

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Altamiro José Redondo

A face do feminino na poética de Guilherme de Almeida

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALTAMIRO JOSÉ REDONDO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profª. Drª. Edilene Dias Matos.

São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

AGRADECIMENTOS

À minha caríssima orientadora, Prof^a. Dr^a. Edilene Matos, pelo grande apoio, incentivo e entusiasmo, pela adequada, objetiva e iluminada orientação, cuja excelência tem tornado esse caminho mais curto e gratificante.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin, pela inestimável recepção no início e no decorrer do curso, pelas valiosas observações no exame de qualificação, pelo brilho de suas aulas e ensinamento de que literatura e vida são inseparáveis.

À Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Junqueira, pela riqueza de suas aulas e sensibilidade poética.

À Prof^a. Dr^a. Luzia Machado Ribeiro de Noronha, pelas valiosas sugestões no exame de qualificação e reconhecimento de meu trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Maria Virgília Frota Guariglia, por aceitar o convite para integrar a Banca Examinadora.

A Ana Albertina Miguel, pela extremada dedicação profissional e oportunas orientações que muito têm me auxiliado.

Deus criou o homem à sua imagem, e, da costela tirada de Adão, formou a mulher. Em seguida, expulsou ambos do paraíso de delícias.
(Gênesis).

Desde então, cada ser masculino vem procurando a sua parte feminina para voltar a unir-se a ela.
(Erich Fromm)

O mito do andrógino é uma realidade psicológica: todos, homens e mulheres, buscamos nossa metade perdida. Esse mito e o de Eva, que nasce da costela de Adão, são metáforas poéticas que, sem explicar realmente nada, dizem tudo o que há para dizer sobre o amor.
(Octavio Paz)

RESUMO

O objeto dessa dissertação é a poesia de temática amorosa de Guilherme de Almeida, que apresenta elementos universais de fundo arquetípico-mitológico. Tem, ainda, intenção de contribuir para a fortuna crítica do poeta, contemplada de modo insuficiente até o momento. Em seus poemas, a mulher não é representada fisicamente, mas transformada em imagem sempre fugidia, na qual se confunde com o próprio conceito de amor ou princípio feminino. Prefere-se enaltecer o amor do passado ou do futuro, e a mulher do presente é cantada em sua abstração. Ao encontro dessas imagens, o mito do andrógino se apresenta como resposta acolhedora. Esse mito, ao contrário da idéia fantasiosa e distante que se tem a respeito, é atualíssimo, e implica uma realidade psicológica por trás de toda busca amorosa, além de significar uma metáfora da condição de plenitude cósmica, onde os opostos se confundem. Outros mitos de fundo andrógino também são contemplados. A relação do *corpus* poético com o mito do andrógino se faz pela comparação e semelhança de suas imagens, além de análises e deduções. Para tal relação, contribui, sobretudo, Mircea Eliade, entre outros, com suas idéias sobre reprodução de imagens, conforme o livro *Imagens e símbolos* (1991). A busca da plenitude amorosa, a que alude o mito, ocorre, portanto, no corpo textual poético, onde a mulher é sublimada e representa o próprio eu perdido para sempre. Como desdobramento, essa experiência da busca de plenitude também tem caráter iniciático e espiritual. Procura-se identificar o conceito de amor em sua poética, a partir da comparação com outros conceitos semelhantes, como o amor-paixão, o amor sublime e o amor erótico. Faz-se, ainda, um estudo introdutório da obra em geral de Guilherme de Almeida, com ênfase em suas características literárias e suas qualidades conforme a crítica, ressaltando-se a questão do engajamento com o aspecto sublime e universal, além de se destacar, especialmente, os tons simbolistas de sua poesia, que, voltados para imagens etéreas, fugidias e espirituais, guardam estreita relação com seus poemas de temática amorosa e com o tema da dissertação.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Poesia Moderna, Guilherme de Almeida, amor, mulher, mitos e arquétipos.

ABSTRACT

The object of this thesis is the Guilherme de Almeida's love poetry, which shows universal elements whose basis is archetypal and mythological. It still has the intention of contributing to the poet's critical fortune, which has been contemplated insufficiently until now. In his poems, the woman is not represented physically, but is changed into a constant fleeting image, which is confounded with the own concept of love or feminine principle. It is chosen to exalt the love from the past or from the future, and the woman from the present is sung in her abstraction. By meeting these images, the androgyny myth shows a welcoming answer. This myth, unlike the imaginary distant idea that it has about, is very modern and involves a psychological reality behind the whole love search, apart from meaning a cosmic fullness condition metaphor in which the opposites are confounded. Other myths based on the androgyny figure are also contemplated. The relationship between the poetic *corpus* and the androgyny myth is made by the comparison and the similarity of their images, apart from analyses and deductions. For that relationship, especially Mircea Eliade contributes, among others, to his ideas about the reproduction of images, according to *Images and Symbols* (1991). The search for the love fullness, to which the myth refers to, occurs, therefore, in the poetic textual body, in which the woman is sublimated and represents the own lost self for good. As a consequence, the search for this fullness experience also has an initiatory and spiritual nature. It seeks to identify the concept of love in its poetry through the comparison with other similar concepts, such as the passion love, the sublime love, and the erotic love. It still develops an introductory study of Guilherme de Almeida's work in general focusing on its literary characteristics and its qualities according to the criticism, highlighting the question of the engagement with the sublime universal aspect, as well as pointing out especially the symbolist tones of his poetry that, returned to ethereal fleeting spiritual images, keep an intimate relationship to his love poems and to the subject of his thesis.

Keywords: Brazilian Literature, Modern Poetry, Guilherme de Almeida, love, woman, myths, archetypes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE 1: OLHARES SOBRE O POETA.....	14
1.1 – OLHARES CRÍTICOS EM GERAL.....	15
Breve histórico.....	15
O “retorno” ao passado.....	16
A questão do engajamento.....	19
O clássico modernista	21
O metro e o verso livre.....	24
O pintor e músico das palavras.....	26
O experimentador e malabarista.....	29
A “simplicidade” e o apreensível	32
A questão das influências.....	35
O sublime.....	36
Os tons simbolistas.....	40
Considerações gerais.....	42
1.2 – OLHARES ESPECÍFICOS: A POESIA AMOROSA DE G. DE ALMEIDA..	43
1.3 – COMENTÁRIO ANALÍTICO DE UM POEMA.....	45
PARTE 2: A MULHER E O AMOR NO MITO E NA POESIA.....	51
2.1 - Descrição dos mitos.....	51
Mito do andrógino.....	51
O mito do eterno retorno.....	52
O discurso de Diotima.....	53
Adão e Eva e Paraíso Perdido.....	55
Grande Mãe ou Grande Útero	55
Relação entre os mitos	55
Considerações sobre o andrógino	56
2.2 - Mito e mitologismo na literatura.....	57
2.3 – Poesia.....	58
2.4 - <i>Corpus</i> , objeto de estudo e constatações.....	62
2.5 - Relações míticas do objeto.....	69
Relações genéricas	70
Relações específicas.....	72
Outras considerações.....	74
2.6 – Corpo textual: espaço de busca de plenitude.....	77
PARTE 3: A MULHER E O AMOR MÍTICOS NA POESIA DE G. DE ALMEIDA.	83
3.1 – Amor.....	84
3.2 – Erotismo.....	86

3.3 – Amor-paixão.....	88
3.4 – Amor sublime	90
3.5 – Amor erótico.....	94
3.6 – O feminino.....	95
3.7 – Características do amor no <i>corpus</i>	99
3.8 – Considerações finais.....	105
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS.....	111
ANEXOS: poemas, obra e cronologia biográfica de G. Almeida.....	114

INTRODUÇÃO

A quase inexistência de trabalhos científicos a respeito de Guilherme de Almeida e a constatação de certo desinteresse por parte da comunidade acadêmica, quanto a esse mister, foram dois motivos relevantes na decisão de se empreender a presente pesquisa.

Poeta sempre citado nos manuais de literatura brasileira por numerosas virtudes literárias e lingüísticas, não tem sido, entretanto, suficientemente contemplado com trabalhos de maior fôlego. As qualidades citadas por dezenas de autores são extensas. Artista de rara sensibilidade e intenso sentimento de beleza, grande artífice do verso, pintor e músico das palavras, poeta de vocação experimental e malabarista – são alguns predicados a ele atribuídos, entre tantos.

Algumas das razões possivelmente identificadas para seu esquecimento seriam, entre outras, a simplicidade dos poemas, a movência por diversos movimentos, a falta de engajamento e sua faceta parnasiana. Nada disso se justifica; a simplicidade dos poemas de Guilherme não reduzem seu mérito, pois a facilidade de apreensão por parte do leitor exige do poeta grande esforço e talento incontestes. A oscilação por vários movimentos literários indica consciência do ecletismo e busca por uma poesia atemporal. A suposta falta de engajamento na realidade física imediata dá lugar ao envolvimento com o universal e mediato, imanente à arte poética. E seu exercício parnasiano indica interesse e talento por elaborações mais complexas.

O tema predominante na poética de Guilherme de Almeida é o amoroso, e nele o poeta alcançou suas melhores composições. Por causa dos poemas de amor, ele foi enaltecido pela crítica e pelo público de sua época. Seus poemas alcançam indistintamente a alma das pessoas, de forma sensível e universal, o que leva os críticos a reconhecerem em sua obra um certo toque feminino.

Recorrente em toda a sua poética, portanto, os poemas do tema amoroso estão sendo utilizados como *corpus* neste trabalho. Numa análise preliminar de vinte a trinta poemas dessa temática, pôde-se constatar a ocorrência de imagens poéticas repetitivas quanto ao significado do amor e da mulher. Na maioria dos poemas, a mulher não é cantada fisicamente, mas confundida com o próprio conceito de amor.

Dizer-se apenas que a poética de Guilherme de Almeida idealiza o amor ou a mulher seria uma grande simplificação de marca acentuada. Nem se trata do lugar-comum da simples idealização e do sentimentalismo romântico, mas diz respeito à essência fundamental que a mulher representa e que o eu-lírico busca. Guilherme representa a mulher como o próprio princípio feminino. O canto se volta para as lembranças de um amor do passado ou para a mulher idealizada do futuro. A mulher do presente é transformada numa miragem ou é cantada, em sua ausência, pelas impressões que deixa no ambiente. É comum o uso de vocábulos que transmitem leveza e fugacidade e que indicam o desejo de alcançar alguma coisa inacessível.

Essas imagens poéticas fogem ao senso comum e, por seu caráter inusitado, parecem apontar para algo fundamental e intrigante. Sabe-se que os poetas alcançam níveis de percepção maiores que o homem comum e entram em contato com idéias e significados essenciais.

Por essa razão, a arte poética é aqui considerada, principalmente, como fruto de inspiração. Nem poderia ser diferente, uma vez que a poesia trata da essência das coisas e da visão do sagrado. A poesia é a linguagem da alma e da intuição interior. Os próprios filósofos reconhecem na poesia a linguagem pura e mais expressiva do objeto, aquela que é vista pelos olhos do espírito, mas vivenciada também pelo corpo e pelas emoções.

Essa ocorrência nos remete não só a uma característica individual de Guilherme, mas a uma expressão universal do eu-lírico. Tal singularidade de imagens femininas já foi acolhida por grandes poetas, a exemplo de Dante, em *A Divina Comédia*, na qual Beatriz simboliza o Amor ou a Verdade.

A relação dessas imagens com os mitos torna-se, portanto, inevitável. Os mitos são narrativas que apresentam imagens e significados que estão na essência e na origem da própria poesia, constituindo-se, então, em matéria prima de todas as artes. As representações da poética de Guilherme, que delineiam imagens idealizadas da mulher, revelam uma relação mítica.

Os mitos (do Andrógino de Platão, de Adão e Eva, do Paraíso Perdido, da Grande Mãe, e do Eterno Retorno) parecem ter relações com imagens poéticas do feminino. Tais mitos representam arquétipos universais de uma busca incessante por algo misterioso, como a própria razão de existir do ser humano. O que se persegue e não se apreende é a metade perdida do próprio homem, em seu estado primordial de plenitude.

A presente pesquisa pretende revelar a expressão de elementos universais de fundo arquetípico-mitológico na poética de Guilherme de Almeida. Tem ainda, como objetivo, contribuir efetivamente para a fortuna crítica do poeta, insuficientemente contemplada até o momento.

O tema da pesquisa é “O feminino na poética de Guilherme de Almeida” e o objeto de estudo é o conceito do amor e da mulher em sua poética. Considerando o andrógino como um arquétipo universal da unidade original perdida do homem, é possível a ocorrência de uma relação mítica de teor andrógino nas representações do amor e da mulher na poética de Guilherme de Almeida? Essa é a pergunta que se pretende responder nesse trabalho.

Uma resposta mais imediata classificaria essas representações como determinados tipos de amor, tais como, o amor romântico, o amor cortês, o amor-paixão. Ou, por outro lado, como amor platônico ou amor sublime. Provavelmente, as imagens poéticas em questão poderiam se enquadrar em um destes tipos de amor ou em outro aqui não expresso. Entretanto, a relação mítica é mais condizente e mais profunda, dado que o mito encontra-se também na essência de certos tipos de amor. E, no caso, o mito do andrógino e suas variáveis é o que oferece melhor e mais abrangente resposta.

A ocorrência de uma relação mítica de teor andrógino nas ditas representações do amor e da mulher é a hipótese desta pesquisa. E a consequência necessária dessa relação é que a busca da plenitude almejada pelo eu-lírico ocorre no corpo textual poético, onde a mulher é sublimada e representa o próprio eu perdido para sempre.

Essa busca está diretamente relacionada com o aspecto iniciático da literatura, devido à tomada de nova consciência pelo eu-lírico e pelo leitor, que é proporcionada por tal experiência. Se, no estado original de plenitude, o homem estava integrado à realidade divina, vislumbres dessa realidade se manifestam a qualquer momento, pela experiência iniciática da poesia. A possibilidade desse eterno retorno é altamente esperançosa para o homem, porque suscita lembrança e revivescência de seu Paraíso Perdido. A experiência iniciática, portanto, pode ser desencadeada, não só pela oração ou meditação, mas também pela poesia e pela experiência amorosa.

As noções de poesia aludidas nesse trabalho estão respaldadas nos estudos de Antônio Brasileiro, em seu livro *Da inutilidade da poesia*; os conceitos de mitos e

arquétipos são embasados nas seguintes obras: *O mito do eterno retorno* e *Imagens e símbolos* de Mircea Eliade; *A poética do mito*, de E.M. Melietinsky; e *O homem e seus símbolos*, de Carl G. Jung. Os conceitos de amor são baseados, sobretudo, no livro de Octávio Paz, *A dupla chama*. – entre outros autores.

Alguns dos elementos que fundamentam a presente pesquisa são rapidamente comentados a seguir. O amor de que trata a poética de Guilherme tem alguma relação com o discurso de Diotima, explicitado em *O banquete* de Platão, no que tange ao grau mais elevado do amor. Diotima, conforme Sócrates, fala do aprendizado proporcionado pelo amor em seus vários estágios, iniciando-se pelo amor ao corpo e alcançando-se a própria idéia do amor e da beleza absoluta.

Enquanto narrativas de tempos primordiais, os mitos contêm arquétipos que estão presentes na vida do ser humano de todas as épocas. Os arquétipos são modelos “divinos” de ação estabelecidos nos primórdios da humanidade e estão arraigados no subconsciente do homem, exercendo considerável influência sobre ele.

O mito do andrógino está presente na cultura de todos os povos em diversas versões, mas todas têm em comum a idéia de um andrógino original perfeito, que sofrera uma separação sexual pelo cometimento de um grande pecado. Desde então, cada parte separada procura a outra, obstinadamente, para se completar.

O mito de Adão e Eva do *Gênesis* mostra a união harmoniosa do masculino e do feminino no Paraíso, antes da queda. O *Zohar* se refere à existência de um Adão Cadmon, também detentor das duas polaridades que seriam próprias da natureza divina. Portanto, o mito de Adão e Eva e do Paraíso Perdido são expressões diferentes do mesmo mito – o do andrógino.

