UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Marlúcia Alves Rios

# O Discurso da Tradição presente na obra Poética Modernista de Guilherme de Almeida

São José do Rio Preto
2024

Marlúcia Alves Rios

# O Discurso da Tradição presente na obra Poética Modernista de Guilherme de Almeida

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Profª. Drª. Susanna Busato

São José do Rio Preto
2024

R586d

Rios, Marlúcia Alves
O discurso da tradição presente na obra poética modernista de Guilherme de Almeida / Marlúcia Alves Rios. -- São José do Rio Preto, 2024
104 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Susanna Busato

1. Guilherme de Almeida. 2. Modernismo. 3. Poesia. 4. Tradição. 5. Entre-lugar. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Marlúcia Alves Rios

# O Discurso da Tradição presente na obra Poética Modernista de Guilherme de Almeida

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profª. Drª. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Drª. Cristiane Rodrigues de Souza
UNESP – Câmpus de Assis.

São José do Rio Preto
06 de março de 2024

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por renovar minhas forças todos os dias.

Agradeço a todos que de alguma maneira contribuíram para a relização deste trabalho, especialmente minha orientadora a prof.ª Dra. Susanna Busato pela condução durante a pesquisa e pelas excelentes contribuições teóricas.

Ao professor Dr. Arnaldo Franco Júnior por sua participação na banca examinadora de qualificação e por suas relevantes considerações.

Ao prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus pelos textos indicados e sugestões que ampliaram meus horizontes, e por fazer parte da banca examinadora de qualificação e defesa.

À prof.ª Dra. Cristiane Rodrigues de Souza por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa.

À Marilene do Museu Casa Guilherme de Almeida, por enviar os textos da Conferência “Revelação do Brasil pela poesia moderna”.

À minha filha Pyetra, por sua compreensão e carinho, à nossa mascote Sol, sempre presente comigo durante os momentos de solitude que a escrita exige.

Aos meus pais, Catarino e Adelaide, pelo exemplo de resistência e resiliência.

À minha irmã Michele por estar sempre me apoiando e torcendo por mim.

À querida amiga Bel, pelo apoio e suporte nos momentos de dificuldade e por comemorar comigo as conquistas e as vitórias.

Ao Ibilce e ao Programa de Pós-graduação em Letras, aos professores das disciplinas que cursei na pós-graduação e aos colegas.

**RESUMO**

A presente pesquisa pretende estudar a obra poética de Guilherme de Almeida a fim de identificar como o poeta se situa no tempo, como sua poesia se traduz na estética modernista. Assim, será necessária a investigação e o estudo dos modos como o sujeito lírico constrói sua visão de mundo nos poemas, bem como os temas que explora e sua conexão com o tempo e o espaço. Serão estudadas as obras *Meu* (1922) e *Raça* (1925), a fim de perceber a maneira como o poeta expressou o “seu modernismo” e a “sua poesia”. A obra poética de Guilherme de Almeida, anterior a 1922, caracteriza-se pela intensa influência do parnasianismo e do simbolismo, correntes literárias predominantes no Brasil durante o final do século XIX e começo do século XX. Em sua primeira obra *Nós* (1917), por exemplo, a lírica do autor é marcada pela temática crepuscular, cara ao simbolismo, e pelas rígidas formas fixas - sobretudo o soneto - priorizadas pelo parnasianismo. A partir de seu engajamento na Semana de Arte Moderna de 1922, sua poesia assume dicção modernista, embora conjugada a certo tom simbolista e à fixidez formal parnasiana. Vale lembrar que o virtuosismo técnico de Guilherme de Almeida é uma das características mais marcantes de sua obra, como ressaltam os críticos Sérgio Milliet (1952) e Alfredo Bosi (1970). Esta pesquisa irá investigar como está colocada a perspectiva de continuidade do discurso da tradição dentro da obra poética Modernista de Guilherme de Almeida e a maneira como sua obra modernista transita para uma poesia de entre-lugar.

**Palavras–chave:** Guilherme de Almeida. Modernismo. Poesia. Tradição. Entre-lugar.

**ABSTRACT**

This research aims to study the poetic work of Guilherme de Almeida in order to identify how the poet situates himself in time, how his poetry translates into modernist aesthetics. Thus, it will be necessary to investigate and study the ways in which the lyrical subject constructs his worldview in the poems, as well as the themes he explores and their connection with time and space. The works Meu (1922) and Raça (1925) will be studied, in order to understand the way in which the poet expresses “his modernism” and “his poetry”. Guilherme de Almeida's poetic work, prior to 1922, is characterized by the intense influence of Parnassianism and symbolism, literary currents predominant in Brazil during the late 19th century and early 20th century. In his first work Nós (1917), for example, the author's lyrics are marked by the twilight theme, dear to symbolism, and by the rigid fixed forms - especially the sonnet - prioritized by Parnassianism. From his involvement in the Modern Art Week of 1922, his poetry took on a modernist diction, although combined with a certain symbolist tone and Parnassian formal fixity. It is worth remembering that Guilherme de Almeida's technical virtuosity is one of the most striking characteristics of his work, as highlighted by critics Sérgio Milliet (1952) and Alfredo Bosi (1970). This research will investigate how the perspective of continuity of the discourse of tradition is placed within the Modernist poetic work of Guilherme de Almeida and the way in which his modernist work transitions to a poetry of in-between.

Keywords: Guilherme de Almeida. Modernism. Poetry. Tradition. Between-place.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da Revista *Klaxon* 17
Figura 2 – Propaganda da marca de chocolates Lacta 19

Figura 3 – Propaganda do “Guaraná Espumante” 20
Figura 4 – Nota dos “Klaxistas” sobre as propagandas 21

**Sumário**

**1 Introdução.....9**

**2. Modernismo Brasileiro e a Presença de Guilherme de Almeida.....12**

2.1 Biografia do poeta.....12

2.2 Percurso de Guilherme de Almeida como Poeta Modernista.....14

2.3 A Poética de Guilherme de Almeida.....25

**3. O Modernismo de Guilherme de Almeida a partir da obra *Meu* (1922).....43**

3.1. Uma breve apresentação do livro *Meu* (1922).....43

3.2. Fortuna Crítica da Obra *Meu*: O Modernismo e a Tradição.....46

3.3. Temas do Modernismo desenvolvidos na obra *Meu* (1922).....53

**4. O ideal de Brasilidade – história, cultura e formação do povo brasileiro no livro *Raça* (1925) de G. A.....71**

4.1. Fortuna Crítica da Obra *Raça* (1925).....72

4.2 O Modernismo Brasileiro por meio do Livro *Raça* (1925).....74

4.2.1 *Raça* (1925) – O Símbolo da Cruz e o Encontro das Três Raças.....76

4.2.2 O Poema “Vera Cruz” e a Presença do Indígena na obra *Raça*.....81

4.2.3 O Poema “Santa Cruz” e a Presença da Raça Africana.....89

**5 Considerações finais.....94**

**Referências.....96**

## 1 Introdução

Este trabalho de pesquisa propõe-se a investigar a contribuição da obra poética do poeta, tradutor, dramaturgo e ensaísta Guilherme de Almeida (Campinas SP, 1890 – São Paulo SP, 1969), para a construção da poesia moderna brasileira, bem como os modos de ler e traduzir a modernidade pela linguagem.

Quando iniciei a pesquisa de mestrado, não tinha ideia da diversidade de trabalhos já produzidos acerca da poesia de G. A. [1]. O objetivo em princípio, era o estudo da obra modernista do poeta, fazendo um recorte em suas publicações dos anos 1922 a 1925. Encontrei em G. A. e em seu acervo poético um ambiente profícuo para a pesquisa e o estudo.

A busca por novos caminhos estéticos e literários nos anos 1920, levou à renovação da linguagem poética, à liberdade de expressão, à criação de uma arte que revelasse a cultura brasileira. G. A. teve um papel relevante nesse processo de transição das artes e literatura brasileiras. Assim, ele soube explorar as lendas e tradições da alma nativa, o nacionalismo impregnado nas obras *Meu* (1922) e *Raça* (1925), que serão o foco da pesquisa, buscando compreender a estética modernista de G. A..

O trabalho foi realizado por meio de pesquisa bibliográfica: leitura, investigação e análise dos poemas presentes nas obras citadas. O estudo e a reflexão acerca dessas obras busca identificar como o sujeito lírico constrói sua visão de mundo nos poemas, bem como os temas que explora. Verificar-se-á como a estética modernista é compreendida por G. A. por meio do diálogo com a tradição [2] que o poeta repertoria.

Por meio da leitura e análise dos poemas, procurarei evidenciar os aspectos estilísticos da linguagem e construir um raciocínio que relacione tais escolhas do autor à tradição poética e ao seu próprio momento estético. Será necessário compreender o modernismo de G. A. ou o que era ser moderno em sua época, perceber a preservação das referências e a transição parnasiano-simbolista para o modernismo, observando suas abordagens como artista que experimentou diversas linguagens, o

---

[1] A partir desse parágrafo, utilizaremos G. A. para nos referirmos a Guilherme de Almeida.

[2] Nesse contexto, a tradição está relacionada ao pensamento desenvolvido por T. S Eliot (1989), em seu ensaio “Tradição e Talento individual”, onde disserta acerca do legado deixado pelos poetas do passado. Assim, G. A. não se fixou em um estilo literário específico, seja o romantismo ou o modernismo. Ele se utilizou das possibilidades que estavam diante dele e construiu um diálogo com a tradição.

contexto das contradições do que se considerava moderno em sua época e como o discurso da tradição presente em sua obra se articula aos paradigmas da modernidade.

Segundo Maria Helena Queiroz (2003), G. A. construiu uma poesia vária, movente entre o clássico, o romântico e o moderno. A poesia modernista de G. A. respeita a influência da experiência do passado e a traduz e atualiza ao tempo presente [3].

Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid aponta o aspecto da "movência" [4] poética em sua tese *Escrituras Modernistas no Brasil: a poética de Guilherme de Almeida*. Segundo a autora, G. A. foi um poeta experimental, no sentido de ensaiar, provar e tentar. "Nisso incide também a sua poética, nem sempre modernista, nem sempre classicista" (Chadid, 2018, p. 18).

Tentaremos responder às seguintes perguntas: como as obras *Meu* e *Raça* expressam o modernismo? Qual é o modernismo de G. A.? O que era ser moderno em sua época? O modernismo buscou o rompimento com a tradição? A partir do estudo e investigação de textos publicados na época, bem como da poesia de G. A., tentaremos desvendar essas questões.

Assim, vamos concentrar nossa pesquisa nas obras *Meu* (1922) e *Raça* (1925), haja vista que reúnem a produção modernista do poeta. Este trabalho apresenta três capítulos, sendo o primeiro, intitulado "O Modernismo Brasileiro e a Presença de Guilherme de Almeida", que se propõe a apresentar a poesia modernista de G. A. e seu engajamento na Semana de Arte Moderna, bem como os desdobramentos desse evento e a construção de uma nova estética na poesia e nas artes. Buscaremos mostrar a atuação de G. A. na divulgação do movimento modernista, a conferência "Revelação do Brasil pela poesia moderna" e sua participação na Revista *Klaxon*. Traçaremos um panorama geral acerca das obras *Meu* (1922) e *Raça* (1925), que serão o foco da pesquisa, bem como o diálogo entre a modernidade e a tradição na poesia de G. A.

O segundo capítulo irá discorrer acerca da obra *Meu* (1922), terá como título "O Modernismo de Guilherme de Almeida a partir da obra *Meu* (1922)". Irá apresentar

---

[3] É importante considerar que o tempo presente mencionado se refere ao tempo do poeta, seu momento histórico.

[4] A "movência" na obra de G. A. refere-se ao fato de sua poesia mover-se entre o passado e o presente, não sendo possível enquadrá-la em um estilo literário único, pois caminha entre os clássicos e os modernistas.

a obra sob os aspectos temáticos e formais. Análise dos poemas e retomada dos conceitos apresentados no primeiro capítulo, por exemplo, evidenciar a movência poética entre a modernidade e a tradição. Irá explorar elementos da natureza brasileira, o sensorial, o visual, a ideia de álbum, o tema da natureza nos poemas. Segundo Chadid (2018),

> Os poemas desse livro, [*Meu*], expõem, da melhor maneira possível, toda a sua verve criativa, que, em meio ao som e ao silêncio – potencialmente artificializados pela dicção de sua técnica, de seu ofício – modulam presente e passado – romantismo e modernismo, nesse caso, revelando, mais uma vez, a movência de modernismos inerentes a poética do escritor (Chadid, 2018, p. 140).

O terceiro capítulo irá estudar os três primeiros poemas da obra *Raça* (1925), pois cada poema aborda uma “raça”, será intitulado “O ideal de Brasilidade – história, cultura e formação do povo brasileiro no livro *Raça* (1925)”. Por meio da análise dos poemas, buscaremos evidenciar a maneira como G. A. apresentou a ideia de três raças ou três povos que formaram o povo brasileiro. Os componentes da paisagem, o ritmo e a sintaxe dos poemas serão observados como elementos de estudo, para tentar compreender o modernismo do poeta.

## 2. Modernismo Brasileiro e a Presença de Guilherme de Almeida

Autor de uma obra vasta, G. A. se impõe como poeta moderno e, também, modernista, a partir de sua leitura crítico-reflexiva da tradição, que conhecia tão bem, sobretudo a de extração francesa de cuja poesia foi leitor e tradutor. Compreendemos sua poesia, juntamente com vários estudiosos e especialistas em sua poética, como "artesanato e não apenas inspiração", como bem assevera Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid (2018, p. 23), ao concluir que "nisso consiste a sua imersão mais definida no movimento modernista de 1922".

Propomos neste capítulo apresentar a trajetória de G. A. como poeta modernista, a partir de seu engajamento na Semana de Arte Moderna, a divulgação do movimento modernista por meio de sua conferência "Revelação do Brasil pela poesia moderna", bem como de sua participação na Revista *Klaxon*. Em termos de sua poética, adiantaremos para o leitor um panorama geral acerca das obras *Meu* (1922) e *Raça* (1925), que são o foco da pesquisa, bem como o diálogo entre a modernidade e a tradição em sua poesia.

### 2.1 Biografia do poeta

G. A. nasceu em 24 de julho 1890, na cidade de Campinas (São Paulo). Tinha formação em Direito e viveu na capital do estado, inicialmente trabalhando como advogado, depois atuou também como secretário em uma escola e como jornalista. Recebeu de seu pai a instrução em grego, francês e latim, bem como o conhecimento dos clássicos portugueses. De sua mãe, herdou a sensibilidade poética. Foi tradutor dos poetas franceses, Baudelaire e Verlaine. [5] Como poeta, ensaísta e tradutor, foi um dos divulgadores e idealizados do movimento modernista brasileiro. Por meio da conferência "Revelação do Brasil pela poesia moderna", realizou muitas viagens a fim de divulgar a estética modernista. Mais adiante, detalharemos esses eventos, já que constituem parte relevante da pesquisa.

---

[5] Parte das informações referentes à biografia de Guilherme de Almeida foram retiradas das obras: *Guilherme de Almeida: literatura comentada*, de Frederico Ozanam Pessoa de Barros (1982), e *Os Melhores Poemas de Guilherme de Almeida*, de Carlos Vogt (1993).

Sua estreia como poeta ocorreu em 1917, por meio da obra *Nós*, com 33 sonetos. Na sequência publicou *A Dança das Horas* (1919), *Era uma vez...* (1921), *Meu* (1922), *Canções Gregas* (1924) [6], *Raça* (1925). Mais tarde, publicou também *Poesia vária* (1947), *Acalanto de Bartira* (1951), *O anjo de Sal* (1951), *Camoniana* (1956), *Pequeno romanceiro* (1957), *Rua* (1961) e *Rosamor* (1965). A maioria destes, editados pela Livraria Martins Editora. Seu último livro de poesia, *Margem* (1968), permaneceu inédito até 2010, quando foi publicado pela Casa Guilherme de Almeida em parceria com a Editora Annablume. Ainda que enfatizemos a obra poética nessa breve biografia do poeta, sua obra foi bastante diversa, como prosador, tradutor, ensaísta e crítico de cinema. Em 1944, publicou duas traduções *Flores das flores do mal de Baudelaire* e *Paralelamente a Paul Verlaine*. Contudo, não traduziu somente estes, em 1965 publicou *Poetas de França*, uma coletânea de poemas, em que figuram nomes como Alfred de Musset, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Céline Périn, Paul Géraldy, entre outros. Publicou também *Pela Cidade* (1927), obra que reúne várias crônicas sobre a cidade de São Paulo.

G. A. faleceu em São Paulo, em 11 de julho de 1969. Quase dez anos depois, em 13 de março de 1979, durante o governo de Paulo Egydio Martins, foi inaugurado um museu onde fora sua residência de 1946 a 1969: o Museu Casa Guilherme de Almeida, localizado à Rua Macapá, no Bairro de Perdizes, em São Paulo, onde estão guardados, além de seu acervo bibliográfico, muitas obras de arte, objetos decorativos, itens pessoais, mobiliários e outros objetos relacionados à sua vida e à sua obra. Atualmente, o museu é administrado em parceria com a POIESIS – Organização Social de Cultura [7]. Além de preservar o legado e a memória do poeta, o Museu-casa oferece ao público uma intensa programação cultural, por meio de cursos, oficinas, palestras, mesas-redondas e recitais. Como a tradução foi uma das áreas de atuação do poeta, o Museu também abriga um Centro de Estudos de Tradução Literária, que oferece atividades relacionadas à prática da tradução e estudo de poesia.

---

[6] G. A. escreveu esta obra entre 1921 e 1922. Inicialmente, intitulou-a como *A frauta que eu perdi*, e, posteriormente denominou-a também como Canções Gregas. A publicação da obra ocorreu somente em 1924.

[7] POIESIS: Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura, que trabalha em parceria com a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo.

## 2.2 Percurso de Guilherme de Almeida como Poeta Modernista

Ao atentar para as transformações na sociedade de sua época, G. A. entrelaça seus temas com as novidades da vida moderna. De sua obra *Nós* (1917), onde sobressaía o poeta do amor, ele transita para o modernismo em *Meu* (1922) e *Raça* (1925). Encorpa seus versos com vocabulário rico, ritmos que emulam o som dos tambores, as cores e as asperezas das carambolas e ananases e outras qualidades de textura e de aroma das frutas tropicais.

Segundo o poeta e crítico Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979), *Nós* (1917), não é a obra mais bem acabada de G. A., seria uma espécie de "exercício que obteve, um degrau útil à construção de uma obra alicerçada na inteligência, na sensibilidade e na exploração, intensa e extensa, de recursos técnicos especialmente ligados aos sons" (RAMOS, 1979, p. 276). Conforme citou Ramos (1979, p. 274), a composição dessa obra funcionou como uma "ponte" que o levou a composições de maior virtuosismo poético, como em *A Frauta que eu perdi* (1924), *Meu* (1922) e *Encantamento* (1925), dentre outras.

> *Nós* (1917), ainda não expressava, em sua plenitude, a virtuosidade do verso em que Guilherme se transformaria poucos anos depois. Mas dá sinais de que o poeta sabia tratar as sonoridades, de modo tal que o livro não é apenas um conjunto de sonetos parnasiano-simbolistas, [...], mas prefigura a obra de alguém que vincaria mais fortemente com sua presença a evolução de nossa poesia (Ramos, 1968, p. 278).

A publicação da obra *Nós*, em 1917, seu primeiro livro de versos, a princípio não teve muito sucesso, pois foi recebida com má vontade pelos livreiros da época. G. A. já estava desanimado, quando, inesperadamente, o jornal *A Notícia*, do Rio de Janeiro, estampou em suas páginas uma tremenda voz dissonante por meio do escritor português Antônio Torres (1917), que afirmava que a poesia de G. A. era frugal, corriqueira e sem valor literário. Contudo, essa crítica surtira efeito contrário e desencadeou o interesse de inúmeros críticos e leitores pela obra do poeta. As fagulhas dessa crítica ácida deram visibilidade à obra de G. A. e vários críticos voltaram a sua atenção para ela. Amadeu Amaral (1917), citado por José Antonio Pereira Ribeiro (1983), afirmou: "tu não publicas apenas um livro, tu publicas um livro e triunfas. Tu lanças um primeiro volume, que mais de um poeta, como este que te

fala, desejaria ter por segundo ou terceiro, ou mesmo por fecho definitivo de uma série [...]" (Amaral, 1917, p. 01 *apud* Ribeiro, 1983, p. 37).

Manuel Bandeira e Edgard Cavalheiro (1943, p. 244 e 245) ao referirem-se à crítica de Torres (1917) em relação à estreia de G. A. afirmaram: "uma tremenda descompostura de Antônio Torres chamou a atenção sobre o livrinho, e em consequência tanto a crítica como o público ledor foram atraídos para os suaves sonetos do jovem estreante". Quando a obra completou 25 anos de publicação e sucessivas edições, a data foi comemorada na Academia Paulista de Letras, com discursos e homenagens. Nos anos seguintes, G. A. lançava cinco livros: *A Frauta que Eu Perdi* (1924), *Meu* (1922), *Raça* (1925), *A Flor que foi um homem* e *Encantamento* (1925).

No ano do centenário da Independência, 1922, o Brasil passava por grandes mudanças no contexto político e social e o ideário modernista encontrava campo fértil. Segundo Carlos Vogt (1993), "os movimentos de vanguarda tinham tomado conta do panorama artístico, revolucionando a prosa e a poesia, a pintura e a música" (Vogt, 1993, p. 12). G. A. já havia publicado três livros de sabor romântico e apurada técnica parnasiana: *Nós* (1917), *A Dança das Horas* (1919) e *Era uma vez...* (1921), era lido pelas moças e rapazes cultos de sua época. Para grande parte da sociedade paulistana, segundo Carlos Vogt, a grande poesia havia morrido com Olavo Bilac em 1918 (Votg, 1993, p. 11).

Dessa forma, os poetas receberam apoio para a deflagração do movimento modernista. Segundo Carlos Vogt (1993), G. A. e Menotti Del Picchia eram amigos de Washington Luís, na época chefe do governo de São Paulo e, depois, presidente da República. Havia a necessidade de construir um estilo literário genuinamente brasileiro, com o uso de uma linguagem mais popular e que traduzisse as cores e os sabores do Brasil, já que os tempos haviam mudado e o momento histórico e literário que o Brasil vivia apresentava a semente para o movimento artístico que estava germinando e que viria à tona por meio do modernismo. G. A., entretanto, cultivava um estilo mais afrancesado, dada a educação clássica que recebera e seu papel como tradutor dos poetas franceses. Até então, seus temas estavam muito mais focados no preciosismo sentimental e em temas transtemporais, como o amor, a transcendência, a nostalgia e o exílio.

Houve nesse sentido, segundo Carlos Vogt, uma aproximação de interesses, entre G. A. e os demais poetas, idealizadores do modernismo. A influência de G. A. conferia credibilidade ao movimento modernista, pois ele já havia publicado várias obras: “[os poetas idealizadores do modernismo] valeram-se de seu prestígio para tornar mais aceitável o programa de reforma” (Votg, 1993, p. 12). De acordo com Suzi Frankl Sperber (2002) “o poeta coloca-se decididamente do lado da modernidade, aproveitando a sua notoriedade para manifestar apoio irrestrito aos modernistas” (Sperber, 2002, p. 11).

Juntamente com Tácito de Almeida (seu irmão), Graça Aranha, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, houve o planejamento e a divulgação do movimento modernista no Norte e Sul do Brasil. Assim, o modernismo brasileiro, como um movimento, foi germinando gradativamente, até eclodir na Semana de Arte Moderna. A busca por novos caminhos estéticos e literários levou à renovação da linguagem poética, à liberdade de expressão e à criação de uma arte que revelasse esse momento de transformação. G.A. teve um papel relevante nesse processo de transição das artes e literatura brasileiras.