A Grande Mãe é a personificação mitológica da Terra, o Grande Útero, a deusa da fertilidade. Simboliza o Grande Todo de onde o ser humano foi arrebatado. No amor, se dá o reencontro com a totalidade original

O Mito do Eterno Retorno reflete o “princípio eternamente vivo” que leva o homem de todas as épocas a buscar sua condição primordial de plenitude em um Paraíso Perdido. Nesse tempo primordial, os homens misturavam-se com os deuses, mas devido a um pecado ritual essa convivência foi interrompida.

Os referidos mitos convergem para o mesmo ponto: a eterna busca do ser humano pela própria plenitude perdida.

Além das razões já apresentadas para o tema deste trabalho, cumpre ressaltar que o amor e o feminino aqui tratados estão intimamente ligados à natureza espiritual do homem, uma vez que o mito do andrógino pressupõe a busca da plenitude cósmica.

Massificado em um mundo moderno que subjuga os interesses humanos em prol de objetivos espúrios, o homem de hoje se vê fragmentado e sem rumo. O desenvolvimento deste tema remete a uma situação completamente oposta: a busca da plenitude perdida e a união espiritual com o cosmos – situação que implica encontro e integridade, ou seja, não fragmentação.

Portanto, a espiritualidade, com o sentido implícito de ligação com o Todo, seria a melhor forma de combater essa fragmentação. E acreditamos que a poesia, através de seus próprios meios, é um poderoso instrumento para atingir esse fim.

Antes, porém, de se abordar o tema específico dessa dissertação, pretende-se tecer alguns comentários acerca da obra de Guilherme de Almeida e de suas características, o que será feito no capítulo seguinte.

PARTE 1 – OLHARES SOBRE O POETA

Somente os homens, que me viam
passar sozinho, riam, riam,
riam, não sei por que razão. [...]
E há de ser bom,
útil, belo e feliz
o que for feito com
o pó que eu fiz.

Guilherme de Almeida

Guilherme de Almeida foi agraciado com inúmeras referências elogiosas, mas recebeu certas críticas que ainda marcam sua imagem de poeta. As críticas positivas podem ser numerosas, como é o caso, mas algumas negativas são o bastante para comprometer toda uma obra, toda uma vida.

Tais críticas negativas são poucas, porém marcantes, e apontam Guilherme como poeta decadentista que não se identificou com o Modernismo, e que, portanto, não manteve vínculo com a realidade circundante.

Portanto, uma das principais perguntas que este trabalho procura responder é a seguinte: Seria Guilherme de Almeida, realmente, um poeta desvinculado da realidade presente, sem identificação com o Modernismo e sempre ligado ao passado literário das formas clássicas? De imediato, adiantamos que a resposta a todos os itens da pergunta é “sim” e “não”, ao mesmo tempo. Sendo assim, outra pergunta se impõe: Não expressaria sua poética certa peculiaridade, que se manifesta pelo caráter atemporal, cósmico e universal, sem vínculos exclusivos com determinadas correntes literárias? Quanto a essa pergunta, pode-se adiantar que a resposta é afirmativa.

Essas e outras perguntas implícitas serão apreciadas ao longo deste capítulo, que deverá apresentar, de forma abrangente, as características literárias de Guilherme de Almeida, especialmente aquelas mencionadas pela crítica a seu respeito, tomando-se, porém, o cuidado de tecer os devidos comentários e considerações. A metodologia, portanto, implica análise e deduções; e aquelas referências da crítica literária, a respeito de Guilherme, que reforçam as hipóteses deste trabalho, figuram como fundamentação teórica. Concorrem, também, para esse embasamento, algumas observações de outros autores, como Paz e Pound, que tocam em pontos que dizem respeito a esse poeta.

Estudar Guilherme sob pontos específicos seria, a nosso ver, limitar um poeta de alcance maior e prismático. Poder-se-ia, por exemplo, estudá-lo quanto à sua

habilidade de artesão do verso, mas isso não lhe faria jus, por se tratar de poeta de características mais amplas. Por essa razão, prefere-se empreender um “passeio” por sua obra, de maneira mais leve, sem perder de vista a logicidade e objetivo deste trabalho.

Como se pretende demonstrar, Guilherme foi modernista à sua maneira, usou dos recursos clássicos por reconhecimento de seu valor, sem se limitar a eles, e foi poeta engajado em outro nível de realidade, talvez o mais condizente com a poesia. Sua maneira de ser, fora das expectativas vigentes, teria, logicamente, que provocar certa incompreensão.

As demonstrações serão feitas a partir de poemas de temática variada, e, no final, será retomado o tema de que versa a presente dissertação, ou seja, o amoroso, a ser desenvolvido nos capítulos seguintes.

1.1– OLHARES CRÍTICOS EM GERAL

1.1.1. – Breve histórico. Quando o Movimento Modernista eclodiu, Guilherme já havia publicado cinco livros de poemas, que combinavam tons simbolistas com certo rigor parnasiano. Foram livros bem acolhidos pela crítica e pelo público; são eles: *Nós*, de 1917; *A dança das horas*, de 1919; *Messidor*, de 1919; *O livro de horas de Sórora Dolorosa*, de 1920; e *Era uma vez*, de 1922.

Apesar de a nova ordem ter surgido um tanto bruscamente, Guilherme aderiu ao Movimento, passando a incorporar seu estilo já a partir de *A fruta que eu perdi – canções gregas*, de 1924, em que falava de temas antigos com versos novíssimos. Por exemplo, o título de um dos poemas era “As galeras” e foi recitado na Semana de 22, no Teatro Municipal.

Imbuído do espírito nacionalista do Movimento, Guilherme publicou *Meu*, em 1925, e *Raça*, em 1925, ambos de temática brasileira, com versos livres bem de acordo com a receita da época.

Escreveu, ainda, *A flor que foi um homem – Narciso*, e *Encantamento*, ambos de 1925, também em moldes modernistas. Em 1929, com *Simplicidade*, poemas escritos entre 1912 e 1919, volta à forma clássica, sem incorrer no rigor parnasiano. Em 1931, com *Você*, de temas novos e versos antigos, Guilherme retoma o verso metrificado, deliberadamente, mas não deixa de usar o verso livre, a partir daí.

A volta ao metro e às formas clássicas levou alguns críticos a interpretar como retrocesso e abandono do Modernismo. Mas não existe unanimidade entre os críticos, quanto a isso, até mesmo na fixação de datas em que teria ocorrido essa volta. Se não há consenso, é justo supor que a idéia de retrocesso é bem duvidosa. Há quem diga que foi a partir de *Raça* (1925), ou *Simplicidade*(1929), ou de *Você* (1931). Outro diz que ocorreu nos últimos livros do poeta, a partir de 1957.

Um quarto crítico não fixa datas e se mostra bem mais razoável: “Passada a fase revolucionária do Modernismo, para o qual contribuiu com livros significativos, Guilherme de Almeida voltou ao verso medido, impregnando-o, porém, do seu ritmo próprio e da sua alta, grande emoção”. (GOES, 1960, p.184).

De qualquer forma, como se verá a seguir, Guilherme sempre se norteou pelo espírito modernista, colocando em prática seu talento experimentador e malabarista. Assim, vemo-lo cultivando os mais variados recursos formais, desde a balada até o haicai, desde o metro curto até o metro livre; vemo-lo revivendo os poemas à maneira de Camões e as cantigas medievais, enfim, transitando, livremente, pelos vários estilos de época. Soares Amora soube entendê-lo muito bem:

Docilidade, emotividade, grande poder receptivo, arte singularmente dúctil e súbtil – tais os predicados mais salientes desse poeta, em que o parnasianismo ora cede lugar ao simbolismo, ora se deixa vencer por um intuito de modernidade, ora se encontra num claro e gracioso helenismo, para, inesperadamente, lhe suceder o verde-amarelismo de *Raça*. (AMORA, 1969).

Apesar de opiniões tão favoráveis como essa, Guilherme de Almeida foi, por vezes, como se disse, acusado de não incorporar o espírito modernista e de ter, a certa altura, abandonado o Movimento, voltando-se ao estilo clássico, definitivamente. Deve-se acrescentar aos motivos das críticas que recebeu, certo distanciamento que o poeta mantinha da realidade imediata, ou mais comumente, certa falta de engajamento.

1.1.2 – 0 “retorno” ao passado. Na crítica desse suposto retorno está implícita a idéia, bem discutível, aliás, de que uma vez dentro de certo movimento literário, não se pode permitir retorno ao passado, sob pena de se incorrer em retrocesso. Guilherme é classificado nos manuais de literatura como integrante da primeira fase do Modernismo.

Guilherme recorreu aos recursos clássicos, sem dúvida, mas ele abraçou o Modernismo de maneira intensa. A bem da verdade, como já era poeta consagrado no início do movimento, ele foi procurado pelos outros escritores, menos conhecidos, a fim de que seu apoio desse credibilidade à reforma pretendida. Incorporou o Movimento, viajou pelo Brasil divulgando o Modernismo e atuou, intensamente, na redação da revista *Klaxon*, a única que surgiu durante a Semana de 22 e que era redigida na casa de sua família.

Seu trânsito pelos temas e formas clássicos era acompanhado de novas marcas e adaptação aos tempos modernos. Mesmo o verso metrificado, que ora retomava, era elaborado com novos ritmos, por força da influência do verso livre, em curso na época, cuja prática já adotara. E quando Guilherme recorria à forma clássica na íntegra, ele o fazia como desafio que se impunha, com o fim de criar o novo sobre formas antigas.

Portanto, ao contrário do que se afirmou acima, Guilherme absorveu o espírito modernista muito mais do que se admite, e esse espírito chama-se *liberdade*, um dos maiores prêmios que o Modernismo concedeu, ou seja, a permissão de se criar como bem entender, o que o poeta soube utilizar com plenitude.

É oportuno observar que, atualmente, diante de certa desorientação que permeia a crítica literária, os cânones têm voltado à tona, como pontos de referência. Talvez Guilherme já percebesse isso, ao se reportar, com insistência, aos estilos tradicionais. Provavelmente, por isso, Eliot tenha dito que todo escritor, depois de certo tempo, sente o peso de uma tradição; e Fernando Pessoa tenha afirmado que todo e qualquer poema lembra a existência de Homero.¹

Consta, ainda, entre alguns críticos, a opinião de que o Modernismo “atropelou” um movimento que ainda não tinha esgotado toda a sua força – o Simbolismo. Isso parece sugerir que aquilo que atropela está forçando determinada situação e não está seguindo a ordem natural das coisas. Se isso aconteceu, Guilherme parece redimido de uma sentença de Alfredo Bosi, que, apesar de reconhecer no poeta méritos de refinado metrificador, contribuiu para uma imagem não muito promissora sobre ele, tendo em vista o respeito que o renomado crítico goza na comunidade acadêmica. Ei-la:

¹ Essa referência a Eliot e Pessoa constam de um texto de João Alexandre Barbosa, relativo a depoimento apresentado no Seminário *Linguagem e Linguagens: a fala, a escrita, a imagem*.

Preso ao decadentismo estetizante [...] Guilherme pertenceu só episodicamente ao movimento de 22. Não havendo partido do espírito que o animava, também não encontrou nele pontos definitivos de referência estética. Sua cultura, seu virtuosismo, suas aspirações morais vinham do passado e lá permaneceram. [...] Os livros posteriores retornaram aos antigos caminhos parnasiano-decadentes [...] que levou o poeta a reviver estilos mortos como o dos trovadores, ou da lírica renascentista. (BOSI, 2006, p. 305,372,373).

Trata-se de uma observação dura, que beira as raias da parcialidade. Felizmente, há vários outros críticos bem mais favoráveis a Guilherme, como Wilson Martins (1967), que via de forma muito positiva a fusão que conseguira realizar entre clássico e moderno, ao se referir ao livro *Meu*, de 1925, como “a amostra possível de um *classicismo modernista* e bem sucedido”.

Sabe-se que o termo “Decadentismo” foi a designação inicial do Simbolismo. Mas aquele termo está associado à idéia de decadência, pessimismo extremado e dissolução, o que, em absoluto, não se aplica a Guilherme. Depois de 1885, o termo foi sendo substituído pelo “Simbolismo”, e com este o poeta tem significativa relação. Não se pode negar que seus poemas apresentam, em grande parte, tons simbolistas como a musicalidade, a “poesia de meio-tons, sugestão do mundo e da alma, um intenso de sentimento de beleza”, conforme Antônio Cândido (1972), o que parece ótimo, pois essas qualidades são desejáveis na poesia, em qualquer tempo.

A respeito desse “atropelamento”, Wilson Martins afirma que se dependesse de Mário de Andrade, o Modernismo teria um encaminhamento mais suave e natural, diferente daquele avassalador que foi imprimido por Oswald de Andrade. E, ao final, cita um poema de Guilherme que poderia representar esse modernismo mais natural:

O Modernismo, 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 (enquanto *poesia*, embora extremamente rica em valores poéticos *modernistas*) 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. As coisas provavelmente teriam seguido esse rumo, se tudo dependesse de Mário de Andrade; mas, já a essa altura, Oswald de Andrade velava. [...] Eis como seria a poesia pau-brasil se Oswald de Andrade não houvesse existido (MARTINS, 1967, p. 225):

Como é linda a minha terra!
 Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela:
 parece uma coluna reta reta reta
 com um grande pavão verde poisado na ponta,
 a cauda aberta em leque.
 E na sombra redonda
 sobre a terra quente...
 (Silêncio!)
 ...há um poeta.
 (“Prelúdio nº. 2 – *Meu*, 1925)

Ora, a interrupção prematura do Simbolismo poderia explicar muita coisa sobre Guilherme; por exemplo: os motivos que o levaram a expressar certas características desse movimento, após a eclosão do Modernismo.

Na verdade, não há consenso a respeito da tão propagada ruptura que o Modernismo provocou, pois houve construção a partir do passado; passado que não se esgotara, seja pela força dos recursos canônicos, seja por apelos simbolistas ainda atuantes. A esse respeito, Afrânio Coutinho atesta que “os livros de Guilherme de Almeida demonstram que é falso o conceito de ruptura como fase puramente destruidora; houve construção e construção que em certos casos atingiu o nível do virtuosismo” (Apud VOGT, p. 16). Essa citação vem ainda reforçar a idéia de que Guilherme foi autêntico modernista que deu importantes contribuições ao Movimento.

1.1.3 – A questão do engajamento. Guilherme de Almeida não se utilizava da poesia para falar da realidade circundante, política ou social. Ele o fazia, sim, algumas vezes, mas sua preocupação principal eram os temas maiores e atemporais, como o amor, a mulher, a natureza, a transcendência, a nostalgia, o exílio, entre outros.

Quanto a essa questão, de que também fora acusado, Guilherme não foi, na vida, nenhum alienado da realidade imediata. Ao contrário, ele foi soldado voluntário na Revolução Constitucionalista de 1932, ato que o levou à prisão e exílio em Portugal. E, ao que consta, também se ofereceu, em 1916, como voluntário para lutar contra os alemães na Primeira Guerra Mundial. Felizmente, para nós, não foi aceito.

Era engajado na vida, mas preservava a poesia desse sentido utilitário; não só a poesia, mas também suas crônicas.² Reproduz-se uma delas porque o texto demonstra que o poeta fazia o que fazia consciente e deliberadamente, por convicção. Seu título é “Da inutilidade” e foi escrita em 1930:

Um bom e bem intencionado homem observou-me, há dias, numa conversa:

— Se eu fosse você, Guy³, não escreveria mais essas suas crônicas. Neste momento de tão grandes tensões de conflitos, de tão completo desvio das atenções para outro lado mais sério da vida, elas são perfeitamente inúteis.

Tive, então, a oportunidade agradável de responder-lhe assim:

— Eu também, se fosse você, não escreveria nunca nem crônicas, nem nada. E, quanto à inutilidade, meu velho, essa é justamente a maior, a única virtude que podem ter estas tirinhas de papel. Oh! A delícia difícilíssima de ser inútil! Os homens dividem-se em dois grandes grupos: os que levam para casa, de tarde, um requeijão de 8\$000,⁴ e os que levam uma orquídea de 8\$000 também...Sabe? Conheci, uma dúzia de anos, um conde polaco arruinado, que chegou ao Brasil sabendo uma única frase em língua portuguesa. A bordo, logo que embarcou em Hamburgo, o meu conde quis ter uma noção ligeira do que fosse pelo menos o som da língua falada no país que o ia asilar. Abriu, por acaso, o *Manual das Seis Línguas* e pediu a um nacional, companheiro de viagem, que lhe ensinasse a pronúncia de certa frase. E desembarcou aqui dizendo nitidamente a todos os empregados da Alfândega, a todos os criados dos hotéis, a todas as pessoas a quem era apresentado, a frase aprendida. Venceu logo na vida. Está rico e conceituado. Porque a sua frase era totalmente inútil e, por isso mesmo, interessante. Se ele chegasse aqui dizendo coisas úteis e portanto vulgares — “Tenho fome!”, “Quanto custa?”, “A senhorita permite que a acompanhe?”, etc...— , ninguém lhe daria a mínima importância. Ele falharia. Mas a sua frase, segredo adorável da sua vitória, era esta: “Receio que tenhamos vento sul!”. Transcrito de: (BARROS, 1982, p.17).

Além de certo humor, o que se nota nessa crônica é o conhecido *estranhamento* de que a linguagem literária deve se revestir, se afastando das idéias e formas corriqueiras e comuns. Nesse sentido, “inutilidade” passa a ser *utilidade* no nível poético, e sabe-se que a poesia é necessária ao homem de forma peculiar. E “receio que tenhamos vento sul” adquire um tom inusitado de vida acima dos mortais, pois impregna quem fala de certo ar de elevação e mistério, chamando, por

² Segundo Barros (1982), “Guilherme de Almeida não cuidou da publicação, em livro, de suas crônicas, que somam milhares, em mais de quarenta anos de atividade jornalística”, e referindo-se àquelas publicadas neste seu livro, *Literatura Comparada*, afirma que “esta antologia pretende dar uma pequena amostra da extrema habilidade com que, em trinta linhas, ou menos, Guilherme era capaz de desenvolver, sem cair o interesse do leitor, os mais variados temas”. (p. 15).

³ Pseudônimo usado por Guilherme em suas crônicas

⁴ 8 mil réis. A moeda vigente no Brasil até 1942 era o real (plural: réis).

isso mesmo, atenção especial de quem ouve. Nessa crônica, parece resumido o sentido da literatura, provavelmente, não só para Guilherme de Almeida.

Se em sua época já se falasse em direitos humanos como está em voga hoje em dia, ele por certo teria lançado um manifesto em defesa de seu direito de ser poeta à sua maneira. Pessoa de Barros parece compreendê-lo bem em certos trechos de seu livro:

Certo tipo de crítica, que só reconhece papel social na poesia de palanque, como se o amor e o direito ao sonho fossem socialmente indefensáveis [...] vem com a revelha história de que falta à obra de Guilherme, como ele mesmo notou numa de suas crônicas, 'integração com os problemas vitais da atualidade', alheio, como era, às injunções da realidade circundante. (BARROS, 1982, p. 100).

1.1.4 – O clássico modernista. Como já se afirmou, neste trabalho, as inserções do poeta por outros estilos de época levavam consigo o espírito de liberdade que o movimento modernista imprimiu. Ele se permitiu essas práticas justamente para usufruir desse espírito de modernidade, que acolhia qualquer tipo de experiência, desde que vivenciado por escolha própria, e não por imposições externas, que poderiam cercear a criatividade. Segundo Antônio Cândido (1972), Guilherme ampliou, com o Modernismo, sua vocação experimental e malabarista.

Decidir-se por criar um poema nos moldes tradicionais, em período moderno, nada mais é do que exercer a plena liberdade de se submeter às mais variadas experiências, seja para medir o próprio talento, seja para resgatar os aspectos positivos e universais de todas as formas de criação. Essa prática não é incomum entre poetas.

Se Guilherme não cultivou exclusivamente o Modernismo, pelo menos da forma convencionada, reunia plenas condições de ser o modernista por excelência, dada a sua habilidade e capacidade de adaptação. Não é outra coisa que confirma Wilson Martins (1967) ao dizer que “é lícito supor que Guilherme tenha qualidades para ser o poeta modernista padrão.” Claro está que ele pertencia a esse movimento, e a partir dele realizava as incursões que desejasse, sob a égide modernista. Afinal, todo movimento literário carrega no seu bojo a essência de movimentos anteriores. Tendo em vista esse ponto de referência e apoio, qualquer experiência do poeta por outros estilos torna-se justificável.

Uma de suas práticas parnasianas relaciona-se ao soneto “Essa que eu hei de amar..”

Essa que eu hei de amar perdidamente um dia,
será tão loura, e clara, e vagarosa, e bela,
que eu pensarei que é o sol que vem, pela janela,
trazer luz e calor a esta alma escura e fria.

E, quando ela passar, tudo o que eu não sentia
da vida há de acordar no coração, que vela...
E ela irá como o sol, e eu irei atrás dela
como sombra feliz... – Tudo isso eu me dizia,

quando alguém me chamou. Olhei: um vulto louro
e claro, e vagaroso, e belo, na luz de ouro
do poente, me dizia adeus, como um sol triste...

E falou-me de longe: “Eu passei a teu lado,
mas ias tão perdido em teu sonho dourado,
meu pobre sonhador, que nem sequer me viste!”

*(Suave Colheita – 1919)*⁵

Esse poema apresenta versos alexandrinos, rimas ricas, correção gramatical e a precisão vocabular próprias do Parnasianismo, mas o poeta o considerou um soneto pseudoparnasiano. Percebe-se aqui a consciência de Guilherme, que se utilizou da forma desse estilo de época, atendendo a todas as suas exigências e dificuldades, mas substituindo o tom frio e impassível do movimento por um tom mais emotivo e envolvente. Nada de errado nisso, a ponto de se considerar que ele tenha permanecido ligado ao estilo do século XIX, como querem alguns. Outro poema:

Claros fios de prata em minha frente,
que tanto me abreviais a vida breve,
e os dias, que me leva o tempo leve
e que eu não quis contar, mandais que conte;

se até mesmo do pranto a pura fonte,

⁵ Este poema de Guilherme, bem como todos os demais citados, neste trabalho, constam do livro *Toda a poesia*, vol. 1 a 7, publicado em 1955, conforme “Referências”, ao final.

por que verter não possa quando deve,
 vosso frio rigor converte em neve,
 quem há aí que vos fuja, ou vos afronte?

Esqueceste, entanto, brancos fios,
 que, quanto mais sois brancos e mais frios
 mais própria em vós se espelha a maravilha

de um sonho meu de luz, dourado e eterno:
 pois o sol é mais sol quando é inverno,
 e a neve menos neve quando brilha.

(Soneto X – *Poesia vária*, 1947)

Foi por criar poemas como este soneto que Guilherme recebeu tantos elogios a respeito de sua habilidade poética: “um dos maiores artistas do verso, em qualquer tempo” (GOES, 1960); “um extraordinário artesão do verso” (MOISÉS, 1981); “refinado metrificador, com domínio absoluto da métrica portuguesa” (BOSI, 2006). E, segundo Barros (1982), ninguém lhe nega o título de “o mais perfeito artesão do verso”.

Este soneto, de feição camoniano, indica o desafio a que o poeta se impunha para realizar sua criação ao estilo do famoso mestre. São versos decassílabos com rimas ricas no esquema ABBA, ABBA, CCD, EED e chave de ouro com o verso “e a neve menos neve quando brilha.”. Entretanto se diferenciou de Camões, que, ao que parece, não se utilizou, identicamente, deste esquema rímico em sua *Lírica*. Bem ao estilo clássico, notam-se repetição dos moldes exigidos, tratamento objetivo do tema e desenvolvimento de um raciocínio conceitual. Até o tom camoniano parece reproduzido, mas nada que indique imitação, e sim o desafio de se criar sobre estruturas complexas e exigentes. Portanto, nada de errado em escrever, em 1947, um soneto tradicional, o que comprova a versatilidade de Guilherme.

O fato de que o poeta possa criar num ambiente restritivo pode levá-lo a fazer ainda melhor em condições de plena liberdade. Por isso, Guilherme foi bem sucedido nos versos livres. Como exemplo, são transcritos, a seguir, dois poemas do livro *Meu*, de 1925, livro que Antônio Cândido (2004) considera, efetivamente, escrito em versos livres. Isso vem provar que o poeta poderia fazê-lo, se quisesse, em conformidade com a aceitação da crítica.

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 líquidas
 na relva que estala como um esmalte.
 E longe uma última romântica
 – uma araponga metálica – bate
 o bico de bronze na atmosfera timpânica.
 (“Mormaço”)

Os pássaros coloridos e as frutas pintadas
 na transparência abafada da floresta
 e estas folhas, transparentes como esmeraldas
 e esta água fria nesta sombra quieta
 e esta terra trigueira e 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.
 (Prelúdio nº. 1)

1.1.5 – O metro e o verso livre. Guilherme adotou o verso livre, como se nota, mas não se prendeu tanto a ele. Sua vida poética combinava clássico e moderno, como a dizer que o clássico guarda sua face sempre atual e valiosa.

Alguns críticos não aceitaram todos os seus versos livres como tais, pois o poeta não seguia, sempre, o que se convencionou chamar de versos livres, fazendo-o, porém, da sua forma, porque os versos deveriam ser *livres*, e não outra coisa. Ao que parece, somente Manuel Bandeira o compreendeu. Disse Bandeira “que o verso livre de Guilherme tem as regras que ele estabeleceu para seu uso”. (Apud VOGT, 2001). Seja como for, o verso livre não se mostrou tão imperioso por todo o movimento, pois muitos modernistas retomaram o verso medido.

O metro, que parecia assunto do passado, tem voltado à literatura, embora de forma menos rígida, por influência do verso livre. Isso vem indicar que o metro ainda tem seu lugar na poesia. A esse respeito, Antônio Cândido afirma o seguinte:

“Façamos uma consideração histórica: a poesia moderna, sobretudo em certas literaturas, adotou com franca parcialidade o verso livre. Mas à medida que o século vai correndo, nota-se um retorno crescente ao verso regular, embora sem os ritmos constantes dos metros tradicionais. Conclui-se, portanto, que o metro não é um elemento superado, e quiçá nem seja superável de todo. [...] O metro se tornou mais livre, a seu modo, aproveitando as experiências do verso livre. (2004, p. 100)

Com relação aos efeitos psicológicos do verso livre, o mesmo autor afirma “que a falta de ritmo regular provoca uma espécie de vertigem, fazendo com que os poetas modernistas acabassem voltando parcialmente a ele depois das experiências do verso livre.” (2004, p.79). Ora, *vertigem* não nos parece uma reação tão desejável pelos poetas ou leitores de poesia, pelo menos em sua maior parte..

Guilherme nunca abandonou o verso metrificado. Talvez por reconhecer que a alma do poema é o ritmo, e “o metro dá ao ritmo limites e apoio, para que ele crie a modulação expressiva do verso.” (CÂNDIDO, 2004, p. 93).

A insistência do verso regular na poesia, em geral, talvez mereça estudo mais aprofundado, em outra ocasião. É curiosa essa questão do metro, tão repudiado por alguns estudiosos ou poetas, nos dias de hoje. Segundo Cândido, o ritmo deve se sobrepôr ao metro, mas “o metro dá limites e apoio ao ritmo”. Isso nos leva a perguntar se limite e apoio ao ritmo não seriam desejáveis na poesia. Toda a natureza, dentro de sua normalidade, apresenta ritmos definidos – o dia e a noite, as estações do ano, os ciclos lunares, tudo parece influenciar o ser humano – ou seja, todas essas manifestações da natureza em geral são regulares e cíclicas, e, portanto, expressam medidas.

Ora, isso nos leva a pensar na insistência quanto ao verso metrificado, que aliás, Guilherme tanto cultivou, como outros modernistas. Parece razoável supor que a exclusão total do metro, em favor do verso livre, poderia contrariar uma exigência natural de regularidade. Se o verso livre é mais natural, não deveria provocar qualquer desconforto, como a vertigem, e não levaria tantos a procurar o verso medido. Sem dúvida alguma, o verso livre tem assegurado seu lugar de destaque. Se é fruto de uma nova consciência, ou não, o tempo dirá. No entanto, ao que parece, a sensibilidade poética não deixa de requerer certos apoios, limites e parâmetros para navegar nesse manancial infinito da criação artística, que se expressa em ritmos, provavelmente regulares.

Na verdade, há controvérsias sobre a superioridade ou validade do verso livre, que muito se aproxima da prosa. Além de estudiosos tradicionais que consideram o metro como referencial, há também tratadistas modernos como Etiemble, para quem

O verso metrificado é o verdadeiro, porque corresponde a uma realidade fisiológica: o metro corresponde ao movimento respiratório, dando-nos uma sensação de conforto e alegria. Daí a situação privilegiada de certos metros, como o do decassílabo francês, o decassílabo nas outras línguas românicas, porque correspondem à nossa capacidade torácica média. E conclui que o verso livre não é função do ritmo, mas da análise lógica. 'Por conseguinte, são idênticos à prosa, cujos acentos (tônicos), mais raros que os da poesia, caem, além disso sobre *significados*. Em poesia, os acentos recaem sobre os *sons*'. (Apud CÂNDIDO, 2004, p. 97)

A propósito do ritmo, apenas para registrar, Guilherme escreveu um ensaio em 1926, intitulado *Ritmo, elemento de expressão*, no qual ele fala na tradução poética dos ritmos da terra, do fogo, da água, do vento; e do olfato, da vista, do tato, do gosto e da audição". (Apud, CÂNDIDO, 2004, p.67).

Essas considerações sobre o verso livre e metrificado são feitas na tentativa de explicar os motivos de Guilherme ter adotado, em pleno Modernismo, os recursos clássicos, entre eles o metro, pelo que recebeu críticas.

1.1.6 – O pintor e músico das palavras. Na literatura em geral, há poemas que ora primam pelas imagens visuais, ora se destacam pela sonoridade. Guilherme sempre se preocupou com ambas, e seus poemas, metrificados ou não, sempre apresentam riqueza de imagens e sons. Nos dois textos abaixo, o primeiro, em versos metrificados, e o segundo, em versos livres, a musicalidade é notável e confere aos poemas um tom harmonioso em seu todo, como se cada palavra, e não outra, devesse estar ali. Apesar da rigorosa escolha de palavras e de rimas sistematicamente ricas, os poemas fluem com naturalidade, como se nascessem de uma escrita automática. Essa naturalidade ocorre mesmo num tipo de construção poética considerada difícil: o soneto. O ritmo marcante se deve, provavelmente, pela aproximação das sílabas tônicas entre si, estando em média, separadas por duas átonas.

1º poema:

Ela veio bater à minha porta
 e falou-me, a sorrir, subindo a escada:
 “Bom dia, árvore velha e desfolhada!”
 E eu respondi: “Bom dia, filha morta!”

Entrou: e nunca mais me disse nada...
 Até que um dia (quando, pouco importa!)
 houve canções na ramaria torta
 e houve bandos de noivos pela estrada...

Então chamou-me e disse: “Vou-me embora!
 Sou a Felicidade! Vive agora
 da lembrança do muito que te fiz!”