Com o objetivo de difundir os ideais apresentados na Semana de 22 e promover a proposta modernista, G. A. criou, em parceria com Menotti del Picchia e Mário de Andrade, a revista modernista *Klaxon*. Como afirmou Ribeiro (1983), “[...] o modernismo estava no sangue de Guilherme de Almeida. Além de tomar parte ativa na Semana de Arte Moderna, em menos de três meses, fundou a revista *Klaxon* em companhia de poucos amigos” (Ribeiro, 1983, p. 70).

Segundo Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid:

> O envolvimento do poeta no movimento não se restringia apenas à organização, mas à criação de ensaios, artigos e poemas que esboçavam as ideias defendidas pelos artistas do momento. Guilherme de Almeida definia o moderno e modernismo como um estado de espírito; ser moderno “era ser do momento”, era mover-se em direção ao efêmero (Chadid, 2018, p. 83).

*Klaxon* aparece sob a forma de poemas, artigos, comentários, críticas de arte que expressavam o estado de espírito dos jovens que elaboraram a poética brasileira, contribuindo para dar eco às manifestações artísticas da Semana de Arte Moderna. Expressava o espírito de grupo, como os próprios autores diziam**:** “Klaxon tem alma

coletiva” (Klaxon, nº 01, maio 1922, p. 03). A diagramação da capa, idealizada pelo próprio G. A., mostrava que ele estava acompanhando as vanguardas, sobretudo as produções dadaístas e futuristas: um “A” vermelho gigantesco servia a todos os “as” das palavras da capa, “Klaxon Mensário de Arte Moderna”. Na sequência, uma tarja preta e grossa na parte inferior da página separava o nome do número da revista, representando um corte na imagem e ressaltando o “A” vermelho, como uma buzina, pois esse é o sentido da palavra “Klaxon” em francês. O número da revista encontrava-se deitado, subvertendo a lógica de, visualmente, estar de pé. Com sua capa amarela e a impressão em preto e vermelho, a revista teve apenas 9 números, no período de maio de 1922 a janeiro de 1923. Deixou um significativo legado para a literatura modernista, pois deu voz aos novos poetas, que tiraram dinheiro do próprio bolso para pagar as impressões da revista.

Figura 1 – Capa da Revista *Klaxon*

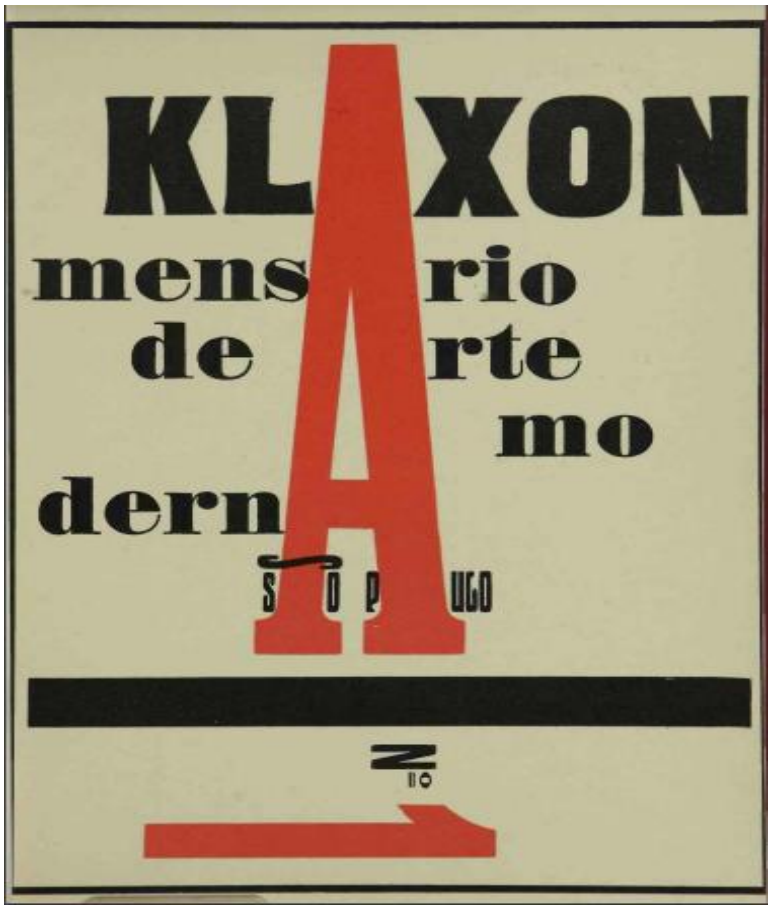


FIG. 01: Capa de Klaxon: Mensário de Arte Moderna, número 1, maio de 1922.
Fonte: KLAXON: Mensário de Arte Moderna, nº. 01, maio, 1922, p. 03.
Disponível na Biblioteca Brasiliana da USP.

Segundo Adalberto Rafael Guimarães, em sua pesquisa: *REVISTA KLAXON: Estética e Ideologia Modernista na Crítica e na Poesia de Mário de Andrade,*

> *Klaxon* tinha como objetivos primordiais a difusão das ideias modernistas, a crítica à arte tradicionalista, mas também direcionava seus ataques à incompreensão do público perante as urgências da nova era. Além de atacar, portanto, uma estética baseada em valores que não condiziam com a realidade, o mensário estendia sua discussão para assuntos que se referiam às demais instâncias da vida, o que fez com que sua crítica essencialmente estética, se dirigisse, também, a aspectos ideológicos (Guimarães, 2013, p. 25).

Do ponto de vista gráfico e visual, a revista era uma novidade para a época. Uma das grandes inovações estava na propaganda da marca de chocolates Lacta, também criada por G. A.: na contracapa do número 1 da revista, lemos a frase “Coma Lacta” escrita em vermelho, sendo que a palavra “coma”, repetida, está disposta como se fosse uma moldura do anúncio, dentro do qual a palavra “Lacta” escrita com tipos gráficos diversificados também se repete, sugerindo-se ao conjunto o movimento, como se fosse um letreiro de luzes intermitentes.

A segunda edição de *Klaxon* veiculava outra propaganda criada por G. A., a do “Guaraná Espumante”, que também explorava a espacialidade da página: como fundo o perfil de uma figura masculina de aparência séria, sobre a qual estão nomes de outras bebidas, escritos em letra caligráfica, marcados por uma linha de corte horizontal ou cruzada, indicando com isso, sua negação, enquanto que o nome da bebida “Guaraná espumante” destacava-se dos demais (Klaxon, nº 02, junho, 1922, p. 22). Assim como a propaganda da Lacta, esta causou bastante confusão na época, pois fugia da expectativa dos anunciantes. Como resultado, os empresários cancelaram os anúncios seguintes, não havendo, portanto, mais propagandas nas outras edições de *Klaxon*. Como resposta, os klaxistas lançaram, no quarto número da revista, uma nota sarcástica: “NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANÁ” (Klaxon, nº 04, agosto, 1922, p. 21).

Figura 2 – Propaganda da marca de chocolates Lacta

FIG. 02: Propaganda da marca Lacta: Mensário de Arte Moderna, número 1, maio de 1922.
Fonte: KLAXON: Mensário de Arte Moderna, nº. 01, maio, 1922, p. 23.
Disponível na Biblioteca Brasiliana da USP.

Figura 3 – Propaganda do “Guaraná Espumante”

FIG. 03: Propaganda do Guaraná Espumante: Mensário de Arte Moderna, número 2, junho de 1922.
Fonte: KLAXON: Mensário de Arte Moderna, nº. 02, maio, 1922, p. 22. Disponível na Biblioteca Brasiliana da USP.

Figura 4 – Nota dos “Klaxistas” sobre as propagandas

---

Os nossos leitores devem lembrar-se que lhes recomendámos como productos magnificos da nossa industria: o chocolate Lacta e a bebida Guaraná. Efectivamente tanto um como outra eram magnificos. Acontece porem que se tornaram detestáveis. Aconselhamos pois aos nossos pacificos leitores o uso de outros productos magnificos da industria nacional. E' possivel porem que o chocolate Lacta e a bebida Guaraná voltem outra vez á antiga excellencia que perderam. Nós, como únicos representantes do mais alto gôsto paulista, publicaremos então gostosamente annuncios novos desse refresco e desse chocolate. Mas enquanto a casa productora não nos der mais anuncios (ela que desperdiça gordos lucros em gritar sua fabrica pelas folhas diarias de muito menor circualção que nossa revista, como o Estado de S. Paulo e o Jornal do Commercio) é certo que Lacta como Guaraná são de pessimo sabor e fazem mal á saude. KLAXON que, em sua já longa e benéfica existencia, sempre corroborou para a milhoria da saude publica avisa pois os seus leitores: NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANA', enquanto essas marcas não dos derem anuncios. E publicaremos mesmo, prazeirosamente, qualquer comunicação de enfermidade de qualquer natureza, provocada por êsses ingratos ingredientes.

FIG. 04: Nota sarcástica: “NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANÁ”. Mensário de Arte Moderna, número 4, agosto de 1922.

Fonte: KLAXON: Mensário de Arte Moderna, nº. 04, agosto, 1922, p. 21. Disponível na Biblioteca Brasiliana da USP.

Como grande parte das revistas literárias, *Klaxon* teve vida efêmera, mas produziu seus frutos como o primeiro periódico do modernismo. Segundo Ribeiro (1983):

> Klaxon fala de um tempo moderno, movimentado e barulhento: "É a era cibernética", – é a máquina, os automóveis com suas buzinas barulhentas – que representa esse tempo turbilhonante e estonteante – automóvel símbolo da velocidade em que deviam viver os jovens; época dos arranha-céus, [...] tempo do cinema, tempos modernos enfim [...] (p. 73).

Assim, *Klaxon* teve seu papel relevante como instrumento de divulgação dos valores estéticos de sua época e, apesar de seu curto período de existência, serviu aos seus objetivos:

> Ainda que sua existência se restrinja ao período de 15 de maio de 1922 a janeiro de 1923, a vida efêmera da revista não a impediu de agitar, confundir e arregimentar São Paulo, como lembraria Guilherme de Almeida, numa esfera maior que excede o âmbito literário. Mesmo com sua extinção, as discussões estéticas e ideológicas iniciadas no âmbito do órgão coletivo viriam a ressurgir e a se desenvolver nos periódicos seguintes. (Guimarães, 2013, p. 36)

Entre 1926 e 1942, G.A. manteve a coluna *Cinematógrafos* no jornal O Estado de S. Paulo, onde publicou críticas de cinema e textos sobre a história do cinema no Brasil:

> Por essa época, fins de 1929, foi chamado para cuidar de uma nova seção de *O Estado de S. Paulo*: a de cinema. Escrevendo, então, duas crônicas diárias e, a partir de 1928, três – "Cinematógrafos" e "Sociedade", para o *Estado* e "Pela Cidade" para o *Diário Nacional* (Barros, 1982, p. 6).

As crônicas que retratam a cidade de São Paulo, divulgadas no Jornal *Diário Nacional,* na seção "Pela Cidade", resultaram em um livro, organizado por Frederico Ozanam Pessoa de Barros e publicado em 2004 pela Editora Martins Fontes.

É pertinente destacar a importância do trabalho de G. A. como tradutor de poesia francesa a partir da década de 1930. Trouxe grande contribuição à tradução no Brasil, juntamente com o poeta Manuel Bandeira. Publicou *Poetas de França*

*(1936)*, uma coletânea de poemas de vários poetas franceses incluindo Charles Baudelaire, Alfred de Musset, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Céline Périn, Paul Géraldy, entre outros.

Em 1944, G. A. publicou duas obras de tradução: *Flores "das flores do mal"* de Charles Baudelaire, lançada pela editora José Olympio e, em 1944, publicou *Paralelamente a Paul Verlaine*, pela Livraria Martins Editora. Ambas são "recriações", como ele próprio costumava referir-se às suas obras de tradução. Segundo Marcelo Tápia (2018), G. A. "contribuiu significativamente para a reflexão sobre tradução poética no país, e também para a divulgação, nele, da obra de poetas franceses. [...] O termo "recriação", por exemplo, foi, entre outros, proposto por ele como alternativa, tratando-se de poesia, à palavra 'tradução'" (Tápia, 2018, p. 99).

Um trabalho de grande repercussão na época, também, foi *Antígone* (1952), de Sófocles, denominada por G. A. como "transcrição", apresentada em edição bilíngue grego-português, tendo sido precedida por outras traduções. Jaa Torrano (2022)**,** professor e pesquisador, afirma que a tradução de *Antígone,* de Sófocles**,** feita por G. A. "permanece uma referência inesquecível ainda hoje, quando depois dela já se publicaram pelo menos cinco traduções de *Antígone* em português" (Torrano, 2022, p. 1).

Moutinho coloca G. A. ao lado de Manuel Bandeira, qualificando-os como "extraordinários tradutores" (Moutinho, 1990, p. 3). Segundo Manuel Bandeira, o domínio da técnica poética de G. A. deu a ele o "primado entre os nossos tradutores" (Bandeira, 2009, p. 1011).

O poeta contribuiu de maneira significativa para a circulação da literatura, em especial a francesa. Chama a atenção de leitores e críticos pelo seu talento como tradutor de poesia. Suas raízes na cultura clássica e a habilidade em diversos idiomas e a sua capacidade inventiva destacam-no como poeta moderno.

A tomada de posição de G. A. no próprio movimento modernista reflete o seu estilo pessoal, e, como porta voz do movimento, viajou em 1925 para Porto Alegre, Recife e Fortaleza, divulgando o modernismo [8] por meio da conferência "Revelação do Brasil pela Poesia Moderna":

---

[8] É importante esclarecer que o movimento modernista não estava somente em São Paulo, já acontecia em outras regiões do Brasil, como por exemplo, no Nordeste.

> Poetas do Brasil, temos muito que fazer!
> O nosso poema tem que ser o Brasil!
> A nossa língua, o nosso ritmo – caudaloso e elástico, flexível e excitante, múltiplo e quente, colorido e útil, líquido e caprichoso, extenso e claro [...] impetuoso e alegre – tem que ser a língua e o ritmo do BRASIL (Almeida, 1962, p. 1).

Eis um trecho do Suplemento Literário 03, uma parte da conferência "Revelação do Brasil pela Poesia Moderna". G. A. engaja-se na divulgação da "poesia moderna", pela ótica de como se entendia o modernismo de sua época. Segundo Chadid,

> A Semana, para Guilherme de Almeida, propôs um processo de certa inovação nas artes, ainda que esta já estivesse se formando, naturalmente ou por necessidade, na cultura brasileira. O modernismo, pois, criou um cenário, juntamente com os manifestos e publicações, que aclimatou as mudanças, tornando-se referência estética no que tange à formação da literatura e da cultura brasileira. Nessa mesma conferência, o poeta campinense considera que, por meio da Semana, começou-se a se pensar o que é ser brasileiro e atual (Chadid, 2018, p. 86).

Nesse contexto, é possível inferir que a Semana de Arte Moderna deu voz às mudanças que já aconteciam nas artes, contudo não podemos afirmar que este evento foi o único responsável pelas transformações na arte brasileira. O fato é que as mudanças vinham acontecendo no curso da história e a Semana foi um marco, um ponto de culminância. Outro aspecto dessa questão, é que não podemos afirmar seguramente, que essas mudanças teriam acontecido "naturalmente ou por necessidade". Haja vista que a história transcorreu, e hoje, mais de 100 anos depois, constatamos o quanto foram relevantes os eventos e as publicações que serviram como porta-vozes ao movimento modernista.

Por meio da conferência já citada, G. A. discorre sobre os traços de cada estado brasileiro, mencionando suas peculiaridades acerca da economia local, e principalmente sobre a paisagem natural. Cita o Rio de Janeiro, Mato Grosso, São Paulo, Paraná, entre outros. Dessa forma, a poesia moderna, como também a romântica, expressam o ritmo do Brasil, o cheiro da terra brasileira, bem como sua exuberância e diversidade.

> A nossa língua, o nosso rithmo, tem que ser uma língua variada e prolífera, um rithmo variado e prolífero: – RIO DE JANEIRO – mandioca estufando a terra fecunda – milharaes eriçados de espigas pejadas – monjolos batendo a mão pesada de pao nos pilões seccos, abatocados, atarracados, abarrotados... BRASIL (Almeida, 1962, p. 1).

A conferência "Revelação do Brasil pela Poesia Moderna" divulgou a construção de uma linguagem que pudesse reconhecer nossa identidade, nossa cultura e que digerisse as influências estrangeiras para construir uma poesia que fosse de fato brasileira e atual. Ao apresentar aspectos de cada região, buscou a identificação com cada estado brasileiro, nomeando suas riquezas naturais e descrevendo o espaço, a terra, a paisagem de cada estado, bem como a economia e agricultura da época, o que era cultivado em cada estado, como, por exemplo, o cultivo do milho no Rio de Janeiro. Essa descrição constrói um diálogo com a identidade de cada estado, no que concerne às suas características geográficas, econômicas e culturais. Como o próprio G. A. declara em sua conferência, sua intenção era revelar o Brasil, a partir de uma "finalidade nacionalizadora", sendo que "esse brasileirismo" deverá "ser alcançado por caminhos diferentes".

> Líricos uns, parnasianos outros, estes simbolistas, aqueles realistas – os poetas moços do Brasil, renunciando ao seu lirismo, ao seu parnasianismo, ao seu simbolismo, ao seu realismo. Puseram a serviço de um ideal comum, o melhor da sua produção. Quiseram fazer da sua poesia uma expressão justa da pátria (Almeida, 1962, p. 1).

O apoio de G. A. ao modernismo, como ele mesmo relata, "pregando, com essa conferência, a renovação", expressa seu engajamento ao movimento que, segundo G.A., já estava germinando e que eclodiu com a Semana de Arte Moderna: "A Semana veio por si mesma, porque veio, porque devia vir; ou antes, não veio, manifestou-se, exteriorizou-se: aconteceu" (Almeida, 1962, p. 1).

### 2.3 A Poética de Guilherme de Almeida

Manuel Bandeira (2009), por meio da obra *Poesia completa e prosa,* identifica três fases na poesia de G. A., sendo a primeira de adesão à estética parnasiano-

simbolista, a segunda modernista, e a terceira, como uma retomada de suas origens. (Bandeira, 2009).

> Foi na ação renovadora um elemento moderado, jamais se entregando à facilidade do verso livre sem peias, jamais renunciando à nobreza dos temas e da linguagem, chegando nos seus livros da fase modernista – *A frauta que eu perdi* (1924), *Meu* (1922) e *Raça* (1925) – a uma espécie de compromisso entre os dois processos de versificação, o regular e o livre (Bandeira, 2009, p. 1010).

Cassiano Ricardo (1925) apresenta reflexões acerca da arte e do belo na obra de G. A., segundo ele, “A poesia está no mistério, no vago das coisas, no encantamento dos mundos indefinidos” (Ricardo, 1925, p. 3).

Segundo José Antonio Ribeiro (1983):

> A vida literária de Guilherme de Almeida tem uma perspectiva em dois sentidos no tempo. Ele é poeta moderno, responsável pela evolução da nossa poética, como fenômeno estético; e é um clássico, pelo conhecimento e domínio do idioma, dos motivos e da historiografia da nossa literatura [...]. Resulta de seu artesanato o dom mútuo de movimentação pelos períodos de nossa história poética, uma sagacidade admirável de avanço e retrocesso, de valorização permanente de todos os setores e tendências (Ribeiro, 1983, p. 43).

O nativismo e o nacionalismo estão estilizados na obra de G. A., pois ela ressalta a variedade das paisagens da terra, o sentimento de pertencimento à nação e a formação étnica e cultural do povo brasileiro. Dessa maneira, G. A. revela o seu Brasil por meio da sua poesia, as imagens da brasilidade estão impregnadas nos poemas e serão demonstradas nas análises. Segundo Gênese Andrade, em seu artigo *Oswald de Andrade em torno de 1922: Descompassos entre teoria e expressão estética,* publicado em 2013, na Revista *Remate de Males*, “Trata-se da defesa do elemento nacional, que viria a ser uma das bandeiras do modernismo” (Andrade, 2013, p. 4). Na maior parte de sua obra, G. A. coloca-se como poeta da terra brasileira “autêntica e genuína, que tem o cheiro da terra brasileira, umedecida pela chuva generosa de seu lirismo autêntico e espontâneo” (Ribeiro, 1983, p. 44).

G. A. é considerado um dos poetas mais importantes de sua época; Oswald de Andrade menciona, por exemplo, o livro *Canções Gregas* na entrevista dada ao *Jornal*

*do Commercio*, SP, em 27 de maio de 1921, e destaca que “Guilherme está ao par do empolgante movimento contemporâneo de arte nova e apenas restringe as liberdades da poesia, à conservação da rima” (Andrade, 2022, p. 30 e 31). Essas informações estão no livro *Arte do centenário e outros escritos*, organizado por Gênese Andrade e publicado pela Editora Unesp em 2022. A “arte nova” proposta por Oswald de Andrade, apontava para a renovação da cultura brasileira, a criação de uma poesia que mostrasse a identidade do povo brasileiro. Segundo o autor, a obra *Canções Gregas* (1924) já apresentava esse enfoque de inovação.

Péricles Eugênio da S. Ramos (1990, p. 4 e 5), ao elencar os livros de G. A. que apresentam características modernistas seleciona *A frauta que eu perdi (1924), Meu (1922), Raça (1925)* e *Encantamento (1925).* Segundo ele, essas obras revelam não apenas um modernismo de primeira hora, como também o amadurecimento desse movimento que se consolidou nas décadas seguintes. Ramos (1990) enfatiza a habilidade de G. A. em lidar com as aliterações e assonâncias, bem como os adjetivos e toda a sonoridade rítmica que exala de sua obra.

Norma Goldstein (1983) considera o tom penumbrista presente na obra de G. A., a atitude contemplativa, a solidão e a neblina que perpassam a obra *Na cidade da névoa (1916)*, como o próprio título já indica. Segundo a autora (1983, p. 54), em *A dança das horas (1919)* há “um desejo de flexibilidade versificatória”. Suas obras iniciais focalizam o tom de penumbra e a atitude contemplativa. Vejamos um trecho do poema “Na cidade da névoa”, que faz parte da obra de mesmo nome:

> Na cidade da Névoa um triste abril desfolha
> Os plátanos da rua. Um tédio longo e lento
> Desce numa neblina e friamente molha
> A desanimação do pardo calçamento.
>
> O vento anda a arrepiar a pele dos telhados
> E a arrastar pelo chão as folhas amarelas,
> Deixando, no torpor das ruas paralelas,
> Um nervoso ranger de tafetás molhados (Almeida, 1916, p. 87 e 88).

Segundo observa Norma Goldstein (1983), podemos notar no poema, “a descrição sensorial e os efeitos sonoros” que sugerem o “penumbrismo”, típico do simbolismo (Goldstein, 1983, p. 54).

Ao compor *Suave Colheita (1919),* o poeta passa a empregar, em larga escala, os versos polimétricos, procedimento que se tornará cada vez mais intenso, à medida que vai aderindo ao modernismo.

Norma Goldstein e Agripino Grieco (1924) são unânimes em afirmar que *A frauta que eu perdi (1924)* é um dos melhores livros de G. A. pois o poeta havia encontrado a fórmula para seu preciosismo e os poemas são arquitetados em torno do louvor à natureza (Goldstein, 1983, p. 64). E, para Grieco, o livro marcava a adesão de G.A. ao modernismo: “o poeta imita a arte helênica na economia dos vocábulos, na concisão de ideias e utiliza-se de temas modernos” (Grieco, 1924, p. 01). Segundo Goldstein, na obra de G.A., “A natureza surge a cada momento como prado, árvore, flor, fonte – mas é uma natureza esmaltada de cerâmica, configurando um mundo artificial e luminoso onde as emoções são remotas e a vida se rege por um compasso distanciador [...]” (Goldstein, 1983, p. 64).

Conforme Agripino Grieco, o poeta, nesse livro, parte da ideia de que há várias Grécias, e caberia a cada indivíduo interpretá-las de maneira diferente conforme avançam os séculos. Grieco afirma que a Grécia de G. A. seria primitiva, rústica, idílica e ingênua, contudo, esse bucolismo está mesclado ao tédio e pessimismo do homem moderno, às cidades modernas como são retratadas por G. A. em suas obras. Assim ele retratou também a evolução étnica e urbanística de São Paulo, enfatizando o papel dos paulistas na construção social e econômica do Brasil. Não era poeta apenas de São Paulo, mas do próprio Brasil, enaltecendo a natureza, mas também a cidade, a diversidade racial, e enaltece as cores e sabores da terra brasileira.

Segundo Ramos (1990),

> *A frauta que eu perdi (1924)* não é, pois, um simples documento da arte de 22, mas um documento perene que demonstra que no Modernismo houve construção. O livro de Guilherme aí está de pé, inteiriço nas suas virtudes, perceptíveis a quem quer que se preocupe com a arte de escrever (Ramos, 1990, p. 4 e 5).

Um ponto interessante citado por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1990), na poesia de G. A., observado nas *Canções Gregas (1924),* é o poder de renovação,

recompondo e reconstituindo temas já agastados e trazendo um sabor moderno; mas sem desvencilhar-se de suas raízes, de seu estilo. O elemento campesino, por exemplo, surge por intermédio de um olhar moderno: ora a ambientação é campesina, ora é urbana, ora é indefinida. Há poemas que versam sobre o mar, sobre a noite, representando elementos da natureza, como fogo e água, como no poema citado a seguir:

**Sobre a saudade** [9]

Na madrugada toda rósea,
eu desci ao fundo do vale verde
enfeitado de bruma,
para encher meu cântaro de argila porosa
numa água noturna
que foi o espelho das estrelas.

Quando a sede
pôs um beijo seco, de fogo, em minha boca,
eu estendi meus lábios para a argila fosca:
– e o reflexo branco de uma estrela gelada
boiava na superfície da água exilada (Almeida, 1924, p. 21 e 22).

Neste poema, observamos um contraste entre o fogo, a água e o espaço campesino que remete à tradição grega e retrata a realidade de um modo novo. O tema da saudade evoca algo que se foi, que partiu: o poema começa com a referência à “madrugada rósea” e ao “vale verde”, evocando uma natureza com cores vivas, para depois representar a noite, que pode estar associada com a morte, em “água noturna”, “estrela gelada” e “boiava na superfície”. Ao mesmo tempo o passado é revisitado por meio dos elementos bucólicos apresentados no poema e que reportam à tradição grega. A referência às ideias de transição ou passagem são expressas por meio das metáforas: “vida”, “morte” e “saudade”. Na segunda estrofe, podemos observar um paradoxo em “beijo seco, de fogo”, em contraste com “água” e com “estrela gelada”.

[9] Importante observar que o poema *Sobre a saudade* de G. A. foi publicado na página 7 do primeiro número de *Klaxon,* em 1922.

Essa mudança de “temperatura” ou de estado reflete uma passagem no tempo, talvez a morte da “estrela” que, aqui, aparece como “reflexo branco” / “estrela gelada”.

G. A. é citado por Graça Aranha como poeta “cujo lirismo se destila sutil e fresco de uma longínqua e vaga nostalgia de amor, de sonho e de esperança [...] para nos dar nas *Canções Gregas* uma poesia mais livre que a arte” (Aranha, 1969, p. 742).

Contudo, as obras marcadamente modernistas de G. A., são *Meu* e *Raça*, as quais, segundo Ramos (1990, p. 6) “encontram-se penetradas na corrente movida pela precisão de nacionalidade”. Destaca o crítico a habilidade do poeta com os sons e sua capacidade de construir imagens originais utilizando fragmentos da vida natural. Esses aspectos podem ser evidenciados por meio de um trecho do poema “PRELÚDIO Nº 1”:

> [...] esta água fria nesta sombra quieta
> e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:
> este grande ócio verde, isto tudo, isto tudo,
> que um deus preguiçoso e lírico me deu,
> se não é belo é mais do que isso – é MEU (Almeida, 1923, p. 123).

G. A. retrata neste poema a construção de um espaço natural e paradisíaco. O poeta individualiza esse espaço como sendo dele: “é MEU”. A apreciação desse espaço evoca a noção de nacionalidade e pertencimento.

Na opinião de Sérgio Milliet, *Meu (1922)* é o melhor livro de G. A. É a consagração da estética modernista, a valorização do folclórico, do nativo por meio da pintura de cenários, [10] da expressão de cores e sabores, onde quase conseguimos sentir o gosto das frutas e o cheiro da terra (Milliet, 1952, p. 22).

Podemos perceber que G. A. se inspira na natureza e em seus próprios princípios estéticos, para criar uma poesia delicada, rica em imagens e sonoridade. Sua obra representa uma união entre a sensibilidade lírica e a influência do movimento artístico *Art Nouveau*. Em seus versos, ele busca capturar a beleza e a transitoriedade da natureza, utilizando imagens vívidas e vínculos simbólicos com a natureza.

---

[10] Embora a palavra cenário, em sua acepção original, indique elementos de um determinado espaço geográfico, nesse trabalho de pesquisa, a palavra cenário será utilizada para retratar a natureza mítica dos poemas de G. A. e seu traço de artificialidade.

A “arte nova” está presente na maneira como os elementos da natureza são apresentados. De acordo com Massaud Moisés, no *Dicionário de Termos Literários*, o *Art Noveau* teve origem na França, no início do século XX e designa um “fenômeno insólito” na história da arte, porque seu intuito consiste em buscar na natureza seus temas e extrair dela

> o patrimômio de estruturas fundamentais e sintéticas subjacentes às diversas formas da vida animal e vegetal. [...] Resultam daí as formas orgânicas, biomórficas e fitomórficas, que, nas obras do *Art Noveau*, – seja na arquitetura, nos móveis, na cerâmica ou nos cartazes de propaganda, – impressionam à primeira vista (Moisés, 2004, p. 40).

Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coordenado por Carlos Ceia (2009),

> este estilo [*Art Noveau*], eminentemente decorativo e ornamental, aplicava-se quase a todas as formas de arte desde o mobiliário, joalharia, escultura, pintura, arquitetura, literatura. [...] como estilo novo, destinava-se a fazer arte pela arte, ou seja, abria-se caminho para novas experiências, tudo em função da arte. Recusava-se a imitação, incentivava-se o toque pessoal, a originalidade” (Ceia, 2009, p. 1).

Assim como o *Art Nouveau* valoriza a estética e a ornamentação, a poesia de G. A. também possui uma preocupação com a forma, utilizando recursos estilísticos e linguísticos para criar um efeito estético agradável. Seus poemas são meticulosamente elaborados, com atenção aos detalhes e à harmonia sonora. Ele valoriza a musicalidade das palavras, criando um ritmo harmônico e uma cadência envolvente em seus poemas.

A maneira como as imagens são construídas nos poemas evoca a materialização dos elementos descritos, o gosto e o cheiro quase extrapolam a forma das palavras. A imagem sobressai à sensação e a domina. Poemas como “Astronomia”, “Mandinga”, “Casa de Joias” e outros expressam bem esse recurso presente no livro *Meu*. A seguir, transcrevemos o poema “Casa de Joias”:

CASA DE JOIAS

Vitrina de joias linda vitrina
armada sobre um veludo de grama
brilhando através da atmosfera fina
e alta como um cristal:

Lagartas cor de flama
enroladas como pulseiras de âmbar loiro,
aranhas de ágata tecendo filigranas de platina,
gafanhotos de jade verde, borboletas
de madrepérola, besouros
quietos de esmalte, vespas
furiosas de mica, taturanas flácidas
de opalas molengas e pálidas.
E esta cobra-coral:
que lindo colar de coral!

E sobre as joias como uma mulher fascinada
uma rosa ruiva está toda debruçada (Almeida, 1923, p. 131 e 132).

Nesse poema convivem o natural e o artificial. Na primeira estrofe do poema, uma vitrina de joias estaria armada sobre um tapete de veludo que seria a grama. G. A. constrói imagens insólitas, onde elementos da natureza são associados a pedrarias e animais exóticos. A menção específica à cobra-coral como um “lindo colar de coral” reforça essa fusão entre a natureza e a decoração, expressando uma comparação metafórica. A cobra, normalmente associada ao perigo e ao medo, é transformada em algo belo e ornamental.

A fusão entre a natureza e a decoração reflete o estilo do *Art Nouveau*, que busca uma integração entre a arte e a natureza. Como nos exemplos a seguir: “aranhas de ágata”, “gafanhotos de jade verde”, “borboletas de madrepérola”, “besouros quietos de esmalte”, “vespas furiosas de mica”. O uso de imagens exuberantes e ornamentadas em seus poemas evoca a estética do movimento, que valoriza a beleza e a ornamentação. A partir da fusão entre a natureza e os elementos

decorativos, G. A. constrói uma ambientação de fantasia e encantamento, explorando as potencialidades estéticas da linguagem poética.

A última estrofe apresenta uma atmosfera de contemplação, onde a rosa ruiva é representada por uma mulher, que estaria fascinada olhando para as joias, como se estivesse encantada por sua beleza e rara harmonia. O símile presente nesse verso faz com que a rosa adquira características humanas: “E sobre as joias como uma mulher fascinada”, “uma rosa ruiva está toda debruçada”. Ao fundir os elementos vegetais e femininos, o poeta cria uma conexão íntima entre a natureza e a mulher, destacando a sua sensualidade, encanto e fascínio. G. A. reforça o paradigma de feminilidade dado às joias, por isso associa a imagem da mulher com as joias e a rosa. Essa junção de elementos também pode evocar a ligação entre a mulher e a natureza como seres emocionais e sensíveis, que compartilham qualidades singulares. Nesse mesmo contexto da manifestação do *Art Noveau* na poesia, Massaud Moisés afirma: “O tema vegetal e a mulher se fundem, se entrelaçam, como uma ondulação permanente que se comunica da flor para a mulher ou vice-versa” (Moisés, 2004, p. 38).

Manuel Bandeira (2009, p. 497) declara ser G. A. “o maior artista do verso em língua portuguesa” e enfatiza alguns artifícios do autor, como a combinação entre o verso livre e o verso regular**,** muito presentes em sua obra considerada modernista. Nos poemas já mencionados é possível perceber essa variação métrica, como, por exemplo, nos versos do poema “Sobre a saudade”:

> QUAN / do a / SE / de
> PÔS / um /BEI / jo / SE / co, / de / FO / go, em / MI / nha / BO / ca,
> (Almeida, 1924, p. 22).

Nesse trecho do poema, há um verso com três sílabas poéticas ao lado de outro com doze sílabas poéticas. Essa variação métrica é uma das maneiras como G. A. expressa o seu modernismo.  Segundo Mário da Silva Brito, em seu livro *História do Modernismo Brasileiro*, (1997), G. A. apresenta construções poéticas similares a esta, na obra *Canções Gregas* (1924): “um verso de quinze sílabas perto de outro que só tem uma, e isso feito por Guilherme de Almeida” (Brito, 1997, p. 242). Vejamos um trecho do poema “Epígrafe”, da obra *Canções Gregas* (1924):

> Folhas mortas que acordais ao passo alípede das ninfas,
> Algas,
> Lindas algas limpas [...]
> (Almeida, 1924, p. 12)

Segundo Mário de Andrade, na obra *A Escrava que não é Isaura,* (1960) “a nova poesia” estava condicionada a determinadas regras: “verso livre, rima livre e vitória do dicionário”, dentre outros aspectos técnicos e estéticos (Andrade, 1960, p. 226). Segundo ele, a “rima livre” surge “variada, imprevista e irregular, muitas vezes ocorrendo no interior do verso” (Andrade, 1960, p. 229). Como foi demonstrado acima, no trecho da obra *Canções Gregas* (1924), a poesia de G. A. já apresentava as características preconizadas por Mário de Andrade.

Na visão de Ronald de Carvalho (1931), a obra almeidina revela um jogo de oposição entre poesia romântica e poesia moderna, grandiloquência e simplicidade, forma fixa e forma que se renova. As imagens criadas pelo poeta refletem seu virtuosismo e criatividade. As múltiplas faces de sua obra denunciam ao mesmo tempo um poeta desconcertante que apresenta mudança de temas com extrema facilidade de um livro para outro. O trânsito livre entre os mais variados temas revela seu talento em desenvolver temáticas diferentes e criar possibilidades. Outra questão a ser considerada é a capacidade de transformar em poesia aquilo que é trivial, comum, tudo se torna assunto de poesia e recebe cor, sabor e textura, por meio da combinação de imagens.

Na obra *Meu* (1922), por exemplo, G. A. traduz de modo próprio os recursos do modernismo, criando o seu estilo. Dessa maneira, sua poesia se coloca na modernidade tendo como motivo a natureza tropical. O fenômeno da *Arte Nova* está mais uma vez presente aqui, por meio das formas da vida animal e vegetal que são mencionadas no poema: “relva”, “taturanas” e “araponga”. Essa corrente artística valorizava a natureza e buscava inspiração em suas formas orgânicas e curvilíneas. Ao mencionar os elementos naturais, o poema expressa uma sensação de conexão com a natureza e destaca a beleza e a diversidade da fauna e da flora. Vejamos o poema:

MORMAÇO

Calor. E as ventarolas das palmeiras
E os leques das bananeiras
Abanam devagar
Inutilmente na luz perpendicular.
Todas as coisas são mais reais, são mais humanas:
Não há borboletas azuis nem rolas líricas.

Apenas as taturanas
Escorrem quase liquidas
na relva que estala como um esmalte.
E longe uma última romântica
– uma araponga metálica – bate
o bico de bronze na atmosfera timpânica (Almeida, 1923, p. 141 e 142).

No poema “Mormaço”, o calor do clima tropical é sugerido por meio das palmeiras que balançam ao vento e “abanam devagar”. O tom de melancolia expresso no “mormaço” sugere a ideia de “realidade”: “Todas as coisas são mais reais, são mais humanas”, o que torna tudo mais lento, mais triste: “Não há borboletas azuis nem rolas líricas” (Almeida, 1923, p. 141). Aqui, podemos perceber a recusa da idealização romântica dos elementos naturais, em favor dos elementos brasileiros e mais concretos. O eu lírico percebe que esse mundo idealizado não existe: “Não há borboletas azuis nem rolas líricas”. Talvez este verso seja uma referência à estética romântica, que havia ficado no passado e dado lugar ao novo, ao modernismo e às tendências literárias que permeavam os versos dos novos poetas naquele momento da história.

No trecho “Apenas as taturanas” temos uma descrição poética de um espaço onde apenas as taturanas estão presentes. O uso da palavra “apenas” sugere uma exclusividade e uma sensação de isolamento. A menção às “taturanas” em específico pode remeter às ideias de metamorfose e transformação vinculadas a este inseto, o que pode ser associado às ideias de renovação implícitas no poema.

A descrição das taturanas “escorrendo quase líquidas” transmite uma imagem de movimento suave e contínuo, como se elas estivessem se deslocando de forma

fluida e delicada. A própria poesia moderna está representada aqui, por meio da metáfora da taturana, que escorre “quase líquida”. Esse artifício de imagem é reforçado pela comparação com a relva que estala como um esmalte. Aqui, o autor faz uso de uma metáfora para descrever o som produzido pela pisada na grama, comparando-o ao barulho de um esmalte que se quebra, conferindo à ação uma sensação de fragilidade, delicadeza e certa artificialidade.

Essa descrição poética cria um contraste entre a sutileza das taturanas e a relva que estala, sugerindo uma atmosfera frágil e sensitiva. O poema desperta sentidos e emoções, os traços sonoros e imagéticos produzem a sensação de calor e morosidade, representada pelo mormaço.

No final da segunda estrofe, é possível identificar uma nota romântica que se refere à araponga: “E longe uma última romântica - uma araponga metálica” (Almeida, 1923, p. 142). O poeta está, com esta imagem, aludindo a uma mudança nas artes e na literatura. Haja vista que, a “araponga é metálica” e possui “bico de bronze”, há uma fusão entre elementos românticos e modernistas, sugerindo aqui uma transição. O romantismo já havia saído de cena, abrindo espaço para o modernismo. A imagem irreal e artificial da araponga expressa a dicção modernista, pela mescla da natureza com elementos artificiais. Neste poema observamos a manifestação do *Art Noveau,* por meio do traço de artificialidade presente na figura da “araponga metálica”.

A poesia de G.A. revela um traço de inovação que concilia o moderno e o tradicional, sem deixar de ser moderno; reelabora o passado para um horizonte novo, que não restaura os padrões, mas os ressignifica sob nova perspectiva, tanto na forma quanto no conteúdo. A preservação das referências à mitologia grega possivelmente estabelece, na obra de G. A., um diálogo entre o antigo e o moderno, como se observa no poema a seguir. Importante ressaltar que G. A. recebeu educação clássica em seu lar, estudou grego, francês e latim. Esse legado repercute em sua poesia e conecta elementos da tradição e da modernidade.

PRELÚDIO Nº 3

Eu achei na minha terra a frauta de Pan.
Vem ouvir e cantar a avena pagã
na ventania
que encanada entre os barrancos assovia,

nos bambus acrobáticos vergados,
no estrondo dos rios despedaçados,
na várzea trêmula e sibilante de arrozais,
no vento cheio de vogais
que chora nas folhas dos canaviais
e conta histórias de bruxas nas casas de telha-vã.

Eu achei a frauta de Pan (Almeida, 1923, p. 125).

Importante notar, aqui, uma referência à estética clássica já desenvolvida na obra *Canções Gregas* (1924), por meio da mitologia e do ideal de simplicidade – o cenário natural e a representação do deus grego Pan e sua flauta, que havia sido encontrada pelo eu lírico do poema, que convida o leitor a ouvir o som da avena pagã. O som da flauta desse deus pastoril podia ser ouvido “na ventania”, no farfalhar das folhas dos “bambus acrobáticos”, “no estrondo dos rios”, nos “arrozais”, “no vento cheio de vogais” e “nas folhas dos canaviais”. A “frauta de Pan” está metaforizada em todos esses componentes da natureza.

A partir da enumeração dessa sequência de lugares, ou de elementos da natureza brasileira, o poeta constrói a gradação, conduzindo o leitor para o desfecho e retomando o verso inicial: “Eu achei a frauta de Pan”. Aqui, podemos perceber a “movência” do poeta, a frauta é de Pan (referência à mitologia grega), mas a natureza é brasileira. O sentido estético do poema está concretizado na presença da “frauta” e dos elementos naturais e nacionais, como os “canaviais” e os “arrozais”, que são reveladores do Brasil e de sua identidade.

Podemos perceber a presença das aliterações que perpassam todo o poema, por meio da repetição do som consonantal produzido pela letra “v” em “vem”, “ouvir”, “ventania”, “assovia”, “vergados”, “várzea”. “vento”, “vogais”, “canaviais” e “telha-vã”. Essa construção sonora representa, no poema, o som do vento ou da flauta, que é sugerido pelos fonemas aliterados; o próprio som da flauta do poeta traduz os ruídos da natureza, como o farfalhar dos galhos e das folhas nos “canaviais”.

Observamos também a alusão à Grécia antiga e sua mitologia ao lado de referências ao nacionalismo. O ato de encontrar na própria terra “a frauta de Pan” revela uma maneira de subordinar o dado estrangeiro aos elementos brasileiros. No verso “Eu achei na minha terra a frauta de Pan”, observamos a referência ao

possessivo “minha” como uma forma de tomar posse do seu lugar ou enfatizar que a terra lhe pertencia. O enaltecimento da natureza exuberante da terra natal e a presença do elemento estrangeiro, expresso por meio da alusão à mitologia grega, são o fio condutor que percorre o poema.

Além das obras já citadas, por meio da obra *Encantamento (1925),* G. A. expressou o modernismo de sua época, abordando temas como a “velocidade”, por exemplo. Os automóveis, o telefone, o telégrafo, os bondes e a eletricidade sugeriam no início do século XX, a sensação de simultaneidade e isso se refletia nas artes, especialmente na poesia. Além da temática da velocidade, há outros aspectos presentes na obra, como o ritmo e a estrutura dos poemas, que evidenciam o seu modernismo. A seguir, apresentamos o poema “Velocidade”, publicado na obra *Encantamento* (1925), que demonstra o estilo de G. A.:

VELOCIDADE

Não se lembram do Gigante das Botas de Sete Léguas?
Lá vai ele: vai varando, no seu voo de asas cegas,
as distâncias...
e dispara,
nunca para,
nem repara

para os lados,
para frente,
para trás...
Vai como um pária...
E vai levando um novelo embaraçado de fitas:
fitas
azuis,
brancas,
verdes,
amarelas...
imprevistas...
Vai varando o vento: – e o vento, ventando cada vez mais,

desembaraça o novelo, penteando com dedos de ar
o feixe fino de riscas,
tiras,
fitas,
faixas,
listas...
E estira-as,
puxa-as,
estica-as,
espicha-as bem para trás:
E as cores retesas dançam, sobem, descem DE-VA-GAR
paralelamente,
paralelamente
horizontais,
sobre a cabeça espantada do Pequeno Polegar... (Almeida, 1925, p. 95 e 96).

Esse poema integra a série “Sete Poemas” da obra *Encantamento* (1921-1925). O tema da velocidade é mostrado ao longo do poema por meio das figuras empregadas e da construção de conceitos e ideias. O poema faz referência ao personagem do conto infantil *O Pequeno Polegar,* cuja autoria é atribuída ao escritor francês Charles Perrault (1628-1703). Por meio da utilização de personagens da literatura infantil como o Gigante e o Pequeno Polegar, G. A. constrói uma aproximação com essa literatura, haja vista que se trata de um conto clássico, muito antigo, da mesma época de *Chapeuzinho Vermelho* e outros que também foram recontados pelo mesmo escritor. É importante observar que esse seria um dos recursos de G. A. para demonstrar a ideia de tradição presente no poema. A referência aos personagens do conto infantil seria uma estratégia utilizada pelo poeta para abordar o tema central do poema – a velocidade –, e estabelecer uma aproximação de ideias por meio do plano imagético, ou seja, o tema do poema é construído por meio das imagens evocadas pelo *“Gigante das Botas de Sete Léguas”.* Existe, aqui, a presença do encantatório, na menção ao conto de fadas. Essa estratégia é reiterada na poesia de G. A. Outras personagens são citadas em poemas seus, como a Bela Adormecida e Branca de Neve.

A disposição espacial dos versos materializa a ideia que é expressa no poema. A ideia implícita nos versos sugere que o gigante estaria voando e não apenas correndo. A metáfora “no seu voo de asas cegas”, presente no segundo verso do poema, expressa rapidez, apenas para citar um exemplo, pois a ideia da velocidade está presente no poema como um todo. O colorido mostrado na caracterização das fitas que são levadas pelo vento e esticadas no ar também contribui para a construção da ideia de velocidade no poema.

Há iconização da velocidade em “estira-as”, “puxa-as” e “estica-as”, pois o segmento final (a ênclise), cria a sugestão de que algo está sendo “puxado” ou “esticado”. A ideia de concretude é sugerida na semântica destes verbos e na assonância das vogais abertas que são colocadas na locução verbo-complemento e na forma horizontal, como se algo precisasse ser puxado e esticado para demonstrar a velocidade. O movimento é construído por meio do deslocamento do verso no espaço, caracterizando a andança do gigante.

Do ponto de vista formal, há uma quebra sintática nos versos organizados em forma de ziguezague, formados por palavras isoladas, em sequência e sem conectores, como no trecho em que o eu lírico caracteriza as fitas e enumera as cores, indicando uma gradação:

> E / VAI / le / VAN / do um / no / VE / lo em / ba / ra / ÇA / do / de /
> [FI / tas:
> FI / tas
> a / ZUIS,
> BRAN / cas,
> VER / des,
> a/ ma / RE / las...
> im / pre / VIS / tas... (Almeida, 1925, p. 96).