E foi assim que, em plena primavera,
 só quando ela partiu, contou quem era...
 E nunca mais eu me senti feliz!
 (“Felicidade” – *Suave colheita*, 1919)

2º poema:

Alguém passou. E a sua sombra,
 como um manto que tomba
 de um gesto lânguido ficou no meu caminho.
 Ora, o sol já se foi e a noite vem devagarinho.
 E no entanto
 a sombra continua,
 nítida e nua,
 atirada na terra como um manto.
 (“Alguém passou” – *Acaso*, 1938)

Em análise mais profunda, quanto ao primeiro poema, poder-se-ia comentar que essas sílabas tônicas, curtas e seqüenciais, correspondem às contínuas batidas que a felicidade dá em nossa porta, sem que percebamos.

Não é por acaso que Afrânio Coutinho (2001) afirma que “a essência de sua poesia é o ritmo no sentir, no pensar e no dizer”, e Sérgio Milliet (1975) a ele se refere como “pintor e músico a um tempo, pois sabe, como ninguém, o valor pictórico dos sons, conhece igualmente a fundo o efeito rítmico das acentuações.”

Aliás, alguns grandes poetas parecem sentir o ritmo e a música de um poema, antes mesmo de escrevê-lo. Talvez isso explique porque a musicalidade seja tão marcante em Guilherme. A esse respeito, Schiller afirma o seguinte:

Em princípio minha alma se impregna de uma espécie de disposição musical; a idéia poética não vem senão depois [...] Quando me ponho a escrever uma poesia, o que vejo com mais freqüência diante de mim é o elemento musical do poema, e não o conceito claro do tema. (Apud SPINA, 2002, p. 119)

No poema, abaixo, tem-se uma idéia da expressividade imagética e sonora de seus textos, além da manifestação de sinestesia:

Os pastores haviam feito,
de noite, um grande fogo na montanha.
Eles tinham os braços cruzados no peito
e estavam sentados na sombra incerta,
e olhavam o fogo, e ouviam a história
noturna e estranha
que a chama sonora,
agitada como uma língua inquieta,
ia contando.
E a labareda era como uma dançarina
de cabelos livres, dançando
por entre os perfumes bárbaros de resina
e os estalos dos toros de cedro na argila,
uma dança de véus furiosos pelos ares...
– Porque ela pôs uma pupila
nos olhos vazios que não tinham olhares.

(“O fogo na montanha” – *A fruta que eu perdi*, 1924)

A expressão “chama sonora” do sétimo verso apresenta oportuna e preciosa sinestesia, em que concorrem, ao mesmo tempo, o sentido da visão, do tato e da audição. Do tato, devido ao calor da chama, obviamente. Note-se a força imagética de todos os versos: a língua inquieta da chama, a labareda de cabelos livres como dançarina, “uma dança de véus furiosos pelos ares...” Atente-se para o arrebatamento primitivo que “os perfumes bárbaros de resina” provocam, ao falar do perfume que explode da natureza. E, especialmente, ouçam-se “os estalos dos toros

de cedro na argila.” Quem já observou uma fogueira, sabe que ela emite sons. E este verso reproduz, esplendidamente, essa sonoridade, de forma onomatopéica.

Outro poema que se destaca pelas imagens é transcrito, a seguir, em sua última estrofe:

Ele era o Mestre.

E era cego, mas belo como um sol na névoa.

E tinha mãos harmoniosas,

ágeis sobre as cordas como dois pensamentos.

Dos seus olhos ocos saía a treva,

mas dos seus lábios lentos

nasciam as palavras de asas luminosas...

(“O Mestre” – *A fruta que eu perdi*, 1924)

Nesse poema, percebe-se habilidade na reprodução de imagens de coisas abstratas, especialmente dos três últimos versos: a ondulação escura que sai dos olhos, os lábios que se movimentam com lentidão produzindo palavras luminosas em forma de asas. Esse poema prima por imagens abstratas: até o mestre, em sua natureza física, é comparado a um sol na névoa e suas mãos têm a agilidade de dois pensamentos. É notável a sinestesia de som e luz de “palavras luminosas”. Haveria de se destacar, ainda, a riqueza de assonâncias e aliterações; por exemplo, a vogal “o” de “olhos ocos” parece contribuir para uma imagem escura, profunda, densa, oca e fechada, ao mesmo tempo.

1.1.7 – O experimentador e malabarista. O espírito modernista ampliou a oportunidade de Guilherme pôr em prática seu talento experimentador e malabarista, que se mostrou notável na adaptação dos haicais japoneses. (CÂNDIDO, 1972).

Os haicais possuem dezessete sílabas em três versos: o primeiro de cinco, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Guilherme os adaptou para o português, em 1936, acrescentando rimas, da seguinte forma: as palavras finais do primeiro e terceiro versos rimam entre si. No segundo verso, rimam a segunda sílaba do verso com a última sílaba tônica do mesmo, ou seja:

— — — — X

_ O _ _ _ _ O

— — — — X

Os exemplos abaixo falarão por si mesmos, mas um breve comentário se faz quanto ao primeiro, cujo título é “Infância”, e ao último. O poema associa dois sentidos praticamente inconciliáveis – gosto e visão – quando fala em gosto de amora comida com sol. A luz é evidente, mas se for considerado o calor do sol, o sentido do tato também passa a enriquecer a imagem poética. O último poema, “O haikai”, demonstra a consciência do poeta sobre a síntese e a rigorosa escolha de palavras que devem nortear a criação poética. Esses haicais, bem como os outros, foram publicados em *Poesia Vária*, de 1947.

Um gosto de amora
comida com sol. A vida
chamava-se “Agora”.
(Infância)

O ar. A folha. A fuga.
No lago, um círculo vago.
No rosto, uma ruga.
(O pensamento)

Desfolha-se a rosa:
parece até que floresce
o chão cor-de-rosa.
(Caridade)

Por que estás assim,
violeta? Que borboleta
morreu no jardim?
(Tristeza)

Cochilo. Na linha
Eu ponho a isca de um sonho.
Pesco uma estrelinha.
(Pescaria)

Lava, escorre, agita
a areia. E enfim, na batéia,
fica uma pepita.
(O haikai)

Guilherme dá mostras de seu perfil experimentador ao escrever “A rua das rimas”, em que quase todas as palavras de cada verso rimam entre si. “A intenção deste poema – todos os poemas de *Você* tem uma intenção – é provar que a rima sozinha, independente de qualquer métrica, é capaz de criar ritmo e musicalidade.” (BARROS, 1982). Ei-lo:

A rua que eu imagino, desde menino, para o meu destino pequenino
e uma rua de poeta, reta, quieta, discreta,
direita, estreita, bem feita, perfeita,
com pregões matinais de jornais, aventais nos portais, animais e varais nos quintais;

e acácias paralelas, todas elas belas, singelas, amarelas,
douradas, descabeladas, debruçadas como namoradas para as calçadas;
e um passo, de espaço a espaço, no mormaço de aço, baço e lasso;
e algum piano provinciano, quotidiano, desumano,
mas brando e brando, soltando, de vez em quando,
na luz rala de opala de uma sala uma escala clara que embala;
e, no ar de uma tarde que arde, o alarde das crianças do arrabalde;
e de noite, no ócio capadócio,
junto aos lampiões espiões, os bordões dos violões;
e a serenata do luar de prata (Mulata ingrata que mata...);
e depois o silêncio, o denso, o intenso, o imenso silêncio...

A rua que eu imagino, desde menino, para o meu destino pequenino
é uma rua qualquer onde desfolha um malmequer uma mulher que bem me quer,
é uma rua, como todas as ruas, com suas duas calçadas nuas,
correndo paralelamente, com a sorte diferente de toda gente, para a frente,
para o infinito; mas uma rua que tem escrito um
nome bonito, bendito, que sempre repito
e que rima com mocidade, liberdade, tranqüilidade:

RUA DA FELICIDADE

(A rua das rimas – *Você*, 1931)

No poema a seguir, Guilherme se presta a um festival de malabarismos, o que justifica a seguinte afirmação de Fernando Azevedo (1962) a seu respeito: “Artista de rara sensibilidade como grande poeta, original *até a extravagância*”.

As rimas deste poema são lembradas em manuais e dicionários de teoria literária pelo seu caráter raro e pitoresco, como estas: grande – lâ de / lágrimas – milagre mas / voz seja – você já / voz que – Bosque / silêncio – vence-o.

Durma! A noite suave e grande
 anda com passos de lã de
 luar, de penugem de nuvem...
 Durma! Em seu corpo alvo e nu vem
 roçar as asas um ar de
 jardins distantes... É tarde.
 Durma à sombra dos meus olhos
 como de uma árvore e molhe os
 seus sonhos nas minhas lágrimas,
 não esperando um milagre mas
 sentindo que o mal e o bem são
 uma única e mesma bênção...
 Durma! E que a minha voz seja
 uma voz que só você já
 ouviu em sonhos: a voz que
 A Adormecida no Bosque
 nunca escutou no seu sono...
 Durma! E sonhe que eu não sou no
 mundo mais do que um silêncio:
 este silêncio que vence o
 meu corpo todo e brotou do
 seu corpo e que o envolve todo...
 (Berceuse das rimas riquíssimas – *Você*, 1931)

Não se trata de exibicionismo, como poderia parecer. São exercícios ou desafios criativos que todo grande artista pode se permitir.

1.1.8 – A “simplicidade” e o apreensível. De modo geral, os poemas de Guilherme se sobressaem pela clareza e relativa facilidade de apreensão. Alguns críticos poderiam interpretar isso como sinal de arte menor, levando em conta que o poema obscuro, de mais difícil elaboração e só compreendido pelas pessoas mais cultas, é o que tem realmente valor. Mas essa idéia é enganosa, pois fazer o simples pode ser mais difícil; tornar-se claro requer muito esforço e habilidade, ao contrário do fazer-se obscuro. A maioria das idéias não nasce na mente com tanta clareza, e textos obscuros parecem resultar de idéias não muito buriladas. A obscuridade pode se justificar em certos casos, mas geralmente se presta a ostentar pedantismo ou a

indicar incapacidade de clareza. Obviamente, a poesia tem seu caráter de ambigüidade, mas essa é apreendida e apreciada a partir de certa transparência.

Por essa razão, eminentes estudiosos fazem afirmações como essa: “Diante de poemas herméticos nos perguntamos perplexos: o que querem dizer? Se lemos um poema mais simples, nossa perplexidade desaparece, *não o nosso assombro* (grifo nosso.)” (PAZ,1994). Ou essa:

Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. Quer dizer, que mantêm a sua precisão, a sua clareza. A literatura não existe no vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida. Essa é sua principal utilidade. (POUND, 1998, p. 36)

Diante dessa lúcida posição de Pound de que a literatura não existe no vácuo, os textos obscuros parecem ter pouca ou nenhuma função social, pois atingem, quando muito, uma reduzida parcela de pessoas. Por função social, não se refere, aqui, à literatura engajada com os problemas sociais e políticos do dia-a-dia, pois disso cuidam os jornais, sobejamente. Fala-se dos problemas universais e permanentes de todos os homens, enquanto seres vivendo juntos e buscando a elevação de suas consciências.

Guilherme foi poeta de todas as camadas sociais, em sua época, porque falava, em primeiro lugar, em linguagem simples de grande poesia, e, em segundo, porque se dirigia à alma das pessoas. E a alma não é pouca coisa, pois ela entende tudo, mesmo naquelas pessoas consideradas mais humildes e incultas. Existe certa sabedoria psíquica em quase todos, que os eleva acima do conhecimento erudito, sabidamente livresco.

A respeito desse conhecimento intuitivo, Jung (1964) conta um episódio interessante. Ele, que só era compreendido na comunidade científica, até certo momento, relata um sonho que teve, no qual falava, em linguagem complexa, a uma multidão de leigos que o compreendia perfeitamente. Muito ligado aos sonhos, Jung interpretou que deveria transmitir seus conhecimentos em linguagem mais acessível, o que fez, por exemplo, com o livro *O homem e seus símbolos*. Felizmente, neste livro, Jung e alguns dos seguidores mais competentes transmitiram suas idéias fundamentais, para que, hoje, os leigos pudéssemos compreendê-las.

Os poemas de Guilherme são claros e acessíveis, em sua maioria, por opção, até por uma questão democrática. Parece não haver muito sentido em se fechar

para um pequeno grupo, quando poderia beneficiar um número maior de pessoas. Poucos não reconheceriam a beleza e o sentido de um haikai como aqueles que foram transcritos ou de outros poemas aqui considerados. Poucos não entenderiam ou sentiriam poemas como este do livro *Poesia Vária*, de 1947:

Vencido, exausto, quase morto,
 cortei um galho do teu horto
 e dele fiz o meu bordão.

Foi minha vista e foi meu tacto:
 constantemente foi o pacto
 que fez comigo a escuridão.

Pois nem fantasmas, nem torrentes,
 nem salteadores, nem serpentes
 prevaleceram no meu chão.

Somente os homens, que me viam
 passar sozinho, riam, riam,
 riam, não sei por que razão.

Mas, certa vez, parei um pouco,
 e ouvi gritar – “Aí vem o louco
 Que leva uma árvore na mão!”

E, erguendo o olhar, vi folhas, flores,
 pássaros, frutos, luzes, cores...
 — Tinha florido o meu bordão.

(Segunda canção do peregrino)

Justamente por ser um dos poemas que consideramos de fácil apreensão, faremos um breve comentário analítico de “Segunda canção do peregrino”, no final deste capítulo, para demonstrar que ele apresenta estrutura significativa e certa complexidade na elaboração.

A propósito do que foi dito sobre obscuridade e clareza, é curiosa a atitude de muitos intelectuais de cada área do conhecimento. Lê-se, com frequência, frases que começam assim: “para o leigo”, “para o homem comum”, “para as pessoas do povo”, estabelecendo-se, explicitamente, uma hierarquia entre esses intelectuais e o homem comum. Essas expressões sempre antecedem algo que o intelectual vai

dizer e que acredita que o leigo não possa compreender. Não fosse o tom de superioridade que aí se verifica, seria compreensível, pois é preciso separar o conhecimento especializado do senso comum, em termos. No entanto, se percebe um tom presunçoso, esquecendo-se esses intelectuais de que eles próprios são leigos e comuns frente a outras áreas de conhecimento especializado.

E não nos esqueçamos de que o chamado senso comum pode não ser tão destituído de valor, como se pretende, pois se baseia na experiência coletiva. E quanto a essa experiência, vem à tona uma famosa expressão latina, que diz que a voz do povo é a voz de Deus: *vox populi vox Dei*. A bem da verdade, convém lembrar que, atualmente, os chamados especialistas andam acertando muito pouco em suas avaliações, porque se encontram tão perplexos diante da nova realidade quanto as “pessoas comuns”. Seria mais proveitoso, talvez, que os intelectuais e especialistas tivessem a humildade de Jung, de não ocultar seu alto saber em jargões e palavras desnecessariamente complicadas. E Jung, certamente, tinha algo muito importante a dizer. Quanto aos outros, não se sabe.

1.1.9 – A questão das influências. Costuma-se, com freqüência, analisar textos literários tentando identificar as influências que o autor recebeu. Com essa identificação, um débito passa a ocorrer do influenciado junto àquele que influenciou, considerando-se este superior àquele.

Entretanto, se for feita um análise regressiva de todos os autores, mesmo aqueles considerados influenciadores, chegar-se-á à conclusão de que pouca coisa existe de completamente novo. Sempre alguém reproduz alguém de outra forma. Provavelmente, nessa regressão, se esbarrará nos autores clássicos, que, por sua vez, também devem ter buscado suas idéias em outro lugar.

O que se pode concluir é que esse tipo de análise é inútil, e só se presta a discriminar esse ou aquele autor, que está recriando sobre idéias supostamente de outrem, como se elas realmente pertencessem a alguém.

Se, a rigor, nem somos proprietários do espaço físico em que vivemos, o qual podemos cercar e sobre ele manter certo domínio, somos muito menos das idéias, que são intangíveis. Na verdade, as idéias existem nas pessoas e além delas, e qualquer uma pode ter acesso a qualquer idéia. Há, por exemplo, registro de determinadas descobertas científicas que foram feitas ao mesmo tempo, em lugares diferentes, por pessoas diferentes. Isso quer dizer que pessoas que estão pensando

sobre o mesmo assunto podem chegar às mesmas conclusões. Se um artista lê outro e passa a trabalhar as mesmas idéias, é porque ele se identificou com tais idéias e essas já se encontravam nele e precisavam ser despertadas. Do contrário, ele seria um mero copista e não conseguiria realizar qualquer criação ou recriação.