Essa ideia sugere os degraus de uma escada, como se o gigante a estivesse descendo. Mas constrói também a sugestão de que o gigante se desloca velozmente pelo espaço. As aliterações em /**v**/ também sugerem o movimento; cada verso é espacialmente construído para iconizar o movimento do personagem e sonoramente denotar a ideia de rapidez como se ele estivesse correndo ou, mesmo, voando. O

poema é formado por uma estrofe única, o que também sugere continuidade, rapidez; e mescla versos longos de quinze sílabas poéticas, com versos curtos de uma e três sílabas poéticas.

G. A. passa a construir, cada vez mais, versos regulares de diferentes tamanhos, à medida que se integra ao movimento modernista. Conforme afirmou Leandro Pasini (2013) “o que ele trazia de novo para o público então, eram as rimas irregulares ao longo do poema e, principalmente, o uso do verso polimétrico” (Pasini, 2013, p. 193). No trecho a seguir, observamos outro exemplo desse tipo de métrica, pois apresenta uma sequência de versos regulares de tamanhos diferentes.

O / FEI /xe / FI / no / de / RIS / cas,
TI / ras,
FI / tas,
FAI / xas,
LIS / tas...
E es / TI / ra-as,
PU / xa-as,
Es / TI / ca-as,
Es / PI / cha-as / bem / PA / ra / TRÁS:
(Almeida, 1925, p. 96).

Os cinco primeiros versos transcritos acima apresentam rima soante entre todos eles, por meio do fonema vocálico “a” no final de cada verso. Há no 1º verso sete sílabas poéticas, enquanto que o 2º, 3º, 4º e 5º versos têm apenas uma sílaba poética cada um. No 6º verso há duas sílabas; no 7º verso há uma sílaba; no 8º verso, duas sílabas e no 9º verso há sete sílabas poéticas. Há também uma rima interna do antepenúltimo com o último verso desse trecho citado: “Pu**xa-as**” e “Espi**cha-as** bem para trás”. A presença de assonâncias na repetição das vogais “i” e “a” é bastante marcante, bem como das aliterações por meio das consoantes “f”, “t” e “p”. Esta análise demonstra que o ritmo e a sonoridade do poema são importantes e elementos construtores dos versos e prescindem de uma regularidade métrica, no caso deste poema, para produzirem os efeitos de sentido desejados.

A presença da ênclise em “Pu**xa-as**” e “Espi**cha-as”** iconiza a ideia de que as fitas estariam sendo literalmente puxadas pelo vento e essa sugestão é construída sonoramente pelo fonema vocálico “a”, e, visualmente pela ênclise. O enfoque é dado à valoração vocabular a serviço da sonoridade, o poema “Velocidade” foi escrito para ser lido em voz alta. O final do poema apresenta um contraponto temático por meio da palavra “DE-VA-GAR” que estaria em oposição a “VELOCIDADE”.

Nesse contexto, a palavra “DE-VA-GAR” evoca uma sensação de movimento lento e gradual, em contraposição à rapidez previamente destacada na velocidade das cores. A palavra é grafada de forma segmentada e espaçada, chamando a atenção para si própria e ressaltando o seu significado contrário à ideia de velocidade. "DE-VA-GAR" evoca uma sensação de lentidão, de pausa, de deliberada desaceleração. Essa lentidão faz um contraste em relação à ideia de velocidade e é reforçada pela repetição de “paralelamente” e pela descrição de “horizontais”, que transmitem um sentimento de serenidade e equilíbrio. A palavra “DE-VA-GAR” funciona como uma espécie de contraponto poético, que sugere uma reflexão sobre o ritmo acelerado da vida moderna, convidando o leitor a apreciar a tranquilidade e a contemplação, a fim de mergulhar nas coisas simples e elementares da vida.

Até aqui apresentamos considerações acerca da poética de G. A., seu percurso como poeta, os temas desenvolvidos em sua obra e a maneira como ele se engajou no movimento modernista. Sua adesão ao modernismo e sua participação ativa no movimento contribuíram para a divulgação e a consolidação dessa importante corrente artística no Brasil, bem como para a renovação da literatura brasileira.

No próximo capítulo, abordaremos a obra *Meu* (1922), e a maneira como G. A. revelou um modernismo que articula o moderno e o tradicional, por meio de sua capacidade de se reinventar e se adaptar aos novos tempos, incorporando diferentes elementos estéticos e temáticos ao longo de sua carreira.

## 3. O Modernismo de Guilherme de Almeida a partir da obra *Meu* (1922)

O enfoque deste capítulo é a obra *Meu* (1922), de G. A. e a maneira como o modernismo está presente nesta obra. Apresentaremos o contexto em que a obra foi publicada, o papel das vanguardas nesse momento e o diálogo com movimentos que influenciaram a poesia almeidina, como o grupo verde-amarelo.

### 3.1. Uma breve apresentação do livro *Meu* (1922)

O livro *Meu* foi publicado em 1922, no auge dos preparativos da Semana de Arte Moderna. G. A. denominou-o como livro de estampas, por assemelhar-se a um álbum de retratos, como se cada poema representasse um retrato ou uma estampa, evocando sentimentos e sensações, por acumular grande quantidade de referências visuais. A temática geral do livro retrata os elementos da natureza brasileira por meio da poesia, cuja modernidade assegura um espaço de afirmação e pertencimento à terra tropical, à terra brasileira. Como o próprio poeta afirma na conferência "Revelação do Brasil pela poesia moderna", era necessário revelar o "seu Brasil" por meio da "sua poesia". Em determinados momentos o poeta descreve, em outros ele invoca a natureza. Apresenta linguagem plástica e destaca-se por meio do forte apelo às imagens e figuras, aos elementos concretos da natureza que vão se materializando enquanto formas sensíveis, utilizando-se de analogias, sinestesias e outras figuras de linguagem. Segundo Susanna Busato, no artigo "A construção da natureza no trajeto modernista de *Meu*, de Guilherme de Almeida":

> Guilherme de Almeida, liricamente, irá imprimindo plasticidade aos aspectos brasileiros da paisagem, por meio de uma linguagem que vai se construindo na representação das imagens brasileiras das frutas em seus contornos, relevos e sabores, sabendo ouvir sua presença no espaço poético criado no livro (Busato, 2014, p. 01).

O título do livro expressa uma ambientação intimista e imagética. Há um sentimento de pertencimento do sujeito a uma nação e a natureza evocada e construída nos poemas atua na representação desse sentimento. Dessa forma, cada estampa pode ser lida como uma metáfora do modo como o sujeito percebe a paisagem. As imagens assim construídas agregam a cada poema um contorno modernista, pela revelação do "seu Brasil".

Andrade Muricy (1936) afirmou que G. A. representou a história do Brasil por meio de um tom pitoresco e original. Segundo o crítico, há na obra *Meu,* “cantos verdadeiramente prestimosos, em sua sobriedade. Há nele uma transparência fresca, uma verde claridade matinal, um tremor de águas luzidias correndo e murmurando”. (p. 84). Conforme José Osório de Oliveira (1939), essa obra retrata a natureza e a alma coletiva brasileira. “De uma forma geral, a poesia modernista não pretende ser, de fato, uma vitória subjetiva sobre a natureza ou sobre as forças vitais, superiores ou inferiores, que constituem a alma brasileira” (Oliveira, 1939, p. 108). Dessa maneira, a poesia da obra *Meu*, de G. A., reforça as referências e as prioridades da poesia modernista. “Porque se libertaram de todo e qualquer preconceito europeu, e, em especial, do preconceito intelectualista [...] é que os modernistas puderam nacionalizar a poesia brasileira” (Oliveira, 1939, p. 109).

Na visão de Wilson Martins, “*Meu* é a amostra possível de um classicismo modernista e bem sucedido” (Martins, 1965, p. 225). O autor da obra toma posse de sua terra por meio do teor de nacionalidade que perpassa o texto. G. A. se desvencilha do pessimismo das *Canções Gregas* e apresenta um tom otimista na poesia da obra *Meu* (1922).

A brasilidade impregnada na obra evidencia uma poesia deglutidora, por meio da exaltação da terra brasileira e da construção de uma identidade da literatura brasileira. A obra *Meu (1922)* delineia o resgate do nacional, por meio de uma linguagem superlativa.

Os movimentos literários que permearam o modernismo[11] nesse período apresentavam a temática do nacionalismo, como, por exemplo, o movimento Verde-Amarelo, também conhecido como a Escola da Anta (surgido em 1926 e alcançando seu ponto alto em 1929). Idealizado por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo [12], por meio do enfoque nacionalista e ufanista, defendiam uma cultura puramente brasileira, sem influências estrangeiras, e valorizavam a terra brasileira e suas características humanas, geográficas, históricas e culturais.

---

[11] O modernismo, como movimento artístico literário, não foi um movimento coeso. Pelo contrário, pode-se até utilizar o termo “modernismos”, pois a arte no Brasil ganhava novos contornos e linguagens, a partir deste movimento que eclodiu com a Semana de Arte Moderna.

[12] Seus idealizadores publicaram obras como o romance O estrangeiro (1926) de Plínio Salgado, o poema épico Martim Cererê (1928) de Cassiano Ricardo e a obra poética República dos Estados Unidos do Brasil (1928) de Menotti del Picchia.

É importante considerar que enquanto o movimento Verde-Amarelo defendia o nacionalismo puro, o Movimento Antropofágico defendia a deglutição das vanguardas e a aclimatação dessas influências à literatura brasileira. É importante esclarecer que G. A. não esteve filiado a um grupo específico, por outro lado, apropriou-se de todas essas influências para construir a sua poesia.

G. A. explora a noção de pertencimento por meio do pronome possessivo "meu", utilizado para intitular seu livro e representar o típico espaço brasileiro, revelando sua presença e diversidade. Essa obra foi elogiada por Mário de Andrade:

> *Meu* é das obras mais interessantes do modernismo brasileiro. Tem lição profunda dentro dele. Lembra a terra possuída e mostra a sesta o mormaço, a jaboticaba e o samba e tantas coisas que devem ser nossas e que poderão ser nossas. Tudo isso, porém chove transfigurado esplendidamente nesse sonho de ilusão (Andrade, "Estética" nº 3 *apud* Ribeiro, 1983, p. 80).

G. A. utiliza elementos da cultura brasileira, no entanto, sua representação é permeada por um certo idealismo, uma ilusão de que todas essas coisas são realmente "nossas" e podem ser efetivamente alcançadas. É possível perceber, na obra *Meu*, uma transfiguração idealizada da realidade e da natureza como uma característica do Modernismo e da busca por uma identidade cultural brasileira. Segundo Leyla Perrone-Moisés,

> Numerosos estudos sobre o nacionalismo demonstraram que a nação é um conjunto de imagens, e que ela se constitui graças a metáforas. Algumas metáforas utilizadas nos discursos identitários da América Latina nos permitem captar as dificuldades da constituição de sua auto-imagem, e verificar que essa imagem depende sempre do outro europeu, quer seja para imitá-lo, quer para rejeitá-lo (Perrone-Moisés, 2007, p. 33).

As discussões em torno desse tema apresentam uma ideia paradoxal, pois a própria ideia de nação tem origem europeia. A língua e a literatura são, em princípio, europeias e a proposta antropofágica traz como princípio a deglutição da cultura do outro, a fim de construir a cultura nacional. Segundo a autora, a construção de uma identidade cultural se faz pela assimilação ou "contaminação" com outras culturas. Esse pensamento vai ao encontro dos ideais antropofágicos idealizados por Oswald Andrade e seguidos pelos demais poetas modernistas.

Na perspectiva de Antonio Candido, a palavra “nacionalismo” sofre variações ou flutuações, dependendo do contexto em que é utilizada:

> na história brasileira deste século, têm sido ou podem ser considerados formas de nacionalismo o ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição destes modelos, a valorização da cultura popular, o conservantismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura de originalidade etc. etc. Tais matizes se sucedem ou se combinam, de modo que por vezes é harmonioso, por vezes, incoerente (Candido, 1995, p. 224).

No contexto da poesia de G. A., estamos falando de uma nação em processo de afirmação, de construção de uma identidade e que até pouco tempo havia reproduzido os modelos europeus. Assim, a obra *Meu* (1922) enaltece a pluralidade brasileira, no que diz respeito à sua natureza, seu povo e sua cultura.

### 3.2. Fortuna Crítica da Obra *Meu*: O Modernismo e a Tradição

A poesia modernista de G. A. abre espaço para controvérsias e divide opiniões. Wilson Martins (1965, p. 223) afirma que G. A. “jamais pertenceu realmente ao movimento” [modernista]. Aponta o poeta como um “impressionista numa geração de expressionistas”. Afirma que teria sido um erro do poeta adotar o verso livre, que estaria fugindo ao seu padrão e apresentando um “verso livre” carregado de virtuosidade. Segundo o crítico, essa foi uma “ilusão de modernidade” que o levou a esse sacrifício. Mais adiante, Martins (1965, p. 224), indaga se a obra *Meu (1922)* teria os germes possíveis da poesia modernista e, em seguida, afirma:

> O Movimento, ao enveredar pelo desafio revolucionário e pela tática destruidora, talvez haja truncado uma evolução mais natural, que teria passado do Simbolismo gorado que tivemos à poesia modernista que não chegamos a ter [...] pela ponte suave que lhe haviam preparado os Ronald de Carvalho e os Guilherme de Almeida, logo rejeitados pelos modernistas para as trevas exteriores, onde iriam, aliás encontrar o palácio iluminado da Academia (Martins, 1965, p. 224 e 225).

Alfredo Bosi (1970), apresentando uma perspectiva das obras literárias de G. A. como um todo, afirma que o escritor não foi um poeta modernista, mas que participou apenas esporadicamente do movimento de 1922. Contudo, ressalta sua cultura e seu virtuosismo, bem como a capacidade de compor rimas riquíssimas. Segundo o crítico, as obras *Meu* e *Raça* representam bem o modernismo, mas os volumes posteriores a 1922 retomam as tendências parnasianas do poeta.

> Oscilando entre o Parnaso e o decadentismo, Guilherme de Almeida, cujos primeiros livros logo alcançaram a estima dos leitores amantes da "medida velha", compôs *Nós*, em 1917, *A Dança das Horas* e *Messidor*, em 1919, e *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*, em 1920: todos reveladores de uma virtuose da língua, para quem o *intermezzo* modernista (*Meu*, *Raça*) em nada alterou a substância tradicional do seu lirismo (Bosi, 1970, p. 335).

Na visão de Alfredo Bosi (1970), a temática de G. A. é totalmente crepuscular e afirma: "sua cultura, seu virtuosismo, suas aspirações morais vinham do passado e lá permaneceram" (Bosi, 1970, p. 372). Afirma o crítico que as preferências verbais do poeta foram herdadas do decadentismo; e do parnasianismo, herdara a preferência pelo soneto, bem como o domínio da métrica portuguesa (Bosi, 1970, p. 372). "Em contato com os modernistas, que sempre estimaram as suas virtudes formais, G. A. passou por um interlúdio nacionalista, de que foram fruto *Meu*, onde o verso livre alterna com o tradicional, e *Raça*, rapsódia da mestiçagem brasileira" (Bosi, 1970, p. 372).

É importante considerar que o rompimento com o passado não pode pressupor o rompimento com o patrimônio civilizador, que guarda a tradição recebida. Não significa também dizer que esta precise permanecer estéril, incapaz de renovar-se e transformar-se. Dentro dessa perspectiva, observamos que a obra almeidina, apesar das controvérsias abertas por Wilson Martins, pode ser considerada modernista porque irá atualizar os temas do passado numa dicção despojada dos artificialismos parnasianos, ciente do verso e por isso sabiamente construtora de uma liberdade na manipulação das fórmulas poéticas, dando-lhes simplicidade expressiva.

Azevedo Filho (1972, p. 189) contestou o argumento de Wilson Martins (1965, p. 223) quando este afirmou que G. A. seria "impressionista em uma geração de expressionistas". O livro *Meu (1922),* segundo Azevedo Filho (1972), é um excelente exemplo de expressionismo poético e que o poeta completa sua liberdade criadora

utilizando das duas tendências, conforme sua escolha, para causar os efeitos que ele desejava. “Ele é moderno, sem aspas e sem grifos. Moderno a seu próprio feitio. Dono de sua técnica. Criador e renovador” (Azevedo Filho, 1972, p. 189). G. A. não se prendeu a desvios de correntes ou modismos quando enveredou por temas sociais, como em seu livro *Rua (1961)*, incursionou pela temática da cidade, em contraposição à natureza como é abordada em *Meu (1922)*, – uma maneira muito peculiar de mostrar contrastes e revelar um estilo singular, com técnica e renovação. Segundo Azevedo Filho,

> O que mais importa é a originalidade do tratamento que recebem os temas, a renovação construtiva dos metros tradicionais, a criação pessoal de sistemas próprios, aliando a capacidade de inovar com a de renovar, e que fazem de Guilherme de Almeida, sem favor algum, um poeta, e poeta moderno, no sentido mais verdadeiro da palavra (Azevedo Filho, 1972, p. 190).

Nesse sentido, é muito difícil enquadrar a variabilidade de tendências, tendo em conta a fase de ruptura e ao mesmo tempo a construção de um movimento artístico e literário, que, apesar de sua face dinâmica, também lança suas raízes na tradição, e G. A., assim como outros poetas, também não escapou a essa variação.

O escritor e ensaísta Silviano Santiago (2000), em sua obra *Uma Literatura nos Trópicos,* desenvolveu o conceito de “entre-lugar”, que nos permite refletir sobre a diversidade e a variabilidade da poesia de G. A. Não se trata de um ponto estanque entre dois opostos, mas um lugar que sugere movimento, flexibilidade. Como escreveu o próprio autor:

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, [...] entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (Santiago, 1971, p. 26).

Segundo Elide Rugai Bastos (2020), em seu artigo *A sociologia e o entre-lugar*,

> A categoria analítica entre-lugar, como processo de conhecimento, não nega as descobertas teóricas elaboradas anteriormente e procedentes de vários lugares que nos são ofertadas à reflexão. [...] ressalta a utilização de um terceiro olho como estratégia para garantir um lugar no mundo, e desmistificar as interpretações rotineiras. Trata-

> se de um instrumento analítico que questiona a concepção de unidade e pureza (Bastos, 2020, p. 38).

Dessa forma, a poesia de G. A. ocupa esse espaço de “entre-lugar”, transitando entre a tradição e a modernidade. As referências que o poeta buscou são de grande relevância para a consolidação de sua arte. T. S. Elliot, no início do século XX, já havia desenvolvido esse pensamento, ao declarar que um poeta, quando atinge a maturidade, ativa o discurso poético que já está organizado e sistematizado. Assim, os poetas fortalecem o discurso da tradição, colocam enfoque diferenciado, contudo a fonte é a mesma. Como paredes postas sobre um fundamento já estruturado pelos poetas mais antigos. Desse modo:

> Mais do que se ater às formas do passado, por ingênua aderência, Guilherme de Almeida as revisita, não para se firmar como um neoparnasiano, um simbolista, um pré-modernista ou mesmo um modernista, mas, fundamentalmente, para ser e se tornar um escritor crítico e consciente do seu ofício (Chadid, 2018, p. 22).

G. A. coloca-se como poeta de “entre-lugar”, como alguém que validou a experiência parnaso-simbolista, mas não se fixou neste lugar, moveu-se de acordo com as possibilidades de seu tempo e de sua história.

Segundo T. S. Elliot (1989) “a tradição implica um significado muito mais amplo [...], ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico” (Elliot, 1989, p. 38). Esse significado histórico leva um autor a perceber as outras gerações que o precederam e a importância dos clássicos para a construção daquilo que hoje chamamos modernidade. É necessária essa tomada de consciência do lugar do poeta em seu tempo, em sua contemporaneidade. A apreciação que fazemos de qualquer poeta traz em si uma correspondência com outros poetas do passado. E no caso de G. A., essa questão é muito latente, pois ele preserva suas referências. Nesse sentido:

> a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar (Elliot, 1989, p. 41).

Todo o conhecimento que temos é um legado dos poetas mortos, porque esse conhecimento é justamente aquilo que foi acumulado, refletido e produzido por eles. Daí a importância apontada por Octávio Paz e Silviano Santiago acerca do discurso

da tradição dentro do modernismo e a consciência do passado. Dentro dessa discussão, do sentido histórico da tradição, Paz (2013) faz uma crítica à nossa civilização, que segundo ele “não busca seu fundamento no passado nem em algum princípio inabalável, mas sim na mudança” (Paz, 2013, p. 21). Com toda a certeza, a consciência histórica de um determinado povo muda com o passar dos anos, contudo, tomar consciência de que está imerso em uma tradição coloca o artista na condição de questioná-la ou negá-la. Nesse contexto, o autor utiliza um termo que ele chama de “tradição moderna”, que segundo ele,

> Por um lado, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição; por outro, é uma tentativa, repetida frequentemente ao longo dos últimos dois séculos, de assentar uma tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela: a mudança, a história (Paz, 2013, p. 21).

A estética modernista fundou sua própria tradição. Nesse contexto, olhamos o aspecto histórico e temporal da poesia:

> Cada movimento artístico negava o anterior, e em cada uma dessas negações a arte se perpetuava. A negação só podia se desenvolver plenamente dentro do tempo linear, e só numa idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação (Paz, 2013, p.154).

Octávio Paz (2013) constrói um raciocínio em torno dessa ideia de negação de cada estética literária e faz uma crítica às constantes rupturas. Segundo ele, a modernidade se manifesta a partir de uma negação da tradição, assim a arte se perpetua, constituindo uma tradição própria que guarda suas raízes no passado. É dessa forma que o discurso da tradição se coloca. Para valorizar o talento e a arte daqueles que nos precederam, faz-se necessária essa valorização do pano de fundo, uma herança deixada pelos clássicos e antigos. Paz (2013) nos chama a atenção para a valorização desse legado deixado: não se consegue fazer algo novo sem o repertório que se tem, ou seja, do passado absorvido como experiência.

Dentro dessa perspectiva, podemos perceber não somente a ruptura, mas também a construção de algo novo a partir do legado transmitido pelos poetas mais antigos. O passado e a tradição começam a fazer parte da construção do presente. Assim, vemos a importância de se considerar as peculiaridades de cada autor, tendo

em vista que de certa forma, os poetas modernos imortalizam os antigos ao preservarem traços e estilos que são intrínsecos à poesia. No próprio discurso da poesia, a tradição se perpetua.

O movimento modernista precisa ser olhado sob o prisma de suas raízes que, apesar de disruptivas, estabelecem diálogo com o passado e a tradição. Segundo Mário de Andrade (1925) “É por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos” (ANDRADE, 1925, p. 224). Assim, a poesia modernista de G. A. valoriza a experiência do passado e a traduz e atualiza ao seu modo de ser moderno:

> O segredo dessa poesia tem razões menos fáceis, razões que os acadêmicos do modernismo não querem ver, porque não desejam confessar a possibilidade de uma poesia grande e original, que aceite como regras poéticas a nobreza, a simplicidade, a melodia, o ritmo, a renovação dentro da tradição (Milliet, 1952, p. 20).

O movimento modernista possibilitou as conquistas e a descoberta de novos temas e originalidade de expressão, especialmente a maneira de retratar a natureza da terra brasileira. G. A. preservou seu diálogo com as raízes que trouxeram à tona o seu modo de ser poeta modernista.

> E se os novíssimos parecem agora convencidos da necessidade de uma ação que eu diria contrarrevolucionária, se isso não cheirasse a parnasianismo, tal atitude se deve em grande parte ao exemplo dos Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira dos Mário de Andrade e outros que souberam, abusando embora de todas as liberdades, conservar-se fiéis às grandes leis do ritmo da melodia e da orquestração fonética, sobre as quais tem que ser gravada a imagem. O conhecimento do seu instrumento de trabalho, o conhecimento profundo da língua, do valor das palavras, de sua riqueza onomatopaica, do alcance sugestivo de cada letra do alfabeto a das acentuações variadas ou repetidas, eis até certo ponto uma das razões do êxito de Guilherme de Almeida junto à crítica e aos escritores (Milliet, 1952, p. 20).

Segundo Pasini (2013):

> O que ele [Guilherme de Almeida] trazia de novo, para o público de então, eram as rimas irregulares ao longo do poema e, principalmente, o uso do verso polimétrico (PASINI, 2013, p. 193).
> [...]
> Essas liberdades apresentadas pela poesia de Guilherme [...] estão vinculadas ao Penumbrismo, e não ao modernismo, e foram

> percebidas como inovações porque, na história da poesia brasileira, o simbolismo foi vencido pelo parnasianismo e se tornou um movimento marginal e subterrâneo. [...] toda a história interna da poesia simbolista aparecia ao público letrado de 1922 como novas ousadias e "futurismo" (Pasini, 2013, p. 194).

O simbolismo estava presente como um suporte que possibilitou a renovação da arte modernista, viabilizando as ousadias e liberdades construídas a partir dos laivos do penumbrismo. Seus vestígios estavam impregnados na poesia da época, e isso possibilitou novas criações e manifestações da arte.

No caso da poesia modernista, houve um período de preparação para que esse movimento viesse à tona, contudo suas origens, guardadas na estética simbolista, são notavelmente marcantes, sendo o simbolismo como uma espécie de suporte, que contribuiu para o nascimento de um novo movimento estético e literário. Nesse sentido, a transição está presente, pois ratifica a importância da tradição para a construção de uma nova estética, que no caso foi o modernismo. De acordo com João Luiz Lafetá:

> A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária (Lafetá, 2000, p. 21).

Havia a necessidade de conciliar "a sensibilidade simbolista e crepuscular com a sensibilidade que se impunha pela modernização técnica do mundo" (Pasini, 2013, p. 198). A partir dessa fusão de tendências artísticas historicamente construídas, o modernismo se impõe como movimento literário.

O espírito renovador sempre esteve presente na poesia de G. A., conjugado à utilização do patrimônio tradicional, unidos pela extrema habilidade que tinha com as técnicas formais e a maestria com que transitava entre o moderno e o tradicional. A multiplicidade de facetas de seu estilo individual muitas vezes dificultava o trabalho da crítica na tentativa de filiar sua poesia a uma determinada tendência ou estilo de época. Essa, aliás, é uma discussão muito antiga abordada pela crítica, que em muitos momentos, foi injusta com a obra almeidina. Em muitos momentos o poeta não foi bem compreendido por essas e outras questões. Há uma variação formal no conjunto

de sua obra e uma libertação de qualquer classificação que o elenque em um determinado estilo. Azevedo Filho (1972) afirmou: “[G. A.] é capaz de ser romântico, parnasiano, simbolista e moderno e demonstra ser um dos mestres da palavra na direção que pretende” (Azevedo Filho, 1972, p. 188).

G. A. demonstra ao longo de toda sua obra a inovação ao lado da tradição, transformando a poesia de temas universais, bem como a poesia de todo o tempo, revestindo com brilho singular aqueles temas aparentemente comuns ou corriqueiros, (re)descobrindo novas maneiras de poetizar.

### 3. 3. Temas do Modernismo desenvolvidos na obra *Meu* (1922)

A demanda por uma literatura nacional sempre esteve presente entre os ideais modernistas. Uma das bandeiras do Modernismo de 1922 foi justamente ressignificar a identidade nacional por meio da valorização da cultura brasileira, sua cor, seus ritmos e sabores. Segundo Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade*, “o primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem” (Candido, 2006, p. 127).

Dentro dessa proposta, os poetas modernistas se mantiveram atualizados sobre a vanguarda artística europeia e absorveram os ideais deste movimento, “plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (Candido, 2006, p. 129).

Nessa perspectiva, a obra *Meu* absorveu os conceitos do Modernismo, por meio de uma linguagem deglutidora das vanguardas. G. A. se utilizou das possibilidades de sua época e a terra brasileira passou a ser vista, em sua obra, com olhar superlativo:

> Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles, encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes [...] (Candido, 2006, p. 129).

Na obra *Meu*, percebe-se uma estilização do nativismo e do nacionalismo, enfatizando a diversidade presente nas paisagens da terra brasileira, ressaltando o sentimento de identidade nacional e a influência étnica e cultural na formação do povo brasileiro. O nativismo, como tema da poesia modernista, refere-se ao interesse dos escritores e poetas dessa época em explorar e valorizar a cultura e as tradições regionais brasileiras. Nesse contexto, poetas como Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Cassiano Ricardo buscaram representar em suas obras o que eles acreditaram ser a essência do Brasil, suas paisagens, tradições, costumes e a cultura popular.

Na poesia modernista, o nativismo frequentemente se relaciona com a exaltação da figura do caboclo, do sertanejo, do caipira, como símbolos de uma identidade genuinamente brasileira. Esses elementos se mesclam à linguagem coloquial, regionalismos e musicalidade, criando uma poesia carregada de brasilidade. O nativismo na poesia modernista também se relaciona com a exploração de mitos, lendas e histórias folclóricas brasileiras, reforçando o interesse pelo patrimônio cultural e a diversidade do país.

Assim, o primitivismo na poesia modernista buscava criar uma brasilidade autêntica, explorando as tradições populares e os aspectos mais simples e rústicos da cultura brasileira. Essa valorização da cultura brasileira se relaciona com o desejo de romper com a cultura europeia dominante e de construir uma identidade cultural própria. Nesse sentido, G. A. e outros poetas modernistas viam na cultura popular uma fonte de inspiração genuinamente brasileira, que poderia ser explorada poeticamente.

A valorização da natureza brasileira também está ligada à função emotiva da linguagem, que busca expressar as emoções e sensações despertadas pela contemplação da paisagem. A fusão entre a função emotiva e a função poética da linguagem intensificam o efeito estético da poesia, transpondo os sentidos e construindo uma experiência estética profunda.

Outro ponto importante que precisa ser abordado é a questão da suposta revisitação ao Romantismo, estabelecendo uma ponte com a tradição. G. A. se utiliza da função emotiva, contudo seu discurso está projetado no outro: “o meu, o eu, o outro, uma tríade da nossa formação cultural” (Chadid, 2018, p. 131). E essa

perspectiva delineia uma natureza fictícia: encontro sinestésico de sabores, aromas, melodias e cores de um lugar exclusivamente seu. O interesse pelos elementos primitivos da cultura brasileira também se relacionava com uma visão utópica e idealizada do país como uma espécie de paraíso primitivo. Vejamos o poema “Prelúdio nº 1”, que inicia a obra *Meu*:

PRELÚDIO Nº 1

Os pássaros coloridos e as frutas pintadas
na transpiração abafada da floresta
e estas folhas transparentes como esmeraldas
e esta água fria nesta sombra quieta
e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:
este grande ócio verde, isto tudo, isto tudo,
que um deus preguiçoso e lírico me deu,
se não é belo é mais do que isso – é MEU (Almeida, 1923, p. 123).

G. A. demonstra aqui a construção de um espaço natural que se situa na ideia tropical de pátria. O poeta individualiza esse lugar como sendo dele: “é MEU”. A apreciação desse espaço evoca a noção de nacionalidade, de pertencimento e, dessa maneira, ele se coloca como poeta modernista, traçando o seu estilo por meio das referências que faz e dos recursos de que lança mão ao longo da obra. Especialmente ao referir-se à natureza brasileira, ao cenário de exuberante beleza, mas também utilizando-se, como contraponto, de um pouco de artificialidade, na maneira como ele consegue mesclar o natural e o artificial, com “a finalidade de fazer pulsar as técnicas modernizantes em meio à imersão numa natureza imaginária, particular, intuída pelo artista” (Chadid, 2018, p. 131).

É relevante considerar aqui a maneira como G. A. aborda e descreve a natureza brasileira. Os românticos também se utilizaram do tema da natureza, com uma predominância de linguagem emotiva, voltada para o eu-poético. No poema de G. A., observamos que o texto está projetado para o outro, para uma natureza que é percebida pelo olhar daquele que a vê como sendo de sua propriedade com o propósito de mostrar que aquele espaço lhe pertence.

Aqui a voz lírica é itinerante, observa tudo à sua volta e podemos identificá-la pela presença dos pronomes demonstrativos “estas/esta/este”, no início dos versos três a seis. Utilizada como recurso poético, a anáfora é construída pela repetição do pronome demonstrativo, com o objetivo de enfatizar os elementos que são mencionados nesses versos: “estas folhas transparentes”, “esta água fria”, “esta terra trigueira”, “este grande ócio verde”. São detalhes da paisagem flagrados pelo olho do sujeito lírico e que refletem a maneira subjetiva como ele capta as imagens.

O poeta inaugura uma estratégia completamente sua de cantar a paisagem brasileira. A começar pela maneira artificial com que descreve a natureza, observamos que os “pássaros são coloridos” e as frutas são “pintadas” como se fosse pelas mãos de um pintor. Os elementos cromáticos e sensoriais arrolados retratam uma natureza ficcional, idealizada pelo sujeito lírico: “pássaros coloridos”, “frutas pintadas”, “folhas transparentes como esmeraldas”, “água fria”, “sombra quieta”, “ócio verde”. Essas imagens evocam a experiência visual de cores vibrantes, de uma vegetação exuberante, de água refrescante e de sombras tranquilas. Elas também transportam o leitor para a atmosfera tropical e intensamente sensorial descrita pelo eu lírico. Segundo Gênese Andrade, “destaca-se a negação da cópia dos modelos europeus e a defesa da arte não realista, a valorização do aspecto inovador e do elemento nacional, [...] apontando o trabalho original dos artistas brasileiros na releitura das vanguardas europeias” (Andrade, 2013, p. 6).

Outro recurso presente, é a gradação, cuja presença enfatiza os detalhes da paisagem, do micro ao macro, onde são enumerados os seres vivos: “pássaros coloridos” e “frutas pintadas”; “floresta abafada” e “folhas transparentes”; em seguida, o eu lírico menciona os seres inanimados: “água fria”, “sombra quieta” e “terra trigueira”. Na sequência, o poeta denomina todos esses elementos como sendo um “grande ócio verde”. A gradação ascendente, presente como recurso estilístico, apresenta caráter totalizante da imagem e intensifica a ideia de beleza e exuberância da “terra brasileira”, onde o real confunde-se com o imaginário.

O “grande ócio verde”, assim denominado pelo poeta, construído liricamente por meio da observação, torna-se vivo aos nossos olhos e denota a própria terra brasileira, evidenciando a noção de pertencimento, por meio do possessivo “Meu”.

O viés nacionalista também foi explorado por outros autores modernistas, como, por exemplo, Cassiano Ricardo, em sua obra *Martim Cererê*, por meio da

exaltação de elementos da natureza e da cultura brasileira. Essa obra foi publicada em 1928 e o poema de abertura da mesma é intitulado “Martim-cererê”. O autor, Cassiano Ricardo, exalta as belezas naturais do país, como a flora exuberante, os rios, as montanhas e as paisagens deslumbrantes. Ao mesmo tempo, o poema faz referência às lendas e mitos da cultura brasileira, por meio do protagonista “Martim Cererê”, um personagem mítico que representa a força e a ancestralidade do povo brasileiro. Assim, o poema valoriza tanto a natureza quanto a cultura brasileira, exaltando suas características singulares.

A seguir, iremos analisar o poema “As danças” [13] e a maneira como G. A. aborda a relevância da cultura e das tradições brasileiras, por meio do enfoque nas danças e na cultura brasileira. Por meio da conexão com a natureza e da linguagem pulsante e característica da cultura popular, G. A. traduz a diversidade e a riqueza cultural do Brasil, conduzindo o leitor a se encantar e a se envolver com as danças apresentadas no poema:

AS DANÇAS

1 – Maxixe

O chocalho dos sapos coaxa
como um caracaxá rachado. Tudo mexe.
Um vento frouxo enlaça uma nuvem baixa
fofa. E desce com ela, desce.
E não a deixa e puxa-a como uma faixa
e espicha-a e enrolam-se. E o feixe rola
e rebola como uma bola
na luz roxa
da tarde ôca
                bôba
                chôcha.

2 – Cateretê

[13] O poeta Mário de Andrade escreveu um poema intitulado “Danças”, publicado em 1924, onde ressalta a variedade das danças brasileiras.

Batuque
batepé
saracoteio.
Pulam pingos brutos pelas telhas pardas;
batem as gotas tontas do aguaceiro
nas folhas lapidadas como esmeraldas.
Pingam
saltam
bolem
bailam bolas brancas
de água na vidraça como contas de missanga.

Mas de repente a mão pálida
do sol, carregada de anéis violentos,
abre dois dedos como um compasso: e na tarde árida
risca o arco-da-velha com sete traços lentos.

E a terra toda tem um luxo
eslavo – e a chuva é todo um bailado russo.

3 – Samba

Poente – fogueira de São João.
E sob a cinza noturna o sol é um tição
quase apagado quase.
Mas a noite negra
espia de longe por uma nesga
de nuvens e galhos. E vem depressa e chega
correndo. Chega. E ergue a lua redonda
e branca como um pandeiro.
E o samba estronda
rebenta
retumba

retomba.
E bamboleando em ronda
dançam bandos tontos e bambos
de pirilampos (Almeida, 1923, p. 166 - 168).

O poema exalta três estilos de danças tradicionais e populares: maxixe, cateretê e samba, que são parte importante da cultura popular brasileira. G. A. utiliza uma linguagem viva e cheia de ritmo para retratar as danças, destacando a animação e o movimento característicos dessas manifestações culturais. O poema está dividido em três partes: “1 – Maxixe”, “2 – Cateretê” e “3 – Samba”. Vários elementos são mobilizados, aqui, para a representação do cenário nacional e a expressão da nova estética que era, então, inaugurada: o modernismo.

A primeira parte do poema, intitulada “Maxixe”, como o próprio nome já indica, faz referência e esse estilo musical. Segundo Aquilino José de Brito Neto, em seu artigo intitulado *Maxixe: Dança e Música na Circularidade Cultural Brasileira* (2013), a dança surgiu no Brasil por volta do final do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, especialmente nos salões de dança dos bairros mais populares, como Cidade Nova e praça Tiradentes (Brito Neto, 2013, p. 2).

O maxixe foi muito popular nas classes mais baixas da sociedade, especialmente entre os negros e mulatos. Porém, por causa de sua sensualidade e ousadia, gerou muita controvérsia, sendo alvo de preconceito por grande parte da sociedade da época, chegando até a ser proibido em alguns lugares. Por ser um estilo de dança extremamente animado, sensual e enérgico, desafiava as convenções sociais da época. A música que acompanhava o maxixe tinha um ritmo animado e contagiante, com uma melodia alegre e envolvente.

Apesar das polêmicas, o maxixe teve um papel importante na formação cultural do Brasil, especialmente no final do século XIX e início do século XX. Foi uma das primeiras expressões da cultura popular urbana brasileira, pois surgiu em um momento de transição no país, com a abolição da escravidão e o advento da República. Segundo Aline dos Santos Paixão, em sua pesquisa intitulada *Do Maxixe ao Samba de Gafieira* (2021), o maxixe influenciou outros estilos de dança, como o samba e a dança de gafieira e contribuiu para a popularização e a disseminação da

música e da dança brasileira, tanto no ambiente nacional quanto internacional (Paixão, 2021, p. 15).

G. A. utiliza elementos típicos da natureza brasileira para descrever as danças. Logo no início do poema, faz referência aos sapos, elemento utilizado também por Manuel Bandeira no poema “Os sapos”, que aborda as tensões já existentes no meio artístico da época e que eclodiram durante a semana de 22. O contexto da criação da imagem do sapo diz respeito ao cenário nacional e a simbologia do sapo e seu coaxar. Era preciso sair das profundezas do brejo da tradição para vislumbrar outros horizontes. Essa era uma das perspectivas da poesia de G. A.: expressar os ideais modernistas, mas de seu ponto de vista, com as figuras do cenário brasileiro.

Interessante notar os personagens que aparecem nessa primeira parte do poema “Maxixe”, onde os dançarinos são o “vento” e “uma nuvem baixa fofa”. A figura da personificação aparece de maneira subliminar, por meio do vento que dança “maxixe” com uma nuvem. O ritmo é produzido pelo rodopio dos dançarinos, que são completamente inusitados: “Um vento frouxo enlaça uma nuvem baixa”, “E o feixe r**o**la e reb**o**la c**o**m**o** uma b**o**la”. O “feixe” representa a junção do “vento” e a “nuvem”, que passam a ser um só, a fim de traduzir o ritmo da composição poética. As assonâncias, presentes nos sons vocálicos em / o / sugerem algo circular e sugerem o movimento do rodopio feito pelos dançarinos.

Os elementos aliterados, “baixa” e “fofa”, bem como o ritmo produzido, constroem a musicalidade no poema e o som do maxixe. As aliterações estão presentes por meio dos sons fricativos *[/]* nas palavras: “**ch**ocalho”, “coa**x**a”, “caraca**x**á”, “ra**ch**ado”, “me**x**e”, “frou**x**o”, “bai**x**a”, “pu**x**a”, “fai**x**a”, “espi**ch**a”, “fei**x**e”, “ro**x**a” e “**ch**ô**ch**a”. Esse recurso sonoro percorre todo o poema e expressa o ritmo musical do “maxixe”, sem mencionar o nome da dança, apenas apresentando construções sonoras que produzem o ritmo da mesma. As acentuações nos sons vocálicos também são marcantes: “ôca”, “bôba” e “chôcha”, traduzindo a sonoridade e ousadia dessa dança que representa a cultura brasileira. O poeta utiliza recursos linguísticos e imagens sensoriais para retratar a energia, o ritmo e a intensidade dessas danças, mostrando como elas são parte intrínseca da cultura brasileira. Segundo Antonio Candido (2006) a forma mais complexa de correspondência entre o som e o sentido é a sinestesia, “ou a simultaneidade de sensações” (Candido, 2006, p. 38).

No final da estrofe, há uma quebra no ritmo, por meio dos versos curtos: “na luz roxa”, “da tarde ôca”, “bôba”, “chôcha”. Estes versos criam uma pausa e interrompem a fluidez dos versos anteriores. Essa quebra no ritmo possivelmente tem o propósito de interromper o movimento da dança e chamar a atenção para o cenário, a “luz roxa” e a “tarde oca”, “chôcha”. O foco sai dos personagens e, se volta para a cena, a natureza, a paisagem – o que revela a sensação de melancolia e solidão presentes nesse trecho do poema. A quebra no ritmo também cria um contraste entre a agitação da dança e a quietude da cena, destacando a contradição entre a alegria momentânea e efêmera da dança e a melancolia do sujeito lírico nesse momento. Este procedimento contribui para a construção do ritmo no poema, transmitindo o inesperado, o clímax e o desfecho.

O Modernismo se destacou pelo seu amplo escopo de abordagem, reunindo elementos da cultura popular brasileira, possibilitando a renovação de várias áreas do conhecimento, ao desafiar as convenções estabelecidas e propor novas formas de pensar e criar. Essa abertura para a experimentação e a liberdade criativa não apenas impactou a produção cultural, mas também contribuiu para uma transformação mais ampla da sociedade em termos de concepções, princípios e ideias.

Segundo Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade,*

> O Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o fim da Monarquia [...]. A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política. Não é preciso lembrar a sincronia dos acontecimentos literários, políticos, educacionais, artísticos, para sugerir o poderoso impacto que os anos de 1920-1935 representam na sociedade e na ideologia do passado (Candido, 2006, p. 139).

G. A. utilizou as possibilidades de sua época para elaborar o seu modernismo, deixando sua marca e seu estilo. As imagens utilizadas em seus poemas retratam a conexão profunda entre a cultura brasileira e a natureza exuberante do país.

A segunda parte do poema, intitula-se “Cateretê”. Diferentemente do maxixe, o cateretê é uma dança rural, caipira, também conhecida como catira, sendo praticada ainda hoje em Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso do Sul e principalmente em Goiás. Segundo Juliana Ribeiro Marra (2016), a dança surgiu como forma de

entretenimento e celebração entre os trabalhadores rurais, especialmente durante as folias de Reis.

A coreografia é feita em pares, com duas filas de homens e mulheres ao som de duas violas. Está sempre presente em festividades religiosas como Folia de Reis e Festa do Divino. A dança se desenvolve por meio de um ritmo de sapateado brasileiro, os dançadores entram no bate-pé, bate-mão e dão seis pulos, acompanhados do violeiro que recita e canta alguns versos ao som da viola. Ao final, fazem um cumprimento ao parceiro à sua frente, retirando o chapéu. Por ser uma dança popular, estabelece a conexão entre as gerações e sua identidade cultural, revelando a beleza e a vitalidade da cultura brasileira.

G. A. retrata o “cateretê” por meio de elementos da natureza. O som da chuva caindo no telhado, os pingos pulando, respingando e caindo violentamente sobre as telhas escurecidas. A força da chuva e o calor do sol “abrem” um arco-íris como metáfora do cateretê, representando a coreografia da própria dança. A chuva, que introduz o poema e traz o seu desfecho, representa a própria vida na terra. Tão necessária à fertilidade do solo e ao provimento de nutrientes às plantas.

Há uma comparação implícita dos pingos com o ritmo do sapateado presente na coreografia do cateretê ou da catira. Está presente também no poema uma sequência de sons que compõem uma aliteração, por meio da repetição dos sons de / b / e / l /: “**b**o**l**em”, “**b**ai**l**am”, “**b**o**l**as”, “**b**rancas”. Os sons aliterados constroem a sonoridade e o ritmo do poema e expressam o ruído das gotas caindo no telhado. Nesses mesmos versos observamos também a metáfora: as expressões “pingam”, “saltam”, “bolem” e “bailam bolas brancas de água” associando as gotas da chuva às bolas brancas de água, utilizando a metáfora para criar uma imagem visual mais vívida. Esse mesmo recurso também está presente na repetição dos sons das consoantes / b / e / p / nas palavras “Batuque”, “bate-pé”, “saracoteio” e “batem as gotas tontas”, que produz um efeito sonoro de ritmo e intensidade.

A personificação está presente no verso “a mão pálida do sol” pois expressa a atribuição de características humanas a elementos da natureza. A personificação permite que o leitor se conecte de forma mais profunda com os elementos descritos, tornando-os mais palpáveis e compreensíveis. Ela também permite que o poeta explore a complexidade e a profundidade das emoções humanas, ao atribuir-lhes características e ações próprias.

Nesse trecho do poema, a personificação desempenha uma função importante, sendo utilizada para conferir vida e emoção às descrições de elementos da natureza, objetos inanimados e sentimentos abstratos. Ao atribuir características humanas a essas entidades, o eu lírico estabelece uma relação de proximidade e identificação entre si e o sujeito lírico e o espaço da natureza, evidenciando o seu pertencimento. Ambos se pertencem, fazem parte do mesmo espaço: o sol, a chuva, o arco-íris retratado como “arco-da-velha”, a terra e a vegetação. E todos esses elementos são convocados para representar a cultura popular brasileira, por meio da dança “Cateretê”.

A terceira parte do poema, intitula-se “Samba”. Segundo Samuel Araújo, em sua obra *Samba, Sambistas e Sociedade* (2021), o samba surgiu no final do século XIX no Rio de Janeiro, no contexto das comunidades afro-brasileiras e dos espaços urbanos conhecidos como “pequenos morros”. Essas comunidades eram compostas principalmente por africanos ex-escravizados e seus descendentes (Araújo, 2021, p. 69).

O samba tem raízes na cultura africana trazida pelos escravizados, que inclui elementos rítmicos, danças e instrumentos musicais específicos, como o pandeiro e o cavaquinho. Esses elementos foram mesclados com influências da música europeia, como a polca e a habanera, e também com manifestações musicais locais, como o lundu e o maxixe. Tornou-se um importante símbolo da cultura popular brasileira por sua capacidade de expressar as experiências, o cotidiano e os sentimentos do povo brasileiro. Nas letras de samba, são abordados temas como o amor, a alegria, a tristeza, as questões sociais e as injustiças. Além disso, o samba está intrinsecamente ligado à identidade nacional e à construção da imagem do Brasil como um país festivo e acolhedor.