Portanto, são infrutíferas e inadequadas, para usar de eufemismos, observações a respeito de Guilherme de Almeida, como as seguintes, que recebeu de alguns críticos:

Foi tradutor de Verlaine, cuja influência marcou toda a sua obra pela presença de música, rima e sonoridade dos versos. (GOES, 1960). A entrega a imagens voluptuosas de fundo ovidiano, enfim, um dandismo que lembra o universo de Oscar Wilde. (BOSI, 2006). Escreveu seus primeiros poemas sob a influência dos poetas portugueses Antônio Nobre e Guerra Junqueira [...] Mas a influência, agora dos brasileiros – Castro Alves, Vicente de Carvalho, Raimundo Correia – pára aí. Guilherme, por essa época, já andava em outras companhias – Charles Guérin, Paul Verlaine, Oscar Wilde. (BARROS, 1982).

Se a menção de influência positiva é indesejável, a negativa é muito pior. Bosi não parece ver em Guilherme outras qualidades, além daquelas mencionadas de artesão do verso; a naturalidade, tão presente em sua poesia, não existe para esse conceituado crítico, lamentavelmente. Já Pessoa de Barros, dito especialista em Guilherme, parece tratá-lo como adolescente volúvel que se deixa influenciar pelas companhias: “Dize-me com quem andas...”

A propósito dessa questão de naturalidade, parece oportuno lembrar Amoroso Lima (1948), que tinha opinião bem diferente sobre Guilherme:

Um grande poeta. Tem a poesia de Guilherme de Almeida um grande encanto imponderável. De onde vem o poder de gravar e se impor? Da naturalidade e da proporção – cuida eu. Ao dizer do que sente, nunca o trai a imaginação. É sincero e natural. Ao falar do que vê, diz apenas a impressão sensível e atual. Realiza na forma, a harmonia de uma sensibilidade disciplinada.

1.1.10 – O Sublime. A leitura da poesia de Guilherme leva a perceber que ela está impregnada de elevação e voltada para o que se poderia considerar “sublime” ou “belo”, no sentido clássico de harmonia, ordem, medida e serenidade. Nesse contexto, o termo “serenidade” significa fruição tranqüila. Sabe-se que os termos “belo” e “sublime” são distintos. Aqui, não se pretende um estudo mais aprofundado. O sentido clássico, mesmo aquele do dicionário, pode atender ao

objetivo em mente. De fato, quanto ao termo “belo”, o *Aurélio* atribui-lhe, também, o sentido de sublime: “Que tem forma perfeita e proporções harmônicas; agradável aos sentidos; elevado, sublime; bom, generoso; aprazível, sereno; próspero, feliz”.

Os textos de Guilherme procuram se afastar de tudo o que não espelha esse ideal de beleza e elevação. Dirigem eles o olhar em direção a outro lado da vida, aquele mais perfeito, harmonioso e sereno. Algo que lembra o antigo preceito: “Não veja, não ouça, não fale o mal.”; não o mal de feição maniqueísta, mas aquele que corresponde à ausência de harmonia.

Esse fato implica idealismo, que se manifesta na visão de um mundo perfeito. De imediato, vêm à tona idéias utópicas. Há quem pense que elas são possíveis, desde que os homens acreditem, sonhem e trabalhem por elas.

O fato de Guilherme ter sido voluntário para ir à guerra, já demonstra certo idealismo. Numa de suas raras crônicas de fundo político, “A fala do trono”, escrita em 1964, ele pensa um país perfeito, democrático, repleto de paz, justiça e liberdade. Essa visão utópica, que tem sido tão desdenhada ao longo do tempo, parece ressurgir nos dias atuais, não como devaneio ou fuga, mas como busca de esperança, diante de um quadro desalentador.

Independente dessa situação do mundo atual, que permite justificar as utopias, a vida em si já é bem complicada. Na verdade, o homem só consegue avançar rompendo os obstáculos que, necessariamente, encontra pelo caminho. Quando Carlos Drummond de Andrade falou que “Tinha uma pedra no meio do caminho”, de forma repetitiva, ele devia estar se referindo a vários caminhos e a várias pedras. Devem existir caminhos mais lineares que conduzem diretamente a certos fins; porém, lineares ou não, vamos receber a devida “lição de casa”, em qualquer um que trilhemos, porque o Universo parece agir como escola que se aproveita de todos os espaços e oportunidades. Portanto, obstáculos são encontrados em todo lugar e fazem parte da vida.

Assim, permitindo-se filosofar um pouco mais, o viajante, durante o trajeto, deve ter intervalos de *fluidez*, que ocorrem entre os obstáculos, para que ele possa descansar e respirar um pouco, para retomar a jornada. Esses intervalos não significam inatividade, mas momento de lutas reduzidas, em que a vida flui e parece dar certo. Caso contrário, a vida se tornaria insuportável. E a Natureza se mostra bem sábia nesse sentido. Esses intervalos alentadores poderiam significar indícios

do estado de plenitude que se encontraria no final do caminho e que as utopias parecem lembrar.

E aqui entra Guilherme de Almeida, pois sua poesia parece refletir esse momento de fluidez, de leveza e “repouso”, de encontro do homem consigo mesmo e com a Natureza, a lembrar os momentos de alívio e silêncio respeitoso, após as tempestades. A musicalidade e o ritmo que fluem de seus versos lembram águas cristalinas que correm mansamente por um riacho ou uma música unicamente feita de notas harmônicas, sem qualquer dissonância. Uma poesia para homenagear esse viajante, que, por alguns momentos, descansa à beira do caminho, à sombra de uma árvore, ao lado de um riacho que murmura... Referindo-se ao encanto de um de seus livros, Andrade Muricy definiu por uma “transparência fresca, uma verde claridade matinal, um tremor de águas luzidias, correndo e murmurando”. (Apud AMORA, 1969).

Por outro lado, há um tipo de poesia mais difícil, de ritmo mais truncado e de apreensão menos imediata, que requer mais esforço mental para ser compreendida e apreciada. Ou seja, parece exigir, primeiro, o crivo racional, para depois permitir o emocional. Esse tipo de poesia, também pertinente, parece a poesia dos momentos de luta e transposição de obstáculos, mas não aquela voltada para os momentos de fluidez e repouso, de efeito calmante, de que trata Guilherme de Almeida. A propósito, isso também parece ocorrer nos filmes.⁶

Os poemas já transcritos, especialmente “Essa que eu hei de amar” e “Felicidade”, independente do tema, primam por essa fluidez musical, e seriam sentidos mesmo que não tivessem letras ou não fossem apreendidos. Vejamos mais alguns exemplos, agora de temática mais relacionada ao que se discute:

1º poema

O oleiro trabalha na luz tranqüila.
E, sob os seus dedos, da roda silenciosa
um vaso se eleva como uma flor de argila.
Ele modela a base calma, a haste flexuosa
e as asas prontas,

⁶ Em alguns filmes, os temas são mais sublimes, o enredo flui e tudo parece correr bem para as personagens, o que provoca certo enlevo em quem assiste, pela imagem possível de um quadro feliz. Mas, a grande maioria explora o não sublime, a vida bloqueada, a violência, a desgraça, talvez porque o medo seja melhor instrumento de controle. Isso tem ocorrido também com muitos filmes brasileiros, em que predomina a exposição de feridas sociais, como se não tivéssemos algo diferente para mostrar ou criar.

pela curva fugitiva
 das ondas,
 ou pela folha elegante de oliva.
 ou pela folha frisada de acanto.
 (...)

 Quando o homem de lábios lívidos
 beber pelo vaso coroadado
 de rosas, pensará que o vaso alado
 é um boca. E os beijos líquidos
 de vinho roxo
 cantarão longamente no seu bojo.
 (“O vaso” – *A fruta que eu perdi*, 1924)

2º poema:

Na madrugada toda rósea,
 eu descí 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.
 (“Sobre a saudade” – *A fruta que eu perdi*, 1924)

3º poema:

Dorme! Sobre o teu sono há um pensamento
 vindo na asa de fuga do momento.

Mandaste o olhar para que não sei que exílios:
 nem o peso da luz pesa em teus cílios.

O ponteiro parou contra o quadrante
 seu dedo de silêncio vigilante.

Dorme! Há outros sonos estirados pelas
 sombras, no acampamento das estrelas.

Dorme a noite da flor! Sonha a meu lado,
rosa dormida à beira de um pecado!

(“Acalanto” – *O anjo de sal*, 1951)

O primeiro poema traz um tema relaxante, próprio do momento de repouso, como o que se dá quando alguém produz um vaso como obra de arte ou quando se contempla alguém produzindo essa obra. O segundo poema, “Sobre a saudade”, evoca imagens celestes que as estrelas refletem num vale verde de brumas, na madrugada cor-de-rosa. Em “Acalanto”, quando o tempo pára e cessam os momentos de luta, somos levados ao sono num acampamento de estrelas.

Conclui-se, pelo que foi dito, que tanto na musicalidade quanto nos temas escolhidos e na forma de tratá-los, Guilherme sempre busca o sublime, sereno e harmonioso. Quanto a isso, temos o respaldo de Manuel Bandeira, quando afirma que esse poeta “jamais renuncia à nobreza dos temas e da linguagem e aos requintes da técnica”. (1967, p. 146).

1.1.11 – Os tons simbolistas. Há outro aspecto fundamental na poesia de Guilherme de Almeida de que se falou rapidamente nesse trabalho, que tem relação com o que foi aqui referido. Trata-se de certas características simbolistas que sua poesia apresenta, não só, mas especialmente, nos cinco primeiros livros mencionados anteriormente.

Sabe-se que o Simbolismo se contrapôs à tendência objetiva e realista do Parnasianismo, ao retomar a subjetividade, porém, não incorrendo no sentimentalismo romântico. Os simbolistas buscavam o eu mais profundo, a essência do ser humano, a sua alma. Procuravam descrever as manifestações metafísicas e espirituais e valorizavam o inconsciente, sobretudo o coletivo, com seus arquétipos e imagens primordiais de que fala Jung. Seus textos, portanto, expressam o vago, o diáfano, o etéreo, os estados de alma. Além disso, a musicalidade é preponderante, como a indicar que esse mundo metafísico é impregnado de harmonia sonora. As sinestésias e aliterações também são marcantes.

Basta uma breve análise dos textos de Guilherme para confirmar a ocorrência de todas essas características, que Antônio Cândido (1972) muito bem resumiu, ao

falar em “poesia de meio-tons, sugestão do mundo e da alma, um intenso sentimento de beleza .”

Essa marca simbolista, que se volta para a essência do homem, para a sua alma, e, por extensão, para o sublime, demonstra o tipo de engajamento que Guilherme mantém, não com o mundo imediato, mas com o mundo eterno e universal. Isso implica espiritualidade, às vezes tão difícil de ser entendida.

Para dar mais ênfase, vale a pena citar outros exemplos de textos que apresentam marcas simbolistas na poesia de Guilherme de Almeida. Os excertos , abaixo, apresentam, ora sinais expressos de um estado anímico ou do eu mais profundo, ora sugerem esse estado por meio de imagens oníricas, esfumaçadas, leves e fugidias:

1º poema:

Toco-a de leve e com unção tamanha
 a unção que o outono evoca –
 que sinto apenas que por mim perpassa
 a sensação estranha
 que acaricia os dedos de quem toca
 um pensamento, um sonho, uma fumaça...
 (“A exaltação dos sentidos” – *A dança das horas* – 1919)

2º poema:

Há qualquer coisa em mim que eu não sei o que seja:
 vida de outrem, talvez – que a minha vida agita,
 um ser que não é o meu – e no meu ser lateja,
 alma de um Outro Eu – que em minha alma palpita.

Estrangeiro na terra, onde quer que eu esteja,
 crucificado em mim, cruz de uma dor bendita,
 sinto, sem que o ouça e prove e aspire e toque e veja,
 esse Alguém que eu ignoro, esse Outro que me habita.
 (“Soneto por acaso” – *Dispersão*, 1955)

3º poema:

Eu também atirei numa taça de vinho a pérola de
 minha alma.

Todos os homens atiram sua alma, como uma
jóia, num copo de vinho.

E, ao cair no seio leve desse vinho de fumaça,
pesadas de saudade do mar, as pérolas somem:
e em verdade vos digo que cada homem, para
achá-las, terá que esgotar sua taça.

(“Festim I” – *O festim* – 1922)

Tudo parece indicar que a poesia simbolista, que procura captar ecos do mundo espiritual ou cósmico, é atualíssima. A impotência e perplexidade do homem de hoje obrigam-no a dirigir o olhar para outra direção. Ao que parece, a espiritualidade sem rótulos vem ao encontro desse estado de desencanto. E essa poesia, essencialmente mística, pode receber esse olhar e conduzi-lo para outro lado.

Os tons simbolistas da poesia de Guilherme, que permaneceram ao longo de sua obra, conferem a seus poemas um elevado e sutil apelo espiritual, como se nota, especialmente, nos poemas de temática amorosa.

1.1.12 – Considerações gerais

A essa altura, retomam-se as perguntas feitas no início deste capítulo: Seria Guilherme de Almeida, realmente, um poeta desvinculado da realidade presente, sem identificação com o Modernismo e sempre ligado ao passado literário das formas clássicas? Não expressaria sua poética certa peculiaridade, que se manifesta pelo caráter atemporal, cósmico e universal, sem vínculos exclusivos com determinadas correntes literárias?

Após esse trânsito pela obra de Guilherme, acredita-se que ele não foi poeta alienado do mundo, nem ficou preso a formas e estilos mortos do passado. Em primeiro lugar, porque o passado não está inteiramente morto e é freqüentemente reencenado; em segundo, porque foi modernista de primeira mão, que incorporava o espírito de liberdade desse movimento e se permitia oscilar no tempo literário, com originalidade, como bem entendia, e como deve ser a índole dos grandes poetas. Além disso, nessa oscilação, o poeta combinava tradição e modernidade. Permitia-se as mais variadas experiências poéticas, cioso que era de sua grande

versatilidade e habilidade técnica, além de seu profundo conhecimento de nossa língua e de outras, sendo reconhecido, por unanimidade, como excelente tradutor.

Seus textos são marcados pelo caráter sublime, universal e atemporal, e indicam fortes sinais de espiritualidade. O engajamento de sua arte se dá com esses aspectos, e não de outra forma imediata. Poeta de marcante sensibilidade, Guilherme escrevia de forma simples, mas de difícil elaboração, tendo em vista o respeito pelo leitor. Sua poesia, de alta musicalidade e imagens preciosas, embala o leitor sensível e o eleva a uma dimensão cósmica e anímica, que são asseguradas por recorrentes traços simbolistas.

Com tais atributos, entretanto, como se disse, nem sempre foi compreendido ou aceito por todos, provavelmente porque se permitiu plena liberdade de criação e não se limitou a nenhum modismo ou convenções temporárias, preferindo cultivar o lado eterno, livre e sublime da poesia de todos os tempos – liberdade que foi um dos principais legados do Modernismo, que Guilherme compreendeu muito bem e de que soube se utilizar com maestria.

Diante disso, Guilherme de Almeida estaria merecendo maior consideração pela comunidade acadêmica, que, com possíveis exceções, não se dispôs, ainda, a dedicar-lhe estudo mais aprofundado, no qual autores não se limitassem, unicamente, a transcrever seus poemas, com breves comentários.

1.2 – OLHARES ESPECÍFICOS: A POESIA AMOROSA DE GUILHERME DE ALMEIDA.