No poema, “As danças”, observamos uma sequência temporal em que a primeira parte, intitulada “Maxixe” ocorre durante o período da tarde, por meio do trecho citado no 9º verso: “tarde ôca”. A segunda parte: “Cateretê”, também ocorre durante a tarde, pela expressão: “tarde árida”, e o desfecho com a última dança “Samba” se desenrola durante a noite, dada a referência à “noite negra” no final do poema. O sol seria um tição apagado e a lua seria o pandeiro, instrumento musical ícone do samba: “a lua redonda e branca como um pandeiro”. A noite está em destaque no poema, sugerindo um cenário tipicamente brasileiro, onde está presente

“a fogueira de São João”, “o samba”, “um pandeiro”, dentre outros elementos da própria natureza que delineiam um momento de festa e alegria. Segundo Maria Helena de Queiroz, em sua tese *A Variedade Literária na Obra Poética de Guilherme de Almeida*,

> o quadro em relevo nesse poema é brasileiro não somente por sugerir o samba ou se referir a uma festa popular, mas, ainda, porque a noite, negra se associa à imagem feminina. [...] Com as metáforas do texto, *o poente – fogueira de São João*, *a noite* – a “mulata”, *a lua* – o pandeiro e o som cadenciado do *Samba* [...] Guilherme de Almeida “abrasileirou” um dos temas mais queridos dos poetas (Queiroz, 2003, p. 152).

A natureza está presente como elemento revelador da temática modernista. O bamboleio sugere um movimento em círculos feito pelos pirilampos. Mas os dançarinos aqui não são humanos, mas sim um “bando” de vagalumes. O que nos revela a figura da personificação nos últimos versos: “E bamboleando em ronda”, “dançam bandos tontos e bambos”, “de pirilampos”. Nestes versos podemos observar, também, as aliterações nos sons de / b /, / p / e / r / e assonâncias por meio das nasais /em/ /um/ e /om/, construindo sentido e remetendo ao próprio ritmo da dança expressa no poema. Dessa forma, o encadeamento rítmico sugere o som dos tambores, por meio dos sons aliterados. Segundo Ulisses Infante, em seu artigo intitulado *A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio*,

> Guilherme de Almeida entrelaça em sua poesia a pesquisa e criatividade de ritmos com a noção decursiva dos processos poéticos, [...] as onomatopeias, aliterações, assonâncias e outras combinações de sons e imagens organizam tecidos poéticos gigantes (Infante, 2011, p. 89).

G. A. discorreu sobre o ritmo, em seu artigo “Rhytmo, Elemento de Expressão”, publicado em 1926. Por meio desse texto, apresenta as relações entre o ritmo e a natureza, segundo ele, “o Ritmo estava com o Universo, e o Ritmo era o universo” (Almeida, 1926, p. 11). Dessa forma, os poemas de G. A. expressam os ritmos do Brasil, como ele mesmo escreveu na conferência “Revelação do Brasil pela poesia moderna” em 1925: “O nosso poema tem de ser o Brasil! A nossa língua, o nosso ritmo” (Almeida, 1925, p. 22). Segundo Chadid, 2018:

> Não é difícil observar o caráter nacionalista inerente ao escrito de Guilherme de Almeida, expresso pela adjetivação hiperbólica e sinestésica, que caracteriza a cultura e os ritmos existentes no país, segundo sua visão um tanto apaixonada [...] (Chadid, 2018, p. 107).

O ritmo percebido por meio da natureza, da arte e da cultura expressa o caráter performativo da poesia de G. A., mobilizando diversos elementos verbais e não-verbais a fim de manifestar a sua poesia. No poema “As danças” observamos a maneira como o ritmo se faz presente, como elemento criador:

> Mas, como dar ritmo à pobre expressão humana? — Talvez, um dia, quando um crepúsculo triste do sol espiritualizou a terra e um crepúsculo triste da alegria espiritualizou o sentimento; roçando os dedos distraídos pela corda tesa do arco com que despedia a flecha, o selvagem teria percebido qualquer cousa estranha, sobre-humana, que ele não fizera nem previra: uma vibração que imitava, melhor que o seu grito, o eco das furnas, o canto dos ventos, o murmúrio dos riachos, a crepitação da labareda. Pasmo, o homem esticou no arco duas, três, outras cordas — e tangeu-as, não mais para atirar flechas, mas para desferir sons. Eram lindos, e por eles modulou o homem a sua voz. Fez a palavra, criou ritmos: foi como Deus (Almeida, 1926, p. 3).

Há um sentido musical e rítmico no desdobramento do poema “As danças”. Dividido em três partes, sendo a primeira formada por uma única estrofe de 11 (onze) versos. A segunda parte, formada por três estrofes, totalizando 17 (dezessete) versos e a última parte é composta por uma estrofe de 15 (quinze) versos. Em todas as partes mencionadas há versos curtos, que transmitem a sensação de agitação e expressam o ritmo acelerado das danças, como por exemplo na última parte, nos versos 9, 10, 11 e 12:

> E o samba estronda
> rebenta
> retumba
> retomba (Almeida, 1923, p.168).

O ritmo também expressa a construção do sentido figurado ou simbólico, pela repetição de padrões sonoros, como as aliterações e assonâncias que já foram citadas. A maneira como as palavras estão dispostas, sugere a progressão do próprio

ritmo, o som dos instrumentos e até mesmo os personagens que dançam cada ritmo. O “maxixe” é interpretado pelo vento e as nuvens, o “Cateretê” é representado pela chuva, e no “Samba” são os “pirilampos” que desenvolvem a coreografia. A conexão entre o tempo e o espaço é sugerida pelo período do dia ou da noite, que apresenta o palco de cada uma das danças. É possível perceber, nos trechos mencionados, a maneira como G. A. abordou a cultura e a natureza brasileiras por meio de sua poesia, lançando mão das possibilidades de sua época.

Essas relações e conexões entre a natureza e a cultura brasileiras foram exploradas por outros poetas modernistas, como, por exemplo, Cassiano Ricardo, em sua obra *Martim Cererê*, publicada em 1928.

A cultura brasileira esteve presente na poesia de G. A. de diversas maneiras e inspirava manifestações populares brasileiras, como o carnaval e o samba, que eram vistos como expressões autênticas da cultura popular. Em seus poemas, ele abordava temas como as festas populares, o cotidiano das pessoas comuns e as paisagens brasileiras, exaltando a diversidade e a exuberância do país. Segundo Alfredo Bosi,

> A cultura, que é memória e trabalho, evoca e invoca a natureza trazendo à tona da consciência os seus movimentos inconscientes. A cultura dá um sentido à natureza, a poesia atribui-lhe múltiplos sentidos, pois se faz nas fronteiras móveis do mundo e do sujeito. A poesia transforma a natureza em paisagem, dá-lhe alma, dá-lhe voz (Bosi, 1996, p. 234).

G. A. também valorizava a influência indígena e africana na cultura brasileira, buscando resgatar essas raízes e trazer elementos dessas culturas para seus versos. Sua poesia é marcada pela sensibilidade e pela exploração de sonoridades, ritmos e imagens características do Brasil. A seguir, iremos observar o poema “Mandinga” e a maneira como o poeta delineia a temática da noite e sua aura misteriosa e mágica:

MANDINGA

Noite – negra feiticeira!
Ó esses novelos
de árvores crespas como rolos de cabelos.
E a lua – espelho partido.
E a Via Láctea – vidro moído.

E o solilóquio dos sapos no brejo
– colar de guizos de cascavel. E o reflexo
do luar branco como um lençol – assombração.

E o vento – reza misteriosa.
E essa nuvem preta grossa
que esconde a lua – morcego agoureiro.
De repente na escuridão
opaca
pesada
de breu,
as cinco estrelas do Cruzeiro...
(Cruz! credo!)
... Foi o céu que se benzeu (Almeida, 1923, p.174 e 175).

O poeta flagra um instante de sua percepção da noite e descreve cada detalhe com figuras, metáforas e associação de imagens, como se a noite por si só, tivesse alguma propriedade sobrenatural. O poema retrata uma cena de grande intensidade e mistério, apresentando atmosfera escura e mágica. A lua surge como elemento de contraste, mas logo é ofuscada por uma nuvem densa, “preta” e “grossa”, que o poeta chama de “morcego agoureiro”. Essas imagens sugerem a presença de algo misterioso e encantatório, que supostamente está presente durante a noite. No imaginário popular, o período da noite é o momento que suscita a presença de seres misteriosos e obscuros. Segundo *O Dicionário do Folclore Brasileiro*, do escritor Luís da Câmara Cascudo, “durante a noite aparecem os fantasmas, almas do outro mundo, luzes espantosas, gritos, gemidos, [...] animais fabulosos e todo cortejo apavorante que vive nas trevas da noite” (Cascudo, 1988, p. 615).

A escuridão é descrita como “opaca”, “pesada” e “de breu”, intensificando ainda mais a aura tenebrosa e obscura que circundava todo o cenário. Novamente a luz contrasta com a escuridão por meio da constelação Cruzeiro do Sul: “as cinco estrelas do Cruzeiro...”, gerando a surpresa e o temor. O próprio céu teria ficado com medo da

“Mandinga” [14], representada pela “Noite – negra feiticeira” e teria se benzido, por meio do sinal da cruz, a fim de neutralizar os “feitiços” e encantamentos da noite. O eu lírico aqui, expressa uma perspectiva religiosa, de alguém que acredita em certos elementos sobrenaturais e que se utiliza do símbolo da cruz para se proteger, a cruz se contrapõe à própria noção de “mandinga”. O que nos leva a identificar a temática da religiosidade e sobrenaturalidade presentes no poema.

Quanto aos aspectos de sua estrutura, o poema apresenta duas estrofes, sendo a primeira com oito versos e a segunda com dez versos. Apresenta variação métrica, com versos dodecassílabos, redondilha menor e redondilha maior. Vejamos os versos iniciais:

> NOI / te / – NE / gra / fei / ti / CEI / ra!
>
> Ó / es / ses / no / VE / los
>
> de ÁR / vo / res / CRES / pas / CO / mo / RO / los / de / ca / BE / los.
>
> (Almeida, 1923, p.174-5)

Conforme G. A. vai aderindo ao movimento modernista, sua poesia cada vez mais apresenta os ideais dessa estética, a liberdade criativa do poeta pode ser percebida por meio da métrica variada, que produz fluidez e ritmo ao texto poético. Outro aspecto que podemos elencar é a presença do *enjambement* na primeira e na segunda estrofe do poema, produzindo uma quebra no sintagma e construindo a continuidade da ideia no verso seguinte:

> Ó esses novelos
>
> de árvores crespas como rolos de cabelos.
>
> [...]
>
> E essa nuvem preta grossa
>
> que esconde a lua – morcego agoureiro (Almeida, 1923, p.174-5).

---

[14] Segundo o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo* (2011) “mandinga” refere-se à “região localizada ao norte da África ocidental, conhecida como terra dos feiticeiros” (BORBA, 2011, p. 877). A palavra “mandinga” é utilizada hoje como sinônimo de magia, bruxaria ou feitiçaria.

Como o próprio G. A. escreveu em sua tese *Ritmo, Elemento de Expressão* (1926) “nos ‘enjambements’ bem feitos, o ritmo persiste imbricando os versos; é a continuidade da ideia” (Almeida, 1926, p. 3). Segundo Giovanna Soalheiro Pinheiro Chadid:

> o ritmo está contido na ideia, sendo livre, aberto, natural, polifônico, aliterante e, por isso, superior ao metro, à acentuação. Nesse ponto, está a grande amostra do modernismo do poeta, uma vez que ele se apropria dos elementos tradicionais dos tratados de versificação – dominando-os como estudioso – para subvertê-los e criar a sua própria definição de poesia, de ritmo e de verso. [...] O verso-livre modernista – experimental em sua essência – também adquire status de nova forma, tendo em vista que possibilita ao poeta criar ritmos a partir de outras relações que não estejam articuladas à acentuação ou à contagem métrica apenas (Chadid, 2018, p. 109).

O poema apresenta sonoridade expressiva nas aliterações e assonâncias dispostas no interior dos versos: “novelos”, “rolos”, “cabelos” (versos 2 e 3); “solilóquio”, “sapos”, “brejo” (verso 6); “opaca”, “pesada”, “de breu”, “benzeu” (versos 13, 14, 15 e 18 respectivamente). A organização rítmica pontua os elementos que são elencados para descrever uma cena da “noite”, ou para caracterizar a própria “noite” do ponto de vista do eu lírico. As árvores crespas são a representação metafórica dos praticantes da mandinga, retratando as religiões de matriz africana.

É possível identificar algumas metáforas, como por exemplo, na representação da “noite” como “negra feiticeira”, sugerindo uma atmosfera obscura e misteriosa (verso1). A “lua” é caracterizada como “espelho partido” (verso 4), a “Via Láctea” como “vidro moído”, expressando uma ideia e fragmentação e desordem, o vento simboliza uma “reza misteriosa” (verso 9) e a nuvem espessa representa o “morcego agoureiro”. Essas metáforas acrescentam mais uma camada de mistério ao poema, onde os elementos da natureza são convocados a fim de expressar uma aura enigmática e sombria, que é enfatizada no verso oito: “luar branco como um lençol – assombração”. Todo esse contexto remete ao pavor, ao medo, expressando ideias que já faziam parte do imaginário popular, sugerindo que a noite estaria associada com superstições, mandingas, fantasmas e criaturas pavorosas.

O poeta descreve a escuridão como “opaca”, “pesada”, “de breu”, tornando-a ainda mais densa e obscura. O eu lírico é tomado de surpresa por um novo componente que é adicionado à cena: “as cinco estrelas do Cruzeiro...”. Sua reação

é expressa pelas palavras “Cruz! Credo!”, demonstrando surpresa e temor. Esse cenário instiga a imaginação e transporta o leitor para um lugar intrigante e misterioso. Podemos inferir, que o poema “Mandinga”, como o próprio nome indica, expressa o “sobrenatural” presente na cultura popular brasileira.

Como foi demonstrado nos poemas apresentados até aqui, a poesia de G. A. refletiu a diversidade e a riqueza da cultura brasileira, revelando e valorizando as raízes nacionais e buscando retratar a realidade do país por meio da poesia. O próximo capítulo versará sobre a obra *Raça* (1925) e a maneira como G. A. abordou a formação do povo brasileiro a partir das matrizes étnicas.

## 4. O ideal de Brasilidade – história, cultura e formação do povo brasileiro no livro *Raça* (1925) de G. A.

Neste capítulo iremos abordar a obra *Raça* (1925), de G. A., enfocando os elementos presentes nos poemas, que se conectam com a estética modernista. A obra representa a formação do povo brasileiro, a partir da perspectiva de G. A. e explora simbologias e metáforas presentes no ideário da cultura brasileira. Antes de entrarmos nas questões estilísticas e literárias da obra, abordaremos o pensamento do antropólogo Roberto Damatta acerca do tema "Raça".

Roberto Damatta (1987), em sua obra *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*, disserta acerca do tema mencionado e questiona a "Fábula das três raças" [15]. Segundo o autor, a formação da nação brasileira se deu por uma colonização extremamente hierarquizada de herança portuguesa, por meio de um "triângulo de raças" que explica a maneira como os próprios brasileiros se veem:

> essa triangulação étnica, pela qual se arma geometricamente a fábula das três raças, tornou-se uma ideologia dominante, abrangente, capaz de permear a visão do povo, dos intelectuais, [...], uns e outros gritando pela mestiçagem e se utilizando do "branco", do "negro" e do "índio", como as unidades básicas através das quais se realiza a exploração ou redenção das massas (Damatta, 1987, p. 63).

Nessa perspectiva, a ideia de "três raças" dissimula a dominação colonialista e oculta a disparidade estrutural desse "triângulo de raças" que formou a nação brasileira. O livro *Raça*, de G. A., sugere uma visão conciliadora da formação do povo brasileiro, onde os conflitos entre europeus, indígenas e africanos são minimizados ou colocados em segundo plano. Dessa forma, G. A. evita abordar as tensões existentes entre as três raças, pois a temática racial, de certo modo, é representada pela perspectiva do romantismo, que preconizava um ponto pacífico entre as raças.

---

[15] A "Fábula das três raças" surgiu como uma forma de categorizar e legitimar as hierarquias raciais, foi utilizada para explicar a diversidade observada na formação do povo brasileiro, a partir de três raças: a raça branca (representada pelos europeus), a raça indígena (povos nativos) e a raça negra (representada pelos africanos escravizados).

## 4.1. Fortuna Crítica da Obra *Raça* (1925)

O livro *Raça* foi lançado originalmente em 1925 pela Livraria Martins e integra a antologia *Toda a poesia* (1955) de G. A. Por meio da obra *Raça*, o autor traduz o Brasil utilizando metáforas para explorar os elementos da formação do povo brasileiro, conforme sua própria perspectiva. Mostra temas relacionados aos costumes, à cultura, aos valores e à religião.

Assim como o livro *Meu* (1922) detalha o cenário brasileiro e a natureza, o livro *Raça* (1925) retrata o povo brasileiro a partir de sua constituição racial, cultural e religiosa. O poeta expressa, na obra *Raça*, uma cor inteligentemente construída a partir da própria palavra – dos adjetivos, metáforas e sinestesias, sugestionando uma natureza fabricada/artificial por meio da miscelânea de elementos artificiais e naturais. Segundo José Antonio Pereira Ribeiro,

> Em “Raça”, Guilherme atinge um dos supremos instantes da sua arte e da nossa poética. O sentido épico do poema – toda a alvorada de uma nação na esfervilhante formação poligenética da “Raça”, salta, expresso, com tanta cor, tanta violência, tão crua nudez que os versos se corporificam, ofuscam nossos olhos, com faíscas de luz, retumbam nos nossos ouvidos com vozes e clamores como se estivéssemos diante de um cinemático e sonoro mural: o mural da gênese da nossa Pátria (Ribeiro, 1983, p. 81).

Assim, G. A. traduziu as cores e odores da gênese brasileira, por meio de imagens em movimento e, dada a plasticidade da obra “Raça”, quase podemos sentir o cheiro e ver as cores desse cenário pintado pelo artista. Os versos ganham alma, corpo e fôlego, e os personagens que compõem o livro caminham por entre as estrofes. É a própria “Raça” brasileira sendo formada, com suas semelhanças inerentes a todo ser humano, mas também com diferenças que compõem o amálgama de ritmos, cores, sons, odores, sabores e dissabores. Aborda questões relacionadas à identidade racial e étnica, bem como as injustiças e desigualdades enfrentadas pela população negra no Brasil, durante a colonização, pois aponta, nos poemas, aspectos da exploração sofrida pela população africana, no entanto, não cita diretamente os autores desse processo de dominação e exploração.

Segundo Ribeiro, “‘Raça’ é um poema belíssimo e que iria influenciar a linguagem moderna, influindo sobre outros poetas”. (Ribeiro, 1983, p. 83). Nas palavras de Cândido Motta Filho, G. A. “conseguiu fazer uma obra prima, escrevendo

este poema de nossa tragédia social com rara felicidade" (Motta Filho, 1925, p. 01 *apud* Ribeiro, 1983, p. 83).

Por meio de sua erudita carga clássica e moderna, traduziu o espírito modernista, sem se deixar seduzir pelos excessos, preservou suas referências, seu formalismo e mesclou tudo isso ao novo, ao moderno – configurando assim seu próprio estilo.

> Em sua trajetória, Raça (1925) se investe de ambicioso sentido de culminação, como se fosse o estilhaço de uma epopeia ou o "script" de um poema épico. Nele quis Guilherme de Almeida interpretar liricamente a formação nacional, partindo da procedência dos componentes éticos e sua fusão na cognominada Terra de Santa Cruz para nucleá-los num colorido e movimentado painel poético (Ribeiro, 1983, p. 85).

A obra *Raça*, segue a abordagem nacionalista do Modernismo, ligada às temáticas que caracterizam o Brasil. Segundo Antonio Candido, a obra capta a harmonia presente "na terra virgem, no povo moço, [...] afeita aos ritmos dinâmicos, à exaltação da paisagem, procurando embriagar-se pela ação e o nativismo" (Candido, 2006, p. 129).

"O próprio Guilherme de Almeida caracteriza sua obra como essencialmente rítmica e define a Poesia como ritmo no sentir, no pensar e no dizer" (Brito, 1959, p. 31). A partir desse parâmetro, sua obra é composta por imagens pitorescas e musicais, repletas de adjetivação reluzente, ilustrações ou gravuras que alimentam a imaginação do leitor e o fazem emoldurar a agudeza de uma cena, com seus cheiros, texturas, sabores e todas as sensações possíveis, além do vocabulário vasto e requintado. É denominado por Ronald de Carvalho como "o maior criador de imagens em nossa literatura".

Segundo Tristão de Athayde (1972)

> o livro "Raça" é, sem dúvida, a coisa mais esforçada que ele [G. A.] nos tem dado. E a sua força crescente se revela na coragem com que deixa de lado o seu eu. A poesia só começa realmente a viver por si quando o poeta deixa de viver para si. Mas o que realmente representa um esforço de expressão muito severo é a sua linguagem. A língua deste poema tem realmente uma plasticidade que consegue deixar transparentes os elementos, os objetos, as formas que ele carrega (Athayde, 1972, p. 39).

G. A. consegue realçar os temas universais a partir de uma linguagem própria, utilizou esses temas para inaugurar o modernismo brasileiro à sua maneira, pois é na mistura de estilos que se configura a modernidade, a variedade de figuras, as metáforas difíceis, o texto que não se entrega facilmente. Por outro lado, observamos também a recusa de G. A. em apresentar uma poesia tida como social – que cantasse a guerra, a máquina e a revolução. Esses temas não foram o foco do poeta, sempre esteve mais concentrado em temas de caráter universal, porém trazidos à tona com novas nuances. Segundo Mário da Silva Brito (1959)

> Guilherme de Almeida, se praticou uma poesia de riqueza verbal, de imagística deslumbrante e de soluções paradoxais, de um lado, e de outro, uma poesia fútil, mundana, dirigida à sensibilidade melindrosa e feminina, deu também, em obras como “Raça” e “Meu” versos que têm, no dizer de Agripino Grieco, “o cheiro do Brasil, o gosto da carne dos nossos frutos, a cantiga afrodisíaca do nosso mormaço” (Brito, 1959, p. 32).

Na visão de Brito (1959), a poesia de G. A. se mostra densa, misteriosa, essencial e emocionada. Como afirmou Ribeiro (1983), “O imagismo aromático, típico de Ezra Pound em seus cantos, [...] integra a cor na estrutura dos poemas.” (p. 79). Dessa forma, G. A. explorou, por meio de suas estampas cheias de recortes e cor, o que estava sendo desenvolvido na poesia modernista brasileira. Outros poetas, como Mário de Andrade e Cassiano Ricardo também utilizavam esse recurso na poesia.

## 4.2 O Modernismo Brasileiro por meio do Livro *Raça* (1925)

O livro *Raça* de G. A. desenvolve temas importantes do modernismo brasileiro, como a valorização da cultura popular, a renovação estética, o nacionalismo e a crítica social. O livro aborda a diversidade étnica e cultural do povo brasileiro, celebrando a mistura de raças e exaltando a contribuição de cada uma delas para a formação da identidade nacional. Além disso, enfoca a complexidade da raça brasileira, destacando sua força, orgulho e resistência.

O modernismo brasileiro valorizava as expressões culturais populares, como a música e a poesia popular. Em *Raça*, G. A. resgata as tradições populares e elucida a diversidade cultural e racial, mostrando sua importância para a formação da

identidade nacional, a fim de transmitir o respeito pelas raízes e pelas contribuições de cada grupo étnico, como um valor a ser celebrado.

Os poemas exploram a sonoridade, as imagens, o ritmo e uma sintaxe não convencional. Muitas vezes são evocadas ilustrações mais violentas, linguagem expressiva e rica em metáforas, para tentar materializar a história e ancestralidade do povo brasileiro, ressaltando a resistência e as conquistas alcançadas pelas diferentes raças ao longo da história.