Tudo o que se falou neste capítulo, até agora, referiu-se à temática geral da obra de Guilherme de Almeida, incluindo-se o amor, mas esse tema requer destaque especial, pois, além de ser recorrente em sua obra, nele o poeta alcançou suas melhores e mais belas composições. Por meio dele, obteve a consagração do público e de muitos críticos, não só de sua época, mas também de hoje. Uma das grandes marcas que identificam Guilherme, para não dizer a maior, é a sua condição de poeta do amor.

Sabe-se que, em sua época, o público feminino que lia seus poemas era considerável, por conta do requinte de sua sensibilidade. Esse fato levou alguns críticos a divisar em sua obra um certo toque de feminilidade, ternura e exaltação amorosa (COUTINHO, 2001), e acentuado idealismo quanto ao amor (MOISÉS,

1981). Foi esse o ponto de partida para o tema da presente dissertação, que vamos desenvolver a partir do capítulo seguinte.

Apesar de rápidas observações a respeito de sua poesia amorosa, esse tema, até hoje, não foi tratado com a profundidade que ele exige, pois a poética de amor de Guilherme apresenta peculiaridades que vão além das aparências e da simples idealização romântica. Na verdade, como se verá, o amor e a imagem da mulher em seus poemas expressam profundas relações míticas.

Diante desse fato, empenhamo-nos com o maior zelo possível, a fim de dispensar ao tema o devido tratamento, e, ao poeta, o nosso maior respeito. Esperamos, portanto, com a iniciativa deste trabalho, oferecer nossa contribuição no tocante aos estudos sobre a obra desse poeta singular.

1.3 – COMENTÁRIO ANALÍTICO DE UM POEMA

Segunda canção do peregrino

Vencido, exausto, quase morto,
 cortei um galho do teu horto
 e dele fiz o meu bordão.

Foi minha vista e foi meu tacto:
 constantemente foi o pacto
 que fez comigo a escuridão.

Pois nem fantasmas, nem torrentes,
 nem salteadores, nem serpentes
 prevaleceram no meu chão.

Somente os homens, que me viam
 passar sozinho, riam, riam,
 riam, não sei por que razão.

Mas, certa vez, parei um pouco,
 e ouvi gritar – “Aí vem o louco
 Que leva uma árvore na mão!”

E, erguendo o olhar, vi folhas, flores,
 pássaros, frutos, luzes, cores...
 — Tinha florido o meu bordão.

Pelo que se observa, o poema foi elaborado de maneira a reproduzir uma determinada trajetória, como se deduz logo a partir do título, com a palavra “peregrino”, que significa aquele que faz longas jornadas. No entanto, essa jornada é feita em dois movimentos que se conjugam, ou seja, um linear, e outro, circular.

Assim como o peregrino avança de forma reta e livre pela estrada, o movimento linear do poema é constituído pela musicalidade e fluidez dos versos, que se apresentam sem determinadas pontuações, como hífen ou parênteses, que interromperiam o fluxo.

O movimento circular do peregrino se dá pela alusão de que existe uma seqüência de jornadas, ou seja, a segunda de que o poema fala, uma primeira e uma terceira, pelo menos. Ao final de cada uma, o peregrino deve reiniciar o

caminho, agora com a experiência da jornada anterior. A primeira jornada se deduz a partir do título do poema, “Segunda canção do peregrino”, e a terceira jornada estaria implícita nas rimas de “a”, “e”, “i”, “ou” das quatro estrofes intermediárias, que indicam progressão, mas não chegam ao final. O término da jornada se daria em “u” e não em “ou”, mas essa rima em “ou” indica que o final se aproxima, pois o “u” está presente. O retorno, na última estrofe, do esquema rímico da primeira, vem reforçar a idéia de que uma terceira jornada teria início ou reinício.

A circularidade que se verifica no poema, ao imitar o mesmo movimento do peregrino, se nota pela marcante repetição estrófica, rímica, métrica e rítmica. As rimas se dão conforme a seqüência AAB, CCB, DDB, EEB, FFB, AAB. Note-se a idêntica conformação das rimas da primeira e última estrofes, em AAB, e a repetição em B, relativa ao bordão. Entretanto, o movimento linear também acontece no esquema de rimas CC, DD, EE, FF, ou “a”, “e”, “i”, “ou”, imitando a evolução do peregrino na jornada. A métrica de todos os versos, sistematicamente de oito sílabas, reforça o aspecto circular do poema e da jornada. Ainda para reforçar esse movimento, tem-se o ritmo, que ocorre de forma predominante com acentuação tônica nas segundas, quartas e oitavas sílabas. As estrofes, todas de três versos, também ressaltam esse movimento.

Esses dois movimentos sugerem um paradoxo, passando a impressão de que o peregrino não sai do mesmo lugar. Mas, obviamente, estamos tratando de metáforas, e essa análise deverá apontar uma explicação menos literal, embora se possa considerar que tais movimentos se apliquem à vida real, pois caminhamos para a frente, mas estamos sujeitos a ciclos.

Até agora, nota-se que a forma do poema caracteriza uma jornada certa e sem sobressaltos, pela regularidade que apresenta, permitindo ao peregrino sempre avançar para seu objetivo final, com a segurança e apoio dos movimentos circulares, que indicam experiências bem sucedidas. O uso do cajado ou bordão pelo peregrino representa essa repetição, apoio e segurança, pelo bater contínuo no chão e pelo som daí produzido. Por exemplo, a métrica dos versos poderia significar uma jornada dividida em segmentos menores e mais seguros, o que daria mais senso de orientação ao peregrino. Isso reforça a idéia de um caminho segmentado de realizações intermediárias. A circularidade do poema, aliás, ultrapassa o próprio

poema, o que se percebe pela existência de outras jornadas e canções implícitas⁷. Essa idéia de outras jornadas parece bem plausível; até mesmo a completa identificação das rimas da primeira e última estrofes reforçam isso. A noção de circularidade do poema acontece, portanto, não só em seu interior, mas em suas extremidades.

Antecipando-se o aspecto semântico, nota-se em cada estrofe um sentido completo, embora subordinado ao sentido geral, o que enseja a ocorrência de uma terceira figura geométrica, a ser considerada depois – o triângulo.

No nível lexical, o poema chama a atenção pela predominância de substantivos e verbos, diante da ínfima participação de adjetivos. A ocorrência dos substantivos e verbos se dá em torno de vinte, cada qual, ao passo que existem cerca de três ou quatro adjetivos, ainda assim, vinculados a uma idéia negativa: vencido, exausto e morto. Isso parece significar que a jornada teria caráter existencial, substantivo e consistente e que demandaria ação e trabalho, o que os verbos indicam. Nessa jornada, não haveria espaço para meras fantasias ou emoções excessivas, o que os adjetivos abundantes costumam significar. Os verbos, no pretérito perfeito, indicam poema de teor narrativo, a relatar uma jornada já ocorrida, cuja experiência orienta novos caminhos.

A análise semântica poderá completar o sentido que se verificou, até agora, quanto aos aspectos gráficos, sonoros e lexicais do poema.

No título “Segunda canção do peregrino”, o termo “canção” pode significar poema ou música, e “peregrino” indica estrangeiro ou estranho que faz uma longa jornada, que pode ter ou não caráter sagrado.

Como se afirmou, o título sugere uma primeira jornada, e essa teria terminado no primeiro verso do poema: “Vencido, exausto, quase morto”. Não foi uma jornada feliz, pois levou o peregrino ao fracasso e exaustão. Por isso, ele toma uma decisão de buscar novos rumos ou empreender outra jornada, decisão que é representada pela seguinte metáfora: “cortei um galho do teu horto / e dele fiz o meu bordão”.

Vencido, exausto, quase morto,
cortei um galho do teu horto
e dele fiz o meu bordão

⁷ O poema alude, implicitamente, a outras canções, que poderiam ter sido escritas ou não. Mas Guilherme, de fato, escreveu “Primeira canção do peregrino” e “Última canção do peregrino”, ambas do livro *Poesia Vária* (1947).

O termo “bordão” da primeira estrofe significa repetição, amparo, cajado, nota musical e argumento repetitivo. E “horto” refere-se a jardim ou espaço onde se cultivam plantas de jardim. Em vista desses significados, a decisão parece envolver repetição, música, palavras e beleza. Isso, aliado às palavras “canção” e “peregrino” do título, com o significado de poema ou música para a primeira e com o caráter sagrado da segunda, parece levar à conclusão, a princípio, de que foi uma decisão tomada, não só pelo caminho da arte poética, mas por determinada maneira de percorrê-lo, além de se tratar de uma jornada de salvação, em que poesia e espiritualidade se confundem.

Foi minha vista e foi meu tacto:
constantemente foi o pacto
que fez comigo a escuridão.

Como se observa pela segunda estrofe, o bordão indica o pacto que o eu-lírico ou peregrino fez consigo mesmo, iluminando seu caminho e lhe dando amparo, de forma decisiva. No entanto, esse pacto exigiu firmeza e constante vigilância, pois os apelos da escuridão foram contínuos. Nota-se a tensão entre luz e trevas que a antítese vista/escuridão estabelece, o que reforça, também, o aspecto espiritual da peregrinação.

Pois nem fantasmas, nem torrentes,
nem salteadores, nem serpentes
prevaleceram no meu chão.

A terceira estrofe completa a idéia de proteção, ao se referir à imunidade do peregrino contra tudo: homens deste mundo, almas do outro, animais e força da natureza. No entanto, pode-se conduzir o sentido para o outro aspecto, ou seja, o da arte poética, se se atentar para certas palavras. O termo “fantasma” implica idéia de morte e de passado, e o vocábulo “torrentes” significa cursos de água violentos e temporários, originários das chuvas. Desse ponto de vista, esse verso parece indicar a postura do peregrino em cultivar o lado atemporal da poesia, não se preocupando com supostos fantasmas do passado, nem com movimentos arrebatadores e temporários do presente.

Somente os homens, que me viam
 passar sozinho, riam, riam,
 riam, não sei por que razão.

O peregrino faz algo diferente de todos e caminha noutra direção, por isso está sozinho e os outros riem. Riem porque não entendem ou não aceitam o que ele faz. A repetição do verbo “rir” é sugestiva, pois indica que riem continuamente, não só quando está passando, mas também pelas costas, o que indica o verbo repetido no verso seguinte.

Mas, certa vez, parei um pouco,
 e ouvi gritar – “Aí vem o louco
 Que leva uma árvore na mão!”

E, erguendo o olhar, vi folhas, flores,
 pássaros, frutos, luzes, cores...
 — Tinha florido o meu bordão.

Diante das duas estrofes finais, parece não haver dúvida de que este poema fala, principalmente, sobre poesia e vida poética, acentuando o lado “gauche” do ser poeta. A quinta estrofe acrescenta ao sentido da anterior a idéia de loucura, atribuída ao peregrino pelas pessoas que zombam dele.

A última estrofe coroa a decisão, a viagem, a confiança e persistência, com “folhas, flores, pássaros, frutos, luzes, cores...” que nada mais são do que o corpo poético (folhas), a musicalidade (pássaros), as imagens (luzes e cores) e, como resultado de tudo isso, a beleza (flores) e o reconhecimento dos leitores (frutos).

É forçoso reconhecer, portanto, o caráter metalingüístico do texto, em que o poeta fala de poesia, da maneira de vivê-la e da forma de concretizá-la. As similaridades com a vida poética de Guilherme são nítidas, demonstrando que a opção que fez pela arte poética foi o caminho mais acertado. O poema parece retratar essa jornada, até mesmo quanto às críticas que recebeu. No entanto, ninguém pode negar que a imagem do bordão florido é altamente inspirada, inspiradora e poética, sem expressar qualquer ornamento excessivo ou fantasioso. Nem poderia ser diferente, pois a poesia requer comparações desse nível.

Pode-se dizer que a poesia de Guilherme se orienta por três figuras geométricas: a reta, o círculo e o triângulo. Conforme se verificou pelo texto, a

poesia deve primar pela fluidez e musicalidade dos versos, especialmente alcançadas pela rigorosa combinação de palavras com sonoridade singular, o que lhe dá um caráter linear e necessário ao bom entendimento e apreciação do leitor

Entretanto, o movimento circular também é imprescindível, pois ele estabelece regularidade, marcações e pontos de referência e apoio, para que a criação poética não fique, por assim dizer, solta no vácuo. Assim, a circularidade se verifica pela repetição de ritmos, rimas, métricas e estrofes, como elementos de orientação e apoio do verso, assim como a vida se orienta por certos padrões. Quanto ao círculo, pode-se considerar, ainda, as oscilações do poeta entre tradição e modernidade.

E, para completar, a figura do triângulo se impõe. Nesse poema, cada estrofe tem sentido completo, embora subordinado ao sentido geral. Cada uma pode ser associada ao triângulo isóscele, isto é, o que tem dois ângulos iguais. O primeiro verso ou primeiro ângulo combina com o segundo verso ou segundo ângulo, para resultar no terceiro verso ou terceiro ângulo, diferente dos demais.

O triângulo representa o sentido que Guilherme confere a seus poemas. Não só a forma tem importância, mas a idéia ou significado também; a poesia, em geral, precisa dizer alguma coisa, além da forma especial de que se reveste. Como vimos, neste poema, em cada estrofe, uma idéia se associa a outra para resultar numa terceira, cabendo ao triângulo essa representação. Mas não significa, obviamente, que o sentido seja sempre composto por duas ou três idéias. O triângulo representa, aqui, sentido completo.

Por fim, pode-se concluir que poesia, vida e espiritualidade se confundem em Guilherme de Almeida, o que se explica pela relação da arte poética com a figura do peregrino e da longa jornada. Numa de suas crônicas, *Ars Longa*⁸..., de 1922, o poeta escreveu: “A arte é anterior à vida. Isto é uma convicção minha, perfeitamente serena. Eu não tenho escrito os meus versos à margem de minha vida: eu tenho escrito a minha vida à margem dos meus versos. Minha existência é um plágio da minha arte.” Isso explica, talvez, porque o caminho poético, para ele, exige, como a própria vida, uma longa jornada de trabalho e aperfeiçoamento que parece não ter fim.

⁸ Primeira parte do provérbio latino *Ars longa, vita brevis*: “A arte é longa; a vida, breve”. (Apud BARROS, 1982).

PARTE 2 – A MULHER E O AMOR NO MITO E NA POESIA

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.
Fernando Pessoa

2.1 - Descrição dos mitos

Os mitos que se descrevem a seguir oferecem as imagens fundamentais que serão utilizadas nesse trabalho. Também se apresenta a modalidade platônica de amor pela mesma razão. Intencionalmente não se faz, a princípio, relações com o objeto da pesquisa; preocupa-se apenas com a descrição dos mitos e com o estabelecimento de relações entre eles. Ao final, são feitas considerações pontuais a respeito do mito do andrógino.

2.1.1 – Mito do andrógino. O mito do andrógino é contado por Aristófanes, em *O banquete* de Platão (1999), em que os presentes são exortados a falarem sobre o amor:

Em tempos remotos, a natureza humana era diferente da atual, pois havia três sexos, e não dois. Além do masculino e do feminino, havia um terceiro sexo, que reunia essas duas qualidades e que era conhecido como o andrógino. Assim como havia no andrógino as duas qualidades duplicadas, apesar de opostas, nos dois primeiros também havia a duplicação, porém da mesma qualidade. Apresentavam forma arredondada nos ombros e nas costas, tinham quatro braços, quatro pernas, uma só cabeça para duas faces opostas sobre um pescoço circular, quatro orelhas e dois órgãos sexuais.

O homem desse tempo caminhava ereto em qualquer direção e corria em grande velocidade, pois sua forma arredondada lhe permitia movimentos circulares, apoiando-se no solo com os oito membros, alternando-se pernas e braços, como fazem os acrobatas.

O masculino era descendente do Sol, o feminino era da Terra e o andrógino descendia da Lua. Esses homens eram esféricos na forma e na movimentação, porque eram semelhantes aos deuses. Eram muito fortes e extremamente corajosos, por isso decidiram escalar o céu e desafiar os deuses.

Os deuses não podiam exterminá-los como fizeram com os gigantes, nem poderiam permitir a insolência. O extermínio total dos homens os privaria da adoração e culto de que eram alvos. Depois de muita reflexão, Zeus encontrou uma solução: dividir os homens em duas metades para enfraquecê-los e torná-los mais numerosos, gerando assim mais adoradores. E prometeu que os dividiria mais uma vez acaso se rebelassem novamente, fazendo-os caminharem sobre um só pé em vez de dois. E assim fez.

Apolo ficou encarregado de curar as feridas e de virar o rosto para o lado do corte, para que os homens se tornassem mais humildes ao contemplarem a lesão que sofreram. Apolo puxou a pele de todas as partes para o ventre, costurando-a e deixando um pequeno orifício, o umbigo. Depois, alisou todas as rugas, mantendo algumas no ventre e no umbigo para lembrança do castigo.

Dividida a humanidade, cada metade passou a procurar a outra. Ao se encontrarem, ficavam abraçadas e entrelaçadas indefinidamente, no afã de manter a antiga união para sempre, e nada mais faziam, sequer se alimentavam. Dessa forma, passaram a morrer de fome e de inação. Quando uma metade morria, a outra se juntava a qualquer metade que aparecesse, fosse de homem ou de mulher. E assim, a raça humana quase foi extinta.

Movido por compaixão, Zeus resolveu mudar a posição dos órgãos genitais da parte posterior para a frente. Dessa maneira, quando os casais se abraçassem, haveria concepção e a população aumentaria; mas, se um homem abraçasse outro homem, logo viria a saciedade e eles voltariam aos afazeres da vida.

Essa é a origem do amor que uns sentem pelos outros. O amor que restaura a antiga natureza de perfeição e de unidade. Por isso, cada um busca a sua metade correspondente. Os originários do antigo andrógino buscam o sexo oposto. Ao contrário, as mulheres, que procedem da antiga divisão do gênero feminino, buscam outras mulheres. E os homens de mesma situação só se interessam por outros homens.

Ao final de seu discurso, Aristófanes declara ser esta a sua oração sobre Eros e pede que não a ridicularizem. (PLATÃO, 1999).

2.1.2 – O mito do eterno retorno. Mircea Eliade (1985), no livro de mesmo nome, *O mito do eterno retorno*, relata estudos realizados junto a sociedades tradicionais ou arcaicas, que se recusam a aceitar o tempo concreto, histórico, em

favor de uma volta periódica ao tempo mítico dos primórdios, conhecido como a Idade de Ouro. Tal regresso reatualiza aquele período original, por meio da repetição de arquétipos, que são modelos divinos de criação. Daí a designação do mito de “eterno retorno.”

Para as sociedades arcaicas, as ações importantes da vida foram reveladas no início dos tempos por deuses ou heróis. A realidade é imitação de um arquétipo celeste e todos os rituais ou ações humanas têm esse arquétipo ou modelo divino, porque se deve repetir o que os deuses fizeram no princípio.

O mito da Criação do Mundo é revivido quando se pretende restaurar a plenitude integral, sempre que se trata de curas, fecundidade, partos, trabalhos agrícolas, entre outros. Os ritos matrimoniais reproduzem a união entre o Céu e a Terra, entre marido e mulher, respectivamente.

As atividades profanas são ignoradas e quase tudo tem um conceito sagrado – caça, pesca, agricultura, jogos, conflitos, dança, sexualidade. Essas atividades foram dessacralizadas com o tempo e se tornaram, nas sociedades modernas, meras atividades profanas.

A repetição de gestos arquetípicos elimina implicitamente o tempo profano, transportando aquele que o pratica para a época mítica. As sociedades tradicionais sentem necessidade de realizar essa “viagem” periodicamente para entrar em contato com o mundo divino dos imortais.

Mircea Eliade acredita que a nostalgia do paraíso perdido desses povos exclui qualquer desejo de regresso à animalidade. Ao contrário, os estudos revelam o desejo de retorno a um tempo de beatitude e de plenitude espiritual, muito além da situação atual da humanidade. “*In illo tempore*, os deuses desciam à Terra e misturavam-se com os homens; por seu turno, os homens podiam facilmente subir ao Céu. Um pecado ritual interrompeu a comunicação entre o Céu e a Terra, e os Deuses retiraram-se para os céus mais elevados”. (ELIADE, 1985).

2.1.3 – O discurso de Diotima. Em *O banquete*, de Platão (1999), Sócrates reproduz um discurso sobre Eros que ouviu de Diotima, mulher muito sábia, de quem aprendera tudo sobre o amor:

Eros é o amor do belo, e o belo é o bem. O que é bom traz felicidade e o desejo de felicidade leva os homens a amarem o que é bom. Mas eles desejam a posse eterna do bem. E a procriação concede eternidade, porquanto o ser vai se

perpetuando em novos seres. A procriação imortaliza um ser mortal. Todos os homens desejam procriar no corpo e no espírito, mas a procriação só se cumpre no belo, porque o feio está em desarmonia com o mundo divino. E, nas mesmas palavras do texto supra citado, “o desejo de imortalidade é inseparável do desejo do bem, pois o amor consiste no desejo da posse perpétua do bem; donde se resulta que o amor é também o desejo de imortalidade.”

Aqueles que preferem a procriação pelo corpo, procuram as mulheres, acreditando alcançarem a imortalidade e a felicidade na criação dos filhos. Mas os que procriam pelo espírito, por desejarem mais com a alma, que é mais fecunda que o corpo, são como os poetas e inventores que dão vida a pensamentos e virtudes.

O caminho para esse ideal implica um aprendizado gradativo. O aprendiz se inicia no interesse por belos corpos, mas deve concentrar o seu amor apenas em um deles. Inspirado por esse amor, dará origem a belas palavras. Em seguida, deverá reconhecer que a beleza está presente em todos os corpos, e, com essa convicção, passará a amar todos os belos corpos.

Mais tarde, dirigirá seu interesse para a beleza das almas, que são mais dignas de amor do que os corpos, com toda a sua beleza. E será guiado por alguém que possua uma bela alma, embora destituída de encantos corporais, e amará esse alguém, zelando por sua felicidade.

Assim, o amante se voltará para a beleza contida em todas as coisas e dará pouco valor à beleza do corpo. Conhecerá o oceano da beleza, e dará à luz os mais belos discursos. A essa altura, reconhecerá a beleza sem rosto que existe em si mesma e por si mesma, sempre igual, a beleza eterna e absoluta.

E o homem que conhecer a verdade em vez de sombras alcançará a verdadeira virtude, pois entrará em contato com a mais pura e divina beleza. (PLATÃO, 1999).

É interessante observar que o amor platônico, tão deslocado nos tempos modernos, não apresenta o caráter fantasioso que se lhe atribui, mas uma realidade transcendente, bem diferente das concepções românticas do amor. Na “Introdução” de *O banquete*, J. Cavalcante de Souza assim se manifesta a respeito:

Sem dúvida alguma é essa transfiguração o que há de mais característico na concepção platônica do amor [...]. Por mais extraordinário e surpreendente que seja essa transfiguração ela não resulta de uma ebulição do sentimento a galvanizar a inteligência, como parece ocorrer com as criações românticas. [...] É justamente essa constituição de

uma base tangível para a contemplação final de uma realidade transcendental que livra a concepção platônica do amor da inconsistência de uma fantasia. (SOUZA, 1999, 52-53).

2.1.4 – Adão e Eva e Paraíso Perdido. No *Gênesis* (1, 27) consta que Deus criou o homem à sua imagem e o fez macho e fêmea ao mesmo tempo. Nessa narrativa, Adão se apresenta como andrógino, e a Cabala leva em conta essa bissexualidade, ao falar de um Adão Kadmon, como imagem de Deus. Em outra passagem bíblica da criação (2, 21), o Adão primordial é dividido em Adão e Eva, mas, logo em seguida, são expulsos do paraíso (3, 23), estando essa divisão diretamente relacionada à sua queda. Segundo Chevalier (2007, p. 52), “Um produz dois, diz o *Tao*, e é assim que o Adão primordial, que não era macho e sim andrógino, se converte em Adão e Eva.” Assim, Adão continua na Eva, e Eva em Adão.

2.1.5 – Grande Mãe ou Grande Útero. Mielietinski (2002) fala que a Grande Mãe é a deusa da fecundidade, a personificação mitológica da Terra, cujo útero é simbolizado pelas imagens do mar, da terra, da fonte, da cidade. (p. 24,108).

E Octavio Paz (1994) afirma que

Ao nascer, fomos arrancados do Grande Todo; no amor todos sentimos voltar à totalidade original. Por isso as imagens poéticas transformam a pessoa amada em natureza – nuvem, estrela, mar – e, por sua vez, a natureza fala como se fosse mulher. O amor é a conquista de um estado que nos reconcilia com o exílio do Paraíso. (p. 196)

Para Chevalier (2007),

O simbolismo do útero ou matriz está universalmente ligado à manifestação, à fecundidade da natureza e à regeneração espiritual. [...] Os alquimistas, da Europa à China, encaram explicitamente o *retorno à matriz* como condição para a regeneração, para a imortalidade. A estadia na matriz é um estado central, intemporal, no qual, repetem os textos hindus, *se conhecem todos os nascimentos*.

Pode-se concluir, portanto, que a Grande Mãe ou Grande Útero representa o Grande Todo de onde o ser humano foi arrebatado.

2.1.6 – Relação entre os mitos. Os mitos acima descritos guardam íntima relação entre si, sendo o andrógino o mito que pode representar os demais. Em todos eles, o elemento comum é a idéia de reconquista da plenitude primordial. Adão e Eva são as duas metades do andrógino dividido. Paraíso Perdido é o estado de plenitude primordial. A Grande Mãe representa o Grande Todo ou a totalidade original. E essa totalidade almejada está associada ao amor, especialmente no mito

do andrógino, que termina por afirmar que o mito é a origem do amor que uns sentem pelos outros; que o amor restaura a antiga natureza de perfeição e unidade, e que, por isso, cada um busca a sua metade correspondente. Quando se dá a união amorosa, a sensação do antigo estado de plenitude se reatualiza, sendo esta a manifestação típica do mito do eterno retorno. Este mito tem um caráter mais geral, mas também contempla o amor, quando considera o casamento um ritual de união do Céu e da Terra, homem e mulher, respectivamente.

2.1.7 – Considerações sobre o andrógino. O mito do andrógino tem sido alvo de incompreensão e com freqüência é considerado idéia antiga e fantasiosa que não diz respeito às pessoas modernas. Mas é uma realidade psicológica atual nas relações amorosas, dado que o amor significa a busca da totalidade.

A imagem do andrógino, comumente representado pelo macho e fêmea entrelaçados, não passa de uma metáfora da condição de plenitude fundamental, onde os opostos se confundem. As polaridades positivas e negativas, em suas várias expressões, entre elas o masculino e o feminino, tornam-se indistintas na condição de plenitude cósmica. “O andrógino original não é senão um aspecto, uma figuração antropomórfica do ovo cósmico.⁹ Encontramo-lo ao alvorecer de toda cosmogonia, como também no final de toda escatologia.” (CHEVALIER, 2007, p. 51).

O mito encontra-se, portanto, no início e no final dos tempos, porque se refere a uma realidade eterna. Está presente no imaginário de todos os povos, sejam primitivos ou “civilizados”. Octavio Paz e Elémire Zolla assim se manifestam a respeito do mito:

O mito do andrógino não só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo. Este mito e o de Eva, que nasce da costela de Adão, são metáforas poéticas que, sem explicar realmente nada, dizem tudo o que há para dizer sobre o amor. [...]. O mito do andrógino é uma realidade psicológica: todos, homens e mulheres, buscamos nossa metade perdida. (PAZ, 1994, p.42, 69).

⁹ Segundo Chevalier, na estrutura de todas as cosmogonias o ovo desempenha o papel de uma imagem da totalidade. Nas tradições chinesas, por exemplo, antes de qualquer distinção entre o céu e a terra, o próprio caos tinha a aparência de um ovo de galinha.

O andrógino é o símbolo da identidade suprema na maioria dos sistemas religiosos. Representa o nível do ser não manifesto, a fonte da manifestação, que corresponde numericamente ao zero, o número dinâmico e enigmático; a soma dos dois aspectos da Unidade $+ 1 - 1 = 0$. O zero simboliza a androginia como o ponto de início da numeração, a divisibilidade e a multiplicabilidade.[...] No interior de cada indivíduo, as duas forças se manifestam na alma e na razão, no cérebro e no coração. O homem perfeito contém as duas partes harmonizadas. (ZOLLA, 1981, p.5, 22).

2.2 – Mito e mitologismo na literatura

Segundo o dicionário *Novo Aurélio Século XXI*, mito é “narrativa dos tempos fabulosos ou heróicos”, ou no sentido antropológico: “narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração e considerada verdadeira e autêntica dentro de um grupo...”.

Para Everardo Rocha (1985, p.7), a definição de mito apresenta dificuldades, mas o autor procura encaminhar algum entendimento a partir do seguinte enunciado: “O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência ...”

E Fernando Segolin, no livro *Território das artes*, ensina:

Surgem, então, em decorrência da necessidade de ao menos atenuar a sensação de espanto e de impotência do homem diante do inexplicável, do cosmo, dos fenômenos da natureza e do próprio ser humano, os primeiros mitos. Sinônimo de história, fábula, o termo **mito** (do grego *mythos*) designa um tipo de texto (de autoria anônima, individual ou coletiva) que remonta às primeiras manifestações narrativas e, pode-se dizer também, às primeiras manifestações literárias da humanidade, se levarmos em conta o fato de que, neste caso, estamos nos referindo a uma literatura na voz e não no livro. Trata-se, pois, quando se fala em mito, do relato oral de acontecimentos fabulosos, que teriam ocorrido num tempo primordial ou inaugural (tempo este não cronológico e a-histórico), sob a ação dos deuses, semideuses, seres sobrenaturais, ou mesmo heróis (homens modelares) ou seres humanos dotados de energia divina. (SEGOLIN, 2006 p. 73/74)

Portanto, o conceito de mito como “relatos de acontecimentos fabulosos, que teriam ocorrido num tempo primordial” é especialmente apropriado para este trabalho, que tem em foco o mito do andrógino e o mito do eterno retorno, entre

outros. A seguir, aborda-se a questão da mitologização na literatura, com base no livro *A poética do mito*, de Mielietinski.

O mitologismo na literatura renasce no movimento modernista do século XX, em contraposição ao realismo do século anterior, que considerava o mito como elemento estranho à realidade que procurava representar. Até o movimento romântico, o mito era reconhecido na literatura.

Conforme explica Mielietinski (1987, p. 2) o “renascimento” do mito na literatura do século XX teve origem em diversos estudos e autores, como Nietzsche e Bergson, que constataram o princípio eternamente vivo do mito. Na área psicanalítica, Jung teve papel relevante. Antes considerado como objeto de mera curiosidade do homem primitivo diante das forças da natureza, o mito foi reconhecido como uma Escritura Sagrada dos povos antigos.

Na verdade, o mito sempre esteve presente na literatura, mas nem sempre foi reconhecido ou valorizado. Para Giambattista Vico, cada metáfora ou metonímia é por origem um pequeno mito. E para Schelling, “A mitologia é condição indispensável e matéria prima de toda arte”, é poesia absoluta e espontânea. (Apud Mielietinski, 1987, p. 16)

Mielietinski oferece uma visão geral e resumida do processo de “remitologização” que ocorreu a partir do século passado:

A partir do primeiro decênio do século XX, a ‘remitologização’, o ‘renascimento’ do mito se torna um processo tempestuoso, que abrange diversos aspectos da cultura européia. Os principais elos desse processo não são constituídos pela apologia propriamente dita do mito, na qual ainda podemos discernir a sua singular romantização em contraposição à ‘prosa’ burguesa; são constituídos, em primeiro lugar, pelo reconhecimento do mito como princípio eternamente vivo, que desempenha função prática também na sociedade atual; em segundo, pela discriminação, no próprio mito, da sua relação com o ritual e da concepção do eterno repetir-se e, especialmente, em terceiro pela máxima aproximação até mesmo identificação do mito e do ritual com a ideologia e a psicologia, e também com a arte”.(1987, p. 28).