O livro é composto por quatro poemas longos, sendo que três estão estruturados entre dezesseis e dezoito estrofes de dois versos cada uma; e o quarto poema, composto por sessenta estrofes, com dísticos, tercetos e quartetos.

O primeiro poema não apresenta título e no seu início, já introduz o tema das raças, o seu cruzamento, a origem do povo brasileiro, conforme considera o poeta: “três raças se cruzaram, três sangues gotejaram”; e, também, já apresenta a simbologia da “cruz”, elemento que irá percorrer todo o livro.

Essa confluência racial é comunicada no poema como algo significativo e marcante na construção da identidade cultural do povo brasileiro. A partir da quarta estrofe, o poeta aborda a chegada da raça “branca”, representada pelo povo português: “Vieram senhores de pendão e caldeira” desenvolvendo, então, o tema da raça branca.

O segundo poema tem como título “Vera Cruz”, remetendo a um dos nomes que o Brasil recebeu no início da colonização. Aqui o poeta menciona o encontro entre os portugueses, representados pela “cruz navegadora”, e os indígenas, descritos como “gentias tatuadas, coroadas de penas”, sendo a raça indígena, o foco principal do texto poético.

O terceiro poema, “Santa Cruz”, também revela um dos nomes recebidos pelo Brasil e tem como tema central a raça negra, de origem africana, e que foi trazida para ser escravizada no Brasil, durante o período colonial. O poema apresenta “a cruz” como um símbolo que também esteve associado à escravidão e ao sofrimento dos africanos trazidos para as terras colonizadas.

O quarto poema, intitulado “Minha Cruz” aborda as três raças e a maneira como estão, de certa forma, interligadas pela simbologia da cruz: “três caminhos se cruzam – um branco, um verde e / um preto – três hastes da grande cruz”. Segundo Tristão de Athayde (1972), “os três elementos iniciais da raça, comunicam aqui à linguagem

um sabor peculiar, cuja plasticidade traduz a força de expressão, a variedade de cada um” (Athayde, 1972, p. 41). A seguir, iremos abordar os três primeiros poemas e suas nuances de acordo com a estética modernista.

### 4.2.1 *Raça* (1925) – O Símbolo da Cruz e o Encontro das Três Raças

O poema não apresenta título e está organizado em dísticos, dispostos em dezesseis estrofes. O primeiro verso é composto por quinze sílabas poéticas e o segundo verso é composto por sete sílabas poéticas. Não há regularidade, pois as demais estrofes apresentam medidas diferentes. A temática abordada é a simbologia da cruz e o encontro das três raças: branca, indígena e negra.

O eu lírico fala a partir do espaço que ele considera como seu, o olhar subjetivo vislumbra o seu espaço, a sua terra, o seu lugar. A relação anafórica construída pela repetição do possessivo “minha”: “minha noite”, “minhas estrelas”, “minha terra” e “minha cruz”, estabelece conexão entre os elementos mencionados nos versos: noite, estrelas, terra e cruz. Vejamos o poema:

Olho, na minha noite das minhas estrelas sobre a
minha terra, a minha cruz:

a minha cruz de estrelas, a minha cruz mal feita, a
minha cruz imperfeita, a minha cruz em cuja luz

três raças se cruzaram, três sangues gotejaram de três
crucificados.

☆

Vieram senhores de pendão e caldeira, de braço e
cutelo, senhores cruzados,

lavradores, Nemrods, amantes, guerreiros, vestidos
de ferro, de seda, de arminho, de couro,

que bebiam, trovavam, terçavam e tinham falcões em
alcandoras de ouro;

que foram tostar peles louras nas longes cruzadas,
chapeados de sol;

que sonharam amores e lendas dormindo com mouras
no castelo de Almourol;

que ergueram a cruz contra o crescente, em guerras
valentes da terra e de fora;

que levaram a mão à cruz da espada quando amaram
a mulher e amaram a glória;

que cruzaram os mares do Acaso, de braços cruzados,
indiferentes em frente da morte;

que trouxeram a cruz nos cruzados de prata, no
mastro mais rijo, na verga mais forte,

na vela mais larga da galera mais alta beijada pelo
beijo das ondas salgadas,

salgadas como os olhos inquietos das que ficaram de
braços abertos, lá longe, pregadas

na cruz da distância, no cruzeiro ingênuo do arraial,
com guitarras e fados,

chorando, chorando, chorando de – soledade –
soidade – saudade – dos seus namorados... (Almeida, 1925, p. 191 - 193).

A simbologia da cruz perpassa o poema e sugere o encontro entre as três raças que formaram o povo brasileiro. A cruz evoca uma ideia de sofrimento e sacrifício vivenciados no desbravamento da terra e nas guerras travadas durante o período colonial. Representa, também, o sofrimento da perspectiva do europeu, que sai do seu lugar e vem para uma terra desconhecida. A referência aos "três crucificados" sugere também a ligação com a fé cristã, o sacrifício de Cristo e sua crucificação. O poema busca traduzir a intensidade das experiências vivenciadas pelos colonizadores, seja na participação em guerras, na busca ambiciosa por mais riquezas, na conquista de novos territórios e a travessia de mares desconhecidos. A cruz estava presente no cotidiano dos navegadores, como amuleto de boa sorte e como representação física de sua fé: "trouxeram a cruz nos cruzados de prata, no mastro mais rijo, na verga mais forte". De acordo com Emiliano Unzer Macedo, em seu artigo *Religiosidade popular brasileira colonial: um retrato sincrétic*o (2008),

> Em Portugal símbolos como as cruzes eram constantes sem praças, igrejas, ruas, sepulturas, ao longo de caminhos, nos cordões, peitorais e escapulários, nas exclamações invocatórias e protetoras, no velame das caravelas (Macedo, 2008, p. 2).

A simbologia da cruz expressava o sincretismo religioso trazido pelos portugueses no período colonial. A menção aos "cruzados de prata" ressalta o valor atribuído à cruz como objeto que trazia sorte durante as viagens marítimas ou cruzadas. De acordo com a *Infopédia Dicionários Porto Editora,* "a cruz [...] foi o símbolo das descobertas portuguesas figurando nos panos das velas das primeiras caravelas lusas" (Porto Editora, 2023). Dessa forma, estava presente no mastro das embarcações, em objetos decorativos, em expressões gestuais antes de entrar ou sair de determinados lugares, antes das refeições e até como amuleto. Segundo Gilberto Freyre, em sua obra *Casa – Grande e Senzala* (1992), onde disserta acerca da formação do povo brasileiro,

> No século XVII mesmo no XVIII, não houve senhor branco, por mais indolente, que se furtasse ao sagrado esforço de rezar ajoelhado diante dos nichos; às vezes, rezas quase sem fim, [...]. Ao jantar, diz-nos um cronista que o patriarca benzia a mesa e cada qual deitava a farinha no prato em forma de cruz. Outros benziam a água ou o vinho fazendo antes no ar uma cruz com o copo. No fim davam-se graças em latim [...] (Freyre, 1992, p. 651).

O sinal da cruz estava presente como um elemento da religião cristã, trazida pelos portugueses. Sua simbologia acrescenta sentido aos rituais posteriormente realizados na terra brasileira, durante o período colonial, especialmente no que diz respeito à imposição da fé católica, pelo colonizador. O símbolo da cruz perpassa o poema e representa a imposição cultural e religiosa.

É importante considerar, que G. A. deixa implícito no poema, o seu apego à fé católica, como expressão religiosa de sua formação e cultura familiar e que também refletia a religião dos povos portugueses, representantes da raça branca, apresentada nesse primeiro poema da obra *Raça*.

Observamos no poema, a descrição de diferentes tipos de pessoas que vieram de diferentes origens e possuíam características distintas. Há uma menção a senhores que carregam pendões e caldeiras, indicando seu status social e sua participação em cruzadas ou guerras: “Vieram senhores de pendão e caldeira, de braço e cutelo, senhores cruzados”. A presença dos termos “braço e cutelo” sugere que esses senhores estão envolvidos em atividades que demandam esforço físico, possivelmente ligadas a guerras ou lutas.

O poeta descreve uma variedade de pessoas, incluindo lavradores, caçadores, amantes e guerreiros. A menção aos diferentes materiais utilizados na confecção de suas roupas, como ferro, seda, arminho e couro, destaca a diversidade nas vestimentas e possivelmente nas classes sociais desses indivíduos: “Lavradores, Nemrods,[16] amantes, guerreiros, vestidos de ferro, de seda, de arminho, de couro”.

Os personagens mencionados no poema apresentavam diferentes origens, uns eram agricultores, camponeses, outros dominavam a caça, a guerra e apresentavam alto poder econômico: “bebiam, trovavam, terçavam e tinham falcões em alcandoras [17] de ouro”. Seus falcões pousavam em poleiros de ouro, representando aqui a riqueza. Ou seja, utilizavam objetos de ouro, como representação de sua opulência e status social. Vejamos que se trata de pessoas abastadas, com estilo de vida luxuoso e que desenvolviam ocupações ligadas à caça.

---

[16] Segundo o dicionário de Inglês Collins, “Nemrod” faz referência a um caçador habilidoso (Collins, 2023, p. 1).

[17] Segundo o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo* (2011) “alcândora” é um “poleiro de falcão” (BORBA, 2011, p. 45).

O poema faz referência às cruzadas e às diferentes vivências experienciadas pelos colonizadores, o que suscita diversas reflexões acerca de suas origens, seu modo de vida, as viagens e expedições bélicas que já haviam realizado: “que foram tostar peles louras nas longes cruzadas, chapeados de sol”, “que sonharam amores e lendas dormindo com mouras no castelo de Almourol”. G. A. descreve um grupo de pessoas que possuem sonhos, histórias e experiências compartilhadas.

A menção específica ao castelo de Almourol indica um contexto histórico e geográfico, possivelmente aludindo a experiências em Portugal. Segundo a *Infopédia Dicionários Porto Editora,* o castelo de Almourol está localizado em uma ilha no Rio Tejo, entre Vila Nova da Barquinha e Constância, em Portugal.

> Trata-se de uma construção militar cuja situação geográfica privilegiada a tornou um ponto estratégico importante e que se encontra associada a várias lendas da cavalaria medieval. A Ordem dos Cavaleiros do Templo assegurou a defesa deste trecho do Tejo, reconstruindo o castelo em 1171 por iniciativa de D. Gualdim Pais, mestre da Ordem dos Templários. D. Dinis entregaria a posse de Almourol à Ordem de Avis, após a extinção dos Templários (Porto Editora, 2023).

Podemos observar aqui a associação entre os Cavaleiros Templários, Portugal e os “senhores de pendão e caldeira” citados na quarta estrofe do poema. O texto menciona o quanto eram guerreiros e valentes: “que ergueram a cruz contra o crescente, em guerras / valentes da terra e de fora”. A linguagem utilizada pelo poeta exalta as habilidades bélicas do povo colonizador, apresentavam muita experiência com expedições, viagens e batalhas.

A estrofe onze suscita a indiferença diante da morte, a coragem e audácia diante do oceano desconhecido, a fim de conquistar outras terras, ainda que este feito custasse a vida: “Que cruzaram os mares do Acaso, de braços cruzados, indiferentes em frente da morte”. A referência aos “braços cruzados” transmite uma sensação de coragem diante situações perigosas e incertas. As palavras “cruzaram” e “cruzados” nesse trecho, estabelecem conexão com a palavra cruz e sua semântica dentro do poema, conferindo sonoridade, ritmo e musicalidade ao texto.

As últimas estrofes do poema retratam a perspectiva daqueles que ficaram em Portugal, possivelmente os familiares ou as esposas dos navegadores portugueses: “olhos inquietos das que ficaram de / braços abertos, lá longe”, “chorando, chorando, chorando de – soledade”. Vejamos que no poema há uma divisão de papéis: os

homens vão desbravar novas terras, representando, assim, a conquista. As mulheres ficam no porto, esperando o retorno deles, com “os olhos inquietos” e os “braços abertos, lá longe”, “na cruz da distância”. Nessa perspectiva, a guerra e a conquista são empreendimentos masculinos.

O distanciamento geográfico e emocional entre os que partiram e os que ficaram é descrito por meio do símbolo da cruz: “na cruz da distância, no cruzeiro ingênuo do arraial”. Vejamos que esse símbolo está presente em todo o poema, sempre associado à ideia de sofrimento, remetendo à religião cristã e ao sacrifício de Cristo. A “cruz da distância” é mencionada juntamente com o “cruzeiro [...] do arraial”, provavelmente seja uma referência a um local de encontro ou celebração. Supostamente os familiares estariam chorando e lamentando a partida de seus entes “com guitarras e fados”, o que denota a utilização da música como catarse e expressão das emoções.

O plano sonoro do texto é construído por meio de aliterações e assonâncias, com variações da palavra saudade: “soledade”, “soidade”, “saudade”. O nível semântico e o nível sonoro se entrelaçam, pela ênfase que é dada aos sons de /S/, em “soledade”, “soidade” e “saudade”. Dessa maneira, os sentimentos são manifestados por meio da construção poética.

Segundo Antonio Candido (2006) as aliterações e assonâncias “constituem um substrato sonoro do poema, que contribui para sua estrutura e para o efeito que ele exerce sobre nós” (Candido, 2006, p. 37). Os fenômenos sonoros sinalizam o próprio sentido da saudade, como algo que aos poucos vai se distanciando, sendo ressignificado por novas experiências. Vejamos que o poema termina com reticências, deixando nas entrelinhas o seu final, o seu desfecho.

### 4.2.2 O Poema “Vera Cruz” e a Presença do Indígena na obra *Raça*

O poema intitulado “Vera Cruz” está organizado em dezoito dísticos, a métrica é variada e os segundos versos de cada estrofe rimam entre si. O poema retrata um cenário histórico, evocando imagens e sentimentos que remontam à colonização do Brasil. O título do poema faz referência ao nome dado pelos colonizadores portugueses à nova terra, que posteriormente chamou-se Brasil. A primeira referência a “Vera Cruz” está na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, endereçada ao Rei D. Manuel:

> Neste mesmo dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e à terra A Terra de Vera Cruz! (Biblioteca Virtual, 1963, p. 2).

A historiadora Laura de Mello e Souza, em artigo intitulado *O nome do Brasil* (2001) afirma que, por um período curto de tempo, ocorreu esta denominação por comerciantes italianos e navegadores portugueses. Segundo ela "durante os trinta anos seguintes, pelo menos três denominações se sucederam nos mapas e nos escritos sobre o novo achado do rei de Portugal" (Souza, 2001. p. 67).

O poema "Vera Cruz" apresenta linguagem rica em metáforas e comparações, buscando expressar a construção da identidade nacional por meio da cultura e história do povo brasileiro. Vejamos o poema a seguir:

Vera Cruz

A cruz navegadora, que era vermelha, tingiu-se de
verde na luz

que vinha do fundo dos rios, molengos, vadios, onde
os troncos bravios matavam a sede;

que caía das folhas; que subia das bolhas do palácio
líquido da mãe-d'água verde;

que emplumavam as aves, que se balançavam nas cadên-
cias suaves das palmas dolentes;

que envernizava o dorso das cobras e o torso de cobre
das gentes

gentias, tatuadas, coroadas de penas, curvadas como
arcos

com gestos espertos de flecha. A cruz navegante
desceu dos seus barcos,

arrastou-se arranhando na areia das praias o poema
cristão; e, abrindo bem largos,

bem largos os braços, plantou-se na terra, deitou-lhe
raízes, deu folhas e flores e frutas

e sombras propícias para os encontros dos guerreiros
brancos e das virgens ocultas;

foi a árvore nova de ciência do bem e do mal no
Éden dourado – Eldorado verde –

de tantas Evas e tantos Adãos com Abéis e Cains;
protegeu-lhe a rede,

a rede fecunda do amor onde eles dormiam colados
um sono povoado de coisas:

cocares de penas, colares de dentes, feitiços de pau,
de terra cozida, urnas, lousas

com desenhos geométricos – quadrados, losangos,
rodelas, estrelas, triângulos –,

lendas cheias de luas, de medos, de danças guerreiras
em torno de fogos sonâmbulos;

de mitos, de bichos, de eclipses, de sonhos profetas,
de orgias monstruosas,

de enterros noturnos ao canto analfabeto dos jacarés

nas águas supersticiosas... (Almeida, 1925, p. 194 a 196).

A temática retratada no poema expressa a presença do indígena como o personagem principal. O poema inicia com uma metáfora, que representa a transformação da cruz, símbolo do cristianismo, quando esta chega ao Brasil. No contexto do poema, a cruz inicialmente era vermelha, provavelmente remetendo ao sangue e ao martírio de Cristo. No entanto, ao entrar em contato com a luz da terra brasileira, a cruz tingiu-se de verde: “A cruz navegadora, que era vermelha, tingiu-se de verde na luz”.

Essa transformação da cor da cruz pode ter outro simbolismo, pois a cor verde está relacionada à esperança e à renovação. Ao tornar-se verde, a cruz adquire uma nova significação, como se estivesse se adaptando e mergulhando na realidade brasileira, na natureza paradisíaca e verdejante. A cruz verde torna-se um emblema da identidade brasileira, mesclando a religião com a representação da terra e da vida brasileira. A mudança na tonalidade da cruz representa fusão entre religiões, culturas, linguagens e modos de vida, que teve como resultado a gênese do povo brasileiro.

A partir da segunda estrofe, o poeta passa a mencionar detalhes do cenário da terra brasileira: “Que vinha do fundo dos rios, molengos, vadios, onde / os troncos bravios matavam a sede”. Essa descrição poética constrói uma atmosfera exótica e misteriosa, conectando elementos naturais à nova cor da cruz. O trecho “luz que vinha do fundo dos rios” evoca uma visão misteriosa e hipnotizante. Nesse contexto, a luz passa a representar a beleza escondida nas profundezas dos rios. As imagens poéticas elencadas evocam a contemplação da natureza, como algo extraordinário e belo. É possível identificar elementos sensoriais e imagéticos, como “as bolhas”, “a luz”, “o palácio líquido” e “mãe-d’água verde”. A menção às bolhas de água sugere a presença de vida e movimento que emana do “palácio líquido da mãe-d’água verde”.

De acordo com Luís da Câmara Cascudo, autor do *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1988), a “Mãe-d'água” é um mito de origem europeia e foi introduzido no Brasil pelos portugueses. Trata-se de uma figura mitológica feminina, dotada de beleza, riqueza e poder de sedução, vive no fundo dos rios e lagos, sendo protetora e guardiã das águas e dos seres que as habitam. As narrativas geralmente são encantatórias, pois a personagem se utiliza de seus atributos para atrair os homens com promessas de riquezas e leva-os para o fundo dos rios.

No poema, essa figura mítica é apresentada na cor verde: “mãe-d’água verde” – a Iara, que emanava luz e é responsável pela coloração de outros seres vivos, como “as aves”, na quarta estrofe, as cobras e as “gentes”, na quinta estrofe: “envernizava o dorso das cobras e o torso de cobre das gentes”. Nessa parte, o poeta retrata a luz que enverniza o dorso das cobras e o torso de cobre dos indígenas. Essa descrição ressalta a conexão entre a luz, a natureza e os seres humanos, sugerindo uma influência mística e renovadora.

Na sexta estrofe, G. A. apresenta os personagens centrais do poema: “gentias, tatuadas, coroadas de penas, curvadas como arcos”. Possivelmente o termo “gentias” refere-se a pessoas de origem indígena, pois a maneira como são caracterizadas remete a elementos da cultura indígena, como penas e arcos. Podemos perceber a valorização da ancestralidade indígena por meio da descrição dos adereços, o fato de estarem tatuados ou “marcados” revelam o seu pertencimento, sua tribo, seu povo.

Nesse mesmo trecho do poema, identificamos uma comparação, pois as personagens centrais aqui, no caso os indígenas, assumem uma postura curvada, semelhante a um arco, refletindo a sensação de tensão ou expectativa e prontidão. A continuação dessa ideia no verso seguinte, evoca prontidão, energia concentrada para um possível ataque “com gestos espertos de flecha”. Podemos identificar também uma metáfora, pois a descrição dos gestos das pessoas acrescenta uma nova camada de significação: são tão rápidos quanto uma flecha. Aqui são enaltecidas as habilidades dos indígenas no que diz respeito à sua desenvoltura no manejo do arco e da flecha, seja para caçar ou mesmo para defender, sua tribo, seu povo.

Os indígenas, aqui nesse contexto, são descritos como bravos guerreiros, sempre prontos para agir. O poema expressa uma imagem visualmente rica das pessoas descritas, evidenciando sua origem étnica, elementos de identidade cultural (como tatuagens e penas) e uma postura física simbólica (curvadas como arcos). Através dessas descrições, G. A. constrói uma imagem vívida do indígena, contudo aparentemente ligada a uma época distante, ignorando a diversidade de sua raça. Haja vista que no poema anterior, onde descreve a raça branca, G. A. aponta as diversas origens daquele povo (o europeu), como pode ser evidenciado em análise no tópico anterior.

Observamos no poema, um contexto de exploração dos europeus para com os indígenas, sugerido por meio dos versos: “sombras propícias para os encontros dos

guerreiros / brancos e das virgens ocultas". Embora G. A. não se detenha em suscitar questionamentos em torno de como se deu o "encontro" entre as raças, podemos inferir que houve, da perspectiva dele, uma relação de exploração por parte do colonizador. Nesse contexto, vem à tona a ideia de nacionalismo que permeia os poemas da obra *Raça*, por meio da presença do colonizador, que veio e impôs seus conceitos, sua religião, suas ideias, sua língua e sua história. A obra *Raça* apresenta esse viés, considerando que o Brasil de cem anos atrás, recém-republicado e recém-independente, precisava afirmar-se como nação.

G. A. aborda uma referência simbólica e imagética relacionada à história bíblica do Éden e ao conceito do Eldorado [18] verde: "foi a árvore nova de ciência do bem e do mal no / Éden dourado – Eldorado verde". Essa frase remete ao episódio bíblico do Éden, onde a árvore do conhecimento do bem e do mal desempenha um papel central. O "Eldorado verde" remete ao conceito cristão de paraíso ou lugar utópico e edênico que os portugueses acreditavam existir. A cor verde é empregada com o sentido de exuberância e beleza da natureza tropical. O adjetivo "verde", também é utilizado para caracterizar a "cruz navegadora", que ao chegar à Terra de "Vera Cruz", "tingiu-se de verde". Essa referência nos leva a refletir acerca de uma natureza exótica, perfeita e idealizada. Observamos aqui a conexão entre duas imagens simbólicas e mitológicas da fé cristã: a árvore da ciência do bem e do mal e o Eldorado verde, o que sugere a dualidade do bem e o mal.

O poema finaliza com referências aos mitos e lendas da cultura popular: "de enterros noturnos ao canto analfabeto dos jacarés / nas águas supersticiosas...". Há uma clara referência à riqueza mitológica e lendária presente na cultura brasileira, revelando um universo profícuo em histórias, crenças e simbolismos.

Por meio de diversos recursos poéticos, G. A. constrói, no poema "Vera Cruz", uma aura de encantamento, ressaltando a riqueza cultural presente no Brasil. Evidencia elementos folclóricos e míticos como forma de expressar a identidade cultural do povo brasileiro, pelo resgate das narrativas, do folclore e de suas memórias ancestrais, permeadas de beleza e magia.

---

[18] O mito do Eldorado remonta aos anos 1500 e diz respeito à "cidade dourada", que conferia ao seu descobridor uma inesgotável fonte de riqueza.

Quanto à métrica do poema, é possível identificar a presença de versos polimétricos, pois encontramos diferentes combinações de sílabas e ritmos, construindo assim uma variedade de medidas:

> A / CRUZ / na / VE / ga / DO / ra, / QUE E / ra / ver / ME / lha, / tin /
> [GIU- /se / de
> VER / de / na / LUZ
> [...]
> que em / ver / ni / ZA / va o / DOR / so / das / CO / bras e o / TOR /so
> [de / CO / bre
> das / GEN / tes (Almeida, 1925, p. 194).