2.3 – Poesia

A abordagem da poesia estará aqui relacionada com aspectos que toquem nas propostas deste trabalho de pesquisa, ou seja, aquelas que se referem à natureza e

função da poesia, à questão da inspiração, do fazer poético e da peculiaridade da figura do próprio poeta.

As idéias aqui recepcionadas, especialmente a da inspiração poética, são necessárias para este trabalho, uma vez que se trata do mito, e este diz respeito a essências universais, assim como a poesia. Na verdade, imagens poéticas e imagens míticas se confundem; e essências têm caráter sagrado, e o sagrado se alcança pela inspiração.

Portanto, a poesia resgata a essência das coisas e permite a experiência e conexão com a consciência cósmica. Essa fonte suprema de imagens fundamentais diz respeito a todos os homens e representa uma linguagem universal. O acesso a esse manancial requer alto grau de sensibilidade que permita sua captação, estando os grandes poetas impregnados dessa qualidade. Portanto, a inspiração poética consiste nesta captação, e sem ela a poesia torna-se comum e de alcance óbvio e imediato, porque apoiada somente em recursos cerebrais. A verdadeira poesia, pelo menos em seu primeiro momento, é fruto psíquico e emocional, fatores que permitem a captação.

Além de alcançar esse estado essencial, os poetas reproduzem poeticamente esse estado de alma, em linguagem próxima do fenômeno e destituída de todo convencionalismo.

Obviamente, o poeta deve possuir habilidades verbais, grande poder de síntese, e disposição para “garimpar” palavras e formações preciosas, o que leva ao reconhecimento de que a criação poética também exige o esforço cerebral da elaboração. Entretanto, mesmo no processo de organização das palavras, o poeta pode ser inspirado a tomar direções mais sutis ou apropriadas que fogem ao seu controle.

A poesia, portanto, não é e não pode ser, simplesmente, entretenimento ou jogo lúdico. Ela se presta à promoção da sensibilidade do homem e de seu autoconhecimento. A poesia humaniza o homem e contribui para seu aperfeiçoamento e plenitude universal. A grande força da poesia reside na sua forma de expressão que permite a vivência corporal, emocional e espiritual do fenômeno captado, ou seja, ela possibilita a fusão do sujeito com o objeto – a forma mais sublime de contato e conhecimento.

Antônio Brasileiro, em seu livro *Da inutilidade da poesia*, aborda questões que fundamentam as afirmações acima. Uma delas se relaciona com a inspiração:

“Nossa intenção, isto sim, é negar validade a qualquer tese que busque demolir, abalar ou minimizar que seja a importância do fenômeno da inspiração na criação poética.” (2002, p. 87).

Para Brasileiro e outros autores citados no livro, poesia não é mero passatempo. A poesia trata da essência das coisas e do sagrado, e representa a voz universal que traduz os anseios de todos, através de um ser altamente sensível e capaz de captar aquela essência – o poeta. Ao ironizar a função da poesia através do título, *A inutilidade da poesia*, o autor pretende dizer justamente o contrário: que a poesia liberta e resgata, que o homem moderno, preso em sua cegueira do lado de fora, não percebe que os poetas é que são livres. (p. 154).

Ainda a respeito da função da poesia, Brasileiro a considera intimamente ligada à filosofia, pois que grande parte dos filósofos reconhecem nela “a linguagem mais depurada”, sendo um equívoco “não ver na poesia justamente o grau mais alto do pensar.” (p.139, 151).

Cita em seu livro vários autores, que ora são reproduzidos em seqüência, com o objetivo de registrar idéias preciosas e bem elaboradas. São eles:

Sócrates: “Os poetas não são mais que intérpretes dos deuses.” (p. 21). *Baudelaire*: “Ao afirmar [...] que a inspiração obedece, Baudelaire quis dizer apenas que – e justamente – ao invés de impor, cabe ao poeta captar.” (p. 41). *Mallarmé*: “Mallarmé foi dos primeiros a acreditar na autonomia do sentido poético, independente do sentido racional [...]; admitia que um poema podia ser entendido mesmo sem que se compreendesse totalmente a significação de cada palavra.” (p. 46). *Heidegger*: “O pensador diz o ser, o poeta nomeia o sagrado”. (p. 112). “A poesia não deve ser confundida com uma mera aparência de cultura, um entretenimento transitório; não é um adorno, mas a ‘fundação que sustenta a história’. A linguagem, o acontecimento supremo da existência humana, é o ato poético em sua essência.” (p. 115). “Morar poeticamente significa achar-se na presença dos deuses ...” (p. 120). *Adorno*: “Só entende o que o poema diz quem escuta na sua solidão a voz da humanidade.” (p. 124). “[...] a liberdade contida em cada homem, e que se expressa com toda pujança na voz do poeta lírico: o poeta é que vai traduzir os anseios de todos; algo de não desfigurado e não captado nele se preserva, e é isso o que torna sua voz universal.” (p.125). *Poeta Chuang zu*: “Todos conhecem a utilidade do útil, mas ninguém conhece a utilidade do inútil.” (p. 140).

Idéias semelhantes encontram eco em autores como Octavio Paz: “O diálogo entre a ciência, a filosofia e a poesia poderia ser o prelúdio da reconstituição da

unidade da cultura e também da ressurreição do indivíduo, que tem sido a pedra de fundação e o manancial de nossa civilização”. (1994, p. 179).

Ainda para Paz “Poesia é o testemunho dos sentidos. Fusão de ver e crer. Aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. Os sentidos [...] convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível.” (1994, p. 11).

Pensamento similar quanto ao testemunho dos sentidos, apresenta Paul Zumthor :

A poesia, no impulso primeiro que a compele à existência, é anterior à linguagem. Vamos nos fazer entender: nas fases sucessivas que ritman este impulso, a poesia encontra a linguagem, mas, ela a atravessa, às vezes passando para o outro lado, ou uma se casa com a outra, transforma-a e é transformada por ela. A despeito da diversidade dessas colocações, podemos afirmar, por paradoxo, que não existe laço exclusivo, nem mesmo absolutamente necessário, entre poesia e linguagem. (2005, p. 139)

Schelling vê na arte a melhor maneira de a consciência autoconhecer-se plenamente. E Heidegger “busca uma forma mais direta e originária de apreensão do ser, de sua presença, de sua manifestação, [...]. É através da linguagem, sobretudo da linguagem poética, que essa apreensão se dá, já que a linguagem é a morada do ser.” (Apud Japiassú, 1996).

Para Samuel Rogel, “A literatura é ação porque interfere indiretamente nas consciências, no sentido de humanizar o próprio homem. [...] baseia-se na percepção da alma por si mesma e em si mesma, disse Hegel. [...] trabalha para o desenvolvimento da intuição interior, seu objetivo é o reino do espírito humano.” (1984, p. 10). E assim se expressa Salvatore D’Onofrio (2006), a respeito do poeta e da poesia:

O poeta tem uma percepção *sui generis* da existência: colocando-se acima das convenções sociais, ele procura a verdade original das coisas, o conhecimento do ser-em-si, oculto pela reificação do mundo. Arrancar a linguagem da ancilose, dar nova vida às palavras, criar o efeito do estranhamento, é o meio de que o poeta se serve para obrigar o destinatário da obra literária a pensar na essência da condição humana. [...] Eis a função social do poeta: além de proporcionar-nos um prazer estético, ele pensa e sente por nós. (2006, p. 23).

As numerosas citações acima a respeito da arte poética, algumas semelhantes entre si, têm o objetivo de reforçar certos conceitos, pela constatação de seu acolhimento por diversos autores. Entretanto, um requisito que se julga importante não foi mencionado: trata-se da “síntese” que orienta o fazer poético. Para tanto, citamos Cecília Meireles (1972): “Quando um poeta canta é que nele se operou todo um processo de síntese.”

E para completar, Guilherme de Almeida dá testemunho, no poema “Definição de poesia”, do papel preponderante que a *inspiração poética* representa em sua obra:

Aí está a rosa.
 aí está o vaso,
 aí está a água,
 aí está o caule,
 aí está a folhagem,
 aí está o espinho,
 aí está a cor,
 aí está o perfume,
 aí está o ar,
 aí está a luz,
 aí está o orvalho,
 aí está a mão
 (até a mão que colheu).
 Mas onde está a terra?
 Poesia não é a rosa.
 (*Anjo de Sal – 1951*)

Se a terra é a fonte misteriosa que dá vida à rosa, também existe uma fonte oculta e grandiosa que inspira e dá origem à poesia.

2.4 – *Corpus*, objeto de estudo e constatações

O *corpus*, como se afirmou anteriormente, refere-se aos poemas de temática amorosa, de que foram destacados os textos que melhor representam o tema em questão. Nesse *corpus*, procura-se identificar o conceito ou significado do amor e da mulher na poética de Guilherme de Almeida, especialmente o olhar que o poeta dispensa à figura feminina.

Os poemas são transcritos parcial ou integralmente da coleção *Toda a poesia*, publicada em 1955, e que abrange quase toda a obra poética de Guilherme de Almeida.

No poema “Exaltação dos sentidos”, o eu-lírico descreve a mulher que está presente fisicamente:

O outono desce os plátanos, tecendo,
 ao longo da alameda,
 uma complicação de talagarça...
 Maquinalmente estendo
 o olhar vadio: um turbilhão de seda
 foge, num passo elástico de garça.

Sigo a silhueta: a curva ágil do salto
 Toca, leve, o betume.
 Sigo-a...E, seguindo a sedução fugace
 embriaga-me um anônimo perfume
 que é como um beijo que se evaporasse...

Alcanço-a, falo. E ela responde, a esmo,
 qualquer coisa que tange
 no bojo azul da tarde cor de opala...
 E eu não distingo mesmo
 se é a sua voz de tafetá que range,
 se é o ranger do vestido que me fala.

Toco-a de leve e com unção tamanha
 a unção que o outono evoca –
 que sinto apenas que por mim perpassa
 a sensação estranha
 que acaricia os dedos de quem toca
 um pensamento, um sonho, uma fumaça...

(*A dança das horas* – 1919)

A mulher é pintada como sedução fugaz e turbilhão de seda, com movimentos graciosos e arrebatadores, mal tocando o chão ao descer a alameda, lembrando uma miragem que flutua leve como um sonho. Os sentidos estão presentes de forma sublimada. Dedos tocando um pensamento, uma fumaça, o beijo que se evapora. O som da voz que se confunde pela embriaguez do perfume. O uso de vocábulos que

exprimem leveza e fugacidade, tudo a indicar o desejo de alcançar alguma coisa inacessível, uma essência, que está aparentemente próxima, mas que sempre escapa. Sedento no deserto, o caminhante se precipita em direção ao horizonte, para, lá chegando, perceber que o oásis já se mudou para outras linhas.

O poema “O frasco vazio” fala de um amor atual, quando a mulher não se encontra presente em determinado recinto:

Entro. A alcova aberta
tem a imobilidade santa de uma imagem...
O livro está fechado. A ampla janela, aberta
para o “spleen” da paisagem,
não enquadra a silhueta galga e fina
do teu corpo de moça e de menina.

Não estás. Entretanto,
tão contagiosa é a graça infinita que exalas,
que em tudo que me cerca há um pouco desse encanto
com que andas, com que falas,
com que me olhas a rir, com que me iludes,
com que tomas estranhas atitudes...

Olho o tapete fofo:
ainda traz a impressão dos teus tacões delgados;
e o divã preguiçoso ainda guarda no estofo
os traços delicados
do teu corpo, e dir-se-ia que ainda goza
um contato de carnes cor-de-rosa...
O alto espelho parece
rir, feliz de te haver possuído inteira e nua;
e, na alcova deserta, onde nada te esquece,
levemente flutua
o estore claro, recordando quase
o teu vestido imaterial de gaze....

Portanto, a tua ausência
é uma vaga presença, esbatida em tons frios...
E este aposento, lembra, assim, sem tua essência,
esses frascos vazios
que guardam sempre no cristal consigo,
uma lembrança do perfume antigo...

(*A dança das horas – 1919*)

A mulher está ausente, mas sua essência é revivida na memória, nos sentidos, através dos objetos tocados por ela. Os traços delicados de seu corpo no divã, “que ainda goza de um contato de carnes cor-de-rosa”, as marcas de seus tacões delgados no tapete fofo, o espelho que parece feliz em tê-la possuído inteira e nua. O aposento que guarda o perfume dela, como se fossem frascos vazios. O caráter sagrado do lugar em que a mulher é colocada e quase santificada, ao dizer que a alcova “tem a imobilidade santa de uma imagem”. Tudo para situar a mulher num plano almejado e inacessível.

O poema “Fetichismo”, que também fala do amor presente, retoma as imagens de “O frasco vazio”, porém de forma explícita. No caso, o eu-poético declara que sua alma sensitiva apreende mais a essência da mulher quando ela está ausente fisicamente: “que espero, cheio de ansiedade, / cada momento em que te vais, / e chego mesmo a ter vontade / de que não voltes nunca mais!”:

Sou fetichista, adoro tudo
que é teu: a página marcada
de um livro; o sono de veludo
da tua lânguida almofada;
um cravo esplêndido e vermelho
que morre; a vida singular
que tu puseste em cada espelho,
ao sortilégio de um olhar;

.....

E este contato voluptuoso
com tanta cousa evocativa
é tão sensual, tão delicioso
para minha alma sensitiva,
que espero, cheio de ansiedade,
cada momento em que te vais,
e chego mesmo a ter vontade
de que não voltes nunca mais!

(*A dança das horas – 1919*)

Esse canto da mulher do presente, voltado para sua imagem, é altamente significativo e justifica mais exemplos. Se nos poemas anteriores, o poeta se refere a marcas e perfumes que ela deixou no ambiente, os quais têm natureza menos

abstrata, neste soneto, “Os últimos românticos”, a abstração se intensifica, pois, agora, é a sombra da mulher ausente que se funde à do eu-lírico, com expressa preferência por esse estado, conforme se nota na última estrofe:

Deixas, enquanto o luar branqueia o espaço,
pela escada de seda, o parapeito...
E vens, leve e ainda quente do teu leito,
como um sonho de tule, por meu braço...

Somos o par mais poético e perfeito
Dos últimos românticos... Teu passo,
cantando no jardim, marca o compasso
do coração que bate no meu peito.

depois partes e eu fico. E às escondidas,
sobre a volúpia verde das alfombras,
minha sombra confunde-se na tua...

Ah! pudessem fundir-se nossas vidas
Como fundem nossas duas sombras,
Sob o mistério pálido da lua!

(Os últimos românticos – *Suave Colheita*, 1919)

No poema “A hóspede”, a mulher está fisicamente presente, mas o eu-lírico está ausente. A idéia da união espiritual e da separação física aqui se repete:

Não precisas bater quando chegares.
Toma a chave de ferro que encontrares
Sobre o pilar, ao lado da cancela,
E abre com ela
A porta baixa, antiga e silenciosa.
Entra. Aí tens a poltrona, o livro, a rosa,
O cântaro de barro e o pão de trigo.
O cão amigo
Pousará nos teus joelhos a cabeça.
Deixa que a noite, vagarosa, desça.
Cheiram a relva e sol, na arca e nos quartos,
Os linhos fartos,
E cheira a lar o azeite da candeia.
Dorme. Sonha. Desperta. Da colméia

Nasce a manhã de mel contra a janela.
 Fecha a cancela
 E vai. Há sol nos frutos dos pomares.
 Não olhes para trás quando tomares
 O caminho sonâmbulo que desce.
 Caminha – e esquece.

(*Poesia Vária* – 1947)

A mulher está presente e tudo indica que o eu-lírico não esteja, pois é ela quem