Essa variação métrica pode ser percebida ao longo do texto e proporciona liberdade na expressão poética. Observamos que a métrica dos versos não segue um padrão, há versos com dez sílabas poéticas (decassílabos), ao lado de versos com uma sílaba poética (monossílabos). O que configura ao texto flexibilidade e liberdade criativa, uma das propostas do movimento modernista.

G. A. passou a utilizar os versos polimétricos à medida que aderia ao movimento modernista. De acordo com Mário de Andrade, o verso polimétrico expressava a incorporação de técnicas e estilos contemporâneos de escrita e abrangia a quebra de padrões métricos. Segundo ele, os pressupostos que norteavam a poesia modernista eram “verso livre, rima livre, vitória do dicionário” (Andrade, 1925, p. 261 e 262).

No trecho acima, do poema “Vera Cruz”, é possível perceber a cadência sonora por meio da alternância de sílabas tônicas e átonas. A presença dos versos livres, construídos de forma a criar uma pausa natural entre as palavras, utilizando a pontuação. Por exemplo, a pausa após “tin/giu-se” no primeiro verso, da primeira estrofe e após “de” no segundo verso, da mesma estrofe.

O uso de palavras com diferentes ritmos e ênfases contribui para a sensação de melodia e cadência. Por exemplo, nos versos da quinta estrofe: “que em / VER / ni / ZA / va o / DOR / so / das / CO / bras e o / TOR /so / de CO / bre”, há uma alternância de versos longos e curtos que cria o ritmo do poema. Segundo Manuel Bandeira,

nesse poema “o ritmo se esquematiza em estrofes com um primeiro verso longo e ondulante” seguido de um verso curto (Bandeira, 2009, p. 1011).

Segundo G. A. em seu texto *Ritmo elemento de expressão* (1926)

> Só o ritmo pode comunicar às palavras o sentido imortal que vai além dos furtivos objetos e dos inconstantes pensamentos que elas representam. Acima de todas as verdades sensíveis, havia a beleza inatingível: e só o ritmo pode conduzir a verdade à beleza (Almeida, 1926, p. 15).

O poema é todo construído a partir de *enjambement*, pois o segundo verso complementa o sentido do primeiro em cada estrofe. Esse recurso da metrificação expressa a continuidade de uma ideia no verso seguinte, por meio da quebra na sintaxe do verso, com o objetivo de trazer ritmo ao texto poético. Na poesia modernista foi utilizado como uma das maneiras de expressar as diversas possibilidades do verso livre. As rimas estão dispostas de maneira regular, em que os segundos versos de cada estrofe rimam entre si:

> que vinha do fundo dos rios, molengos, vadios, onde
> os troncos bravios matavam a **sede**;
>
> que caía das folhas; que subia das bolhas do palácio
> líquido da mãe-d’água **verde**;
>
> que emplumavam as aves, que se balançavam nas cadên-
> cias suaves das palmas **dolentes**;
>
> que envernizava o dorso das cobras e o torso de cobre
> das **gentes** (Almeida, 1925, p. 194).

A correspondência de sons no poema expressa a musicalidade e o ritmo. Segundo Octávio Paz (1982),

> O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que move todo o idioma. O ritmo é um imã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas,

> aliterações, paronomásias e outros procedimentos – ele convoca as palavras (Paz, 1982, p. 60).

O poema “Vera Cruz”, de G. A. exalta a grandeza e beleza da terra brasileira, por meio de elementos da história que remontam ao período colonial, focaliza a ideia de nacionalismo, como forma de valorização da cultura nacional, refletindo e reforçando a noção de luta, resistência e ancestralidade do povo brasileiro.

### 4.2.3 O Poema “Santa Cruz” e a Presença da Raça Africana

O poema “Santa Cruz” está organizado em dezesseis estrofes, de dois e três versos. O esquema de rimas é regular, em que os segundos versos de cada estrofe rimam entre si. O título faz referência a um dos nomes que o Brasil recebeu durante o período colonial.

> Santa Cruz!
>
> Mas o tronco da árvore nova foi tronco também de
> escravos quimbundos:
>
> foi crucifixo de Cristos coitados que vieram – cruz!
> credo! – cheirando a moxinga nos fundos
>
> dos navios pretos; que vieram mazombos, descadei-
> rados e catingudos,
> sem tarimba nem tanga, fazendo banzé, muamba e
> mandinga, corcundas, trombudos;
>
> chimpanzés mecânicos, treparam na cruz com rezas,
> trejeitos e benzeduras;
>
> de corpos lambidos por lambadas de fogo, regaram
> de lágrimas, sangue e suor as terras fecundas
> mas duras,

e a terra deu tudo: deu tronco aos escravos, deu ouro
aos senhores, deu prata aos feitores;

e os amos gritaram de gula, e a terra gritou de pie-
dade, e os pretos gritaram de dores;

fugiram ao bodum das senzalas e, zonzos e fulos,
meteram-se em fundos mocambos, escuros qui-
lombos,

e foram achados por capitães do mato e voltaram com
calombos nos lombos e cruzes nos ombros;

mucamas em molambos fizeram calungas e quimbem-
béques para as sinhazinhas e para os sinhôs;

com candongas deram o “São Cristo” a toda uma
raça mandona de iaiás e de ioiôs;

moleques, crioulas cantaram lundus, bateram batu-
ques: pretas-minas cozeram quitutes, cuscuz;

dançaram no samba, pularam fogueiras, como zumbis
sonâmbulos, funâmbulos nus
de maromba e tição nas mãos adoçadas, acostumadas
a dar cafuné...

Depois, desceram coxeando roxas encostas, com trou-
xas, canastras e o amo em bangué (Almeida, 1925, p. 197 e 198).

O poema “Santa Cruz” representa o paradoxo entre a imagem idealizada do Brasil, denominada “Terra de Santa Cruz” e a crueldade vivida pelos escravizados durante o período colonial. A primeira estrofe apresenta a cruz sob perspectiva metafórica, a mesma árvore utilizada para produzir sombra e vitalidade, também era

matéria-prima para a construção das cruzes e os troncos, utilizados como instrumento de tortura. “O tronco da árvore nova foi tronco também de / escravos quimbundos”. Também estava implícita a ideia de que, assim como a árvore servia a várias finalidades, os escravizados eram vistos da mesma maneira pelos colonizadores, como objetos que eram utilizados e descartados.

A segunda estrofe aborda a figura do “crucifixo” e da “cruz”, reportando ao símbolo da “Cruz”, apresentado nos poemas anteriores da obra *Raça*. Neste poema, a temática central é o sofrimento e as mazelas sofridas pelos escravos: “Cristos coitados”. O texto sugere que eles viveram um martírio, como o próprio Cristo viveu, segundo a fé cristã.

É importante considerar os adjetivos mencionados para referir-se aos negros escravizados: “navios pretos”, “vieram mazombos”, “descadeirados”, “catingudos”, “corcundas”, “trombudos”. Essas palavras, de origem africana, descrevem as condições da viagem e as consequências em seus corpos, foram incorporadas ao português brasileiro e aproveitadas pelos modernistas para criar a noção de brasilidade. Esses termos evidenciam as condições miseráveis em que viviam. É possível inferir que o poema “Santa Cruz” expressa crítica social à exploração dos povos africanos no Brasil.

G. A. utiliza expressões como “banzé”, “muamba”, “mandinga” e “benzeduras”, que reportam às expressões religiosas e culturais africanas, seu estilo de vida e comportamento.

Podemos identificar uma camada metafórica que envolve todo o texto: “Chimpanzés mecânicos, trepam na cruz”. Essa imagem sugere a desumanização e tortura a que foram submetidos. A árvore, mencionada no primeiro verso, como representação de vitalidade e renovação, também era utilizada como elemento de opressão, sendo empregada para construir cruzes para “Cristos coitados”, “Chimpanzés mecânicos”. A sexta estrofe descreve os “corpos lambidos por lambadas de fogo”, indicando maus-tratos e crueldade. Nesse trecho também percebemos a metáfora em “lambadas de fogo”. G. A. se utiliza das figuras e imagens para focalizar, no poema, o sofrimento brutal enfrentado pelos africanos escravizados no Brasil colônia.

Verificamos uma expressão hiperbólica “e a terra deu tudo”. Nesse trecho, o poeta ressalta a ideia de que a terra (o solo) propiciou todos os meios que lhe cabia,

para que as pessoas vivessem em harmonia e abundância. Contudo os recursos da natureza, o ouro, as riquezas e a própria terra foram utilizados como instrumento de exploração, e os povos africanos eram escravizados, submetidos à tortura e opressão: “e a terra deu tudo: deu tronco aos escravos, deu ouro / aos senhores, deu prata aos feitores”. Nesse trecho podemos identificar a ironia, A Carta de Pero Vaz de Caminha evidencia que a terra era abundante em riquezas. O poema faz referência a isso, contudo, ironicamente desconstrói essa narrativa apresentando o contraste na relação com a terra, em que os senhores tinham a abundância e os negros recebiam apenas castigos físicos e trabalho duro: “e a terra deu tudo: deu tronco aos escravos, deu ouro / aos senhores, deu prata aos feitores”.

Observamos a sonoridade e o ritmo, construído a partir das aliterações e assonâncias presentes ao longo do poema, a seguir, citamos alguns exemplos: “ca**lombos**”, “**lombos**”, “**ombros**” (estrofe dez); “**zumbis**”, “so**nâmbulos**”, “fu**nâmbulos**” (estrofe quatorze).

A referência às “mucamas” que faziam “calungas e quimbembes para as sinhazinhas e sinhôs”, denota a participação dos negros na gastronomia e formação da cultura brasileira. A menção ao samba, às fogueiras e à dança sugere momentos de celebração e resistência, onde os africanos escravizados conseguiam expressar sua cultura e suas raízes, valorizando sua ancestralidade e seu modo de vida.

Como pudemos verificar, a obra *Raça* (1925) enfoca o nacionalismo sob a perspectiva modernista, apresentando as três raças que originaram o povo brasileiro. Por meio da exaltação da terra e das raças, G. A. valorizou o nacionalismo como uma ferramenta importante para o desenvolvimento cultural e social do país. Chadid (2018, p. 107) declara que o livro *Raça* apresenta “um nacionalismo crítico, em que o poeta se propõe a deglutir as diversas fontes que recebeu e transformá-las a partir de suas percepções estéticas e culturais”.

Um dos temas abordados no modernismo foi justamente o nacionalismo, a valorização da nação brasileira, a partir de sua gênese cultural. Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2006), analisa o papel do nacionalismo na construção da literatura brasileira. Segundo o autor,

> embora os escritores de 1922 não manifestassem a princípio nenhum caráter revolucionário, no sentido político, e não pusessem em dúvida os fundamentos da ordem vigente, a sua atitude, analisada em

> profundidade, representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos. Daí o seu populismo — que foi a maneira porque retomaram o nacionalismo dos românticos. Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário (Candido, 2006, p. 172).

Candido (2006) demonstra como os escritores buscaram refletir a identidade nacional, por meio de temas, personagens e estilos literários que expressam a realidade e a cultura brasileira. Ao discorrer acerca do nacionalismo no contexto literário, ele evidencia como a literatura pode ser uma forma de expressão e consolidação da identidade nacional, influenciando a própria sociedade em que está inserida.

## 5. Considerações finais

A partir do estudo da obra de G. A. é possível inferir que sua poesia se move entre o clássico e o moderno, expressando um diálogo com a tradição. O modernismo de G. A. traz um elemento de inovação, justamente pela preservação das referências, pela linguagem rítmica e sonora. O poeta valorizou os elementos da cultura nacional e exaltou as belezas da terra brasileira, por meio de uma poesia que expressou o nacionalismo modernista.

A beleza da poética de G. A. é essencialmente espiritual e subjetiva, o rebuscamento dos seus efeitos sonoros e as figuras que cria estabelecem uma relação harmoniosa com todo o conjunto de sua obra. Soube construir versos livres, criando seu estilo e vivificando suas raízes literárias. As imagens sensitivas e visuais misturam-se e habitam o mesmo espaço para compor um todo equilibrado, onde a poesia, a música e a pintura coexistem harmoniosamente.

A poesia modernista de G. A. sugere um Brasil mítico, por meio da herança romântica implícita nos poemas. Essa ideia reflete o conceito de Nacionalismo desenvolvido por Leyla Perrone-Moisés, em que afirma que “a nação é um conjunto de imagens” (Perrone-Moisés, 2007, p. 33). Dessa forma, o traço de artificialidade presente nas obras *Meu* e *Raça*, revela um conjunto de imagens e figuras utilizadas para representar o Brasil dos anos 1920, de acordo com a perspectiva de G. A.

A representação do Brasil, feita por G. A. é ufanista, muito próxima do Nacionalismo representado pelo grupo Verde-amarelo. A idealização que permeia os poemas não permite uma abordagem das tensões e contradições desse período de nossa história. Na obra *Raça*, por exemplo, observamos um eu lírico que não se aproxima dos conflitos sugeridos por meio dos personagens que representam a formação do povo brasileiro: o europeu, o indígena e o africano. É importante considerar que a obra de G.A. estudada aqui, oferece elementos importantes para que se possa desenvolver de modo mais específico a temática do nacionalismo nas primeiras décadas do século XX.

Ao longo da pesquisa foi possível evidenciar também, que a poesia de G. A. se mostra como poesia de “entre-lugar”, pois embora o modernismo de 1922 buscasse o rompimento com a tradição, o modernismo de G. A. apontou uma perspectiva conciliadora, aclimatando-se às possibilidades de sua época. Portanto, este trabalho

de pesquisa apresenta contribuições para a fortuna crítica do poeta e os estudos sobre poesia modernista brasileira, em face da relevância da obra de G. A., não somente para a geração de 1922, mas também para os dias atuais.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. Revelação do Brasil pela poesia moderna. **Suplemento literário** – 3. São Paulo, 17 fev. 1962, p. 1.

ALMEIDA, Guilherme de. Revelação do Brasil pela poesia moderna. **Suplemento literário** – 3. São Paulo, 24 fev. 1962, p. 1.

ALMEIDA, Guilherme de. Revelação do Brasil pela poesia moderna. **Suplemento literário** – 3. São Paulo, 03 mar. 1962, p. 1.

ALMEIDA, Guilherme de. **Rhythmo, elemento de expressão**. São Paulo: Tipografia Faroux, 28 jun. 1926.

ALMEIDA, Guilherme de. **Tôda a Poesia**, tomos II, III, IV, V, VI e VII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952.

ALMEIDA, Guilherme de. **Encantamento**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1925.

ALMEIDA, Guilherme de. **Flores das "Flores do mal" de Charles Baudelaire**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

ALMEIDA, Guilherme de. **Meu**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1922.

ALMEIDA, Guilherme de. **Paralelamente a Paul Verlaine**. São Paulo: Martins, 1944.

ALMEIDA, Guilherme de. **Raça**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1925.

ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: Descompassos entre teoria e expressão estética. **Remate de Males**, Campinas SP, jan./dez. 2013, p. 113-133. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/search/search?query=genese+andrade&authors=&dateFromYear=&dateFromMonth=&dateFromDay=&dateToYear=&dateToMonth=&dateToDay=. Acesso em: 02 mai. 2023.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. **Obra imatura**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

ANDRADE, Mário de. A dança das horas. **A Cigarra**, ano VI, nº 110, 1919.

ANDRADE, Mário de. **Estética nº 3**. [S.l.:s.n.], [ca. 1925].

ANDRADE, Mário de. Guilherme de Almeida – Meu – Versos. **Estética**, São Paulo, ano II, nº 1, 1925, p. 296-305.

ANDRADE, Oswald de. **Arte do Centenário e outros escritos** / Oswald de Andrade; organizado por Gênese Andrade – São Paulo: Editora Unesp, 2022.

ANDRADE, Oswald de. O meu poeta futurista. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 27 mai. 1921.

ARANHA. Graça. A emoção estética na arte moderna. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

ARANHA. **Obra Completa**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

ARAÚJO, Samuel. **Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

ATHAYDE, Tristão de. Brasileirismo. In: _____. **Raça**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. **Poetas do Modernismo: Antologia Crítica**. Vol. I. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: _____. **Seleta de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 295-360.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. **Guilherme de Almeida: literatura comentada.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

BASTOS, Elide Rugai. A sociologia e o entre-lugar. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, MG, 2020, p. 31-43. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22180. Acesso em: 18 dez. 2023.

BORBA, Francisco S. **Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**, coordenação de Francisco S. Borba. Curitiba: Piá, 2011.

BOSI, Alfredo. **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. Ed. da Universidade de São Paulo. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRITO, Mário da Silva. **Panorama da Poesia Brasileira**. Vol. VI. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1959, p. 31.

BRITO NETO, Aquilino José de. **Maxixe: Dança e Música na Circularidade Cultural Brasileira**. XXVII Simpósio Nacional de História, Natal, RN, 2013, p. 1-21.

Disponível em: https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371319782_ARQUIVO_maxixeDancaeMusicanaCircularidadeCulturalBrasileira.pdf. Acesso em: 06 set. 2023.

BUSATO. Susanna. A construção da natureza no trajeto modernista de *Meu*, de Guilherme de Almeida. **Revista Re-produção**, São Paulo, SP, 2014, p. 1. Disponível em: http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=43#_edn1. Acesso em: 06 out. 2022.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Na Sala de Aula**. Caderno de Análise Literária. São Paulo: Ática, 1993.

CANDIDO, Antonio. Uma Palavra Instável. In: _____. **Vários Escritos,** 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 1995, p. 224.

CARVALHO, Ronald de. **Estudos Brasileiros**: 2ª série. Rio de Janeiro: Briguiet, 1931.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

CAVALHEIRO, Edgard; BANDEIRA, Manuel (Sel). **Obras primas da lírica brasileira**. São Paulo: Martins, 1943.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: 989-20-0088-9, http://www.edtl.com.pt. Acesso em: 15 mai. 2023.

CHADID, Giovanna Soalheiro Pinheiro. **Escrituras Modernistas no Brasil: a poéticade Guilherme de Almeida**. 2018. 163 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2018.

COLLINS. **E–Dicionário de Inglês Collins**. 2023. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/nemrod. Acesso em 28 out. 2023.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DANTAS, Júlio. Meu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 out. 1925.

DEL PICCHIA, Menotti. Rua. **A Gazeta**, São Paulo, 28 ago. 1961.

DEL PICCHIA, Menotti. Futurismo. **Correio Paulistano**, São Paulo, 06 dez. 1920, p. 03.

Domínio Público. **A Carta, de Pero Vaz de Caminha: Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf. Acesso em 15 set. 2023.

ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaios.** Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

GALVÃO JÚNIOR, Heraldo Márcio; GUSMÃO, Emery Marques. **O Imaginário Bandeirante e a "Superioridade" Paulista nas Obras de Guilherme de Almeida**. 1996. 7 f. Pesquisa sobre a obra de Guilherme de Almeida. Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, São Paulo, 1996.

GALVÃO JÚNIOR, Heraldo Márcio. O Ideário da Paulistanidade, a Poesia Escolar e a Literatura Infantil nas Obras de Guilherme de Almeida. **A Margem**, São Paulo, jan./jun. 2010, p. 61-70.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Do Penumbrismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos**. São Paulo: Ática, 1983.

GRIECO, Agripino. O Neo-helenismo do Sr. Guilherme de Almeida. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 5 mai. 1924, p. 1.

GUIMARÃES, Adalberto Rafael. **REVISTA KLAXON: Estética e Ideologia Modernista na Crítica e na Poesia de Mário de Andrade**. 2013. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Minas Gerais, 2013.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Guilherme de Almeida. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XV, nº 36, 3 ago. 1921, p. 19.

INFANTE, Ulisses. A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio. **Agália, Revista de estudos na cultura**, Pato Branco PR, jan./jun. 2011, p. 77-101. Disponível em: https://agalia.net/wp/wp-content/uploads/2018/02/UlissesInfante_A_poesia_de_Guilherme_de_Almeida.pdf. Acesso em: 02 set. 2023.

**KLAXON: Mensário de Arte Moderna**, São Paulo: nº. 1-9, maio 1922/jan, 1923. Disponível na Biblioteca Brasiliana da USP: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (usp.br). Acesso em: 02 jan. 2023.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Mário Pereira de Souza. **Os Problemas Estéticos na Poesia Brasileira do Parnasianismo ao Modernismo**. 1945. 58 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1945.

MARRA, Juliana Ribeiro. **Catira: performance e tradição na dança caipira**. 2016. 157 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Campus de Goiânia, Goiás, 2016.

MARTINS, Wilson. **A Crítica Literária no Brasil**. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MARTINS, Wilson. **A Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

MILLIET. Sérgio. **Diário Crítico**. [s l]:Martins, 1981.

MILLIET, Sérgio. **Panorama da moderna poesia brasileira**. São Paulo: MEC, 1952.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. **O recriador de poesia**. O Estado de São Paulo, 21 jul. 1990, p. 3. Cultura.

MURICY, Andrade. **A Nova Literatura Brasileira**. Crítica e Antologia. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1936.

OLIVEIRA, José Osório de. **História Breve da Literatura Brasileira**. Lisboa: Inquérito, 1939.

PACHECO, Mattos. **Histórias de *Rua***. Diário de S. Paulo, 19 de ago. 1961.

PAIXÃO, Aline dos Santos. Do maxixe ao samba de gafieira: caminhos para uma revisão de literatura de danças de salão brasileiras. **Revista Arte da Cena**. Goiânia GO, jan/jul. 2021, p. 349-375. Disponível em: https://revistas.ufg.br/artce/article/view/69242. Acesso em: 10 set. 2023.

PASINI, Leandro. A semana de 22 e a poesia: contradições e desdobramentos. **Remate de Males**, Campinas SP, jan./dez. 2013, p. 191-210. Disponível em: http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3877. Acesso em: 02 fev. 2022.

PORTO, Editora. **Castelo de Almourol na Infopédia**. Porto: Porto Editora, 2023. Disponível em: https://www.infopedia.pt/$castelo-de-almourol. Acesso em 15 ago. 2023.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIMENTEL, Osmar. O cisne sonoro. **O Estado de S. Paulo**, 9 nov. 1968. Suplemento literário.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 140.

QUEIROZ, Maria Helena de. **Guilherme de Almeida (1890-1969), Fortuna Crítica Comentada**. 1998. 193 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, São Paulo, 1998.

QUEIROZ. **A variedade Literária na Obra Poética de Guilherme de Almeida**. 2003. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, São Paulo, 2003.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Nós, livro inaugural. In: _____. **Do Barroco ao Modernismo. Estudos de poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RIBEIRO, José Antonio Pereira. **Guilherme de Almeida Poeta Modernista**. São Paulo: Traço Editora, 1983.

RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heroes)**. São Paulo: São Paulo Editora LTDA, 1928.

RICARDO, Cassiano. Um pouco de poesia. **Correio Paulistano**, São Paulo, 5 mai. 1925.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da Letra**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SOUZA, Laura de Mello. O Nome do Brasil. **Revista de História**, São Paulo SP, 2001, p. 61-86. Disponível em:

https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18919/20982. Acesso em: 12 ago. 2023.

SPERBER, Suzi Frankl. **Encantamento, Acaso, Você seguidos dos haicais completos: Guilherme de Almeida** / Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

TÁPIA, Marcelo. Amantes da Beleza Imperfeita. **Caderno de Tradução**, Florianópolis SC, ago/dez. 2018, p. 98-112. Disponível em: Amantes da beleza imperfeita | Cadernos de Tradução (ufsc.br). Acesso em: 02 jul. 2023.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

TORRANO. Jaa. Antígone de Sófocles: Guilherme e Epígonos. **Revista Re-produção**, São Paulo, SP, 2022, p. 1. Disponível em: http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=83. Acesso em: 06 jul. 2023.

TORRES, Antônio. O Bacillus líricus. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1917.

ULRICH, Aline. **Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista**. 2007. 180 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VOGT, Carlos. **Os Melhores Poemas de Guilherme de Almeida**. São Paulo: Global, 1993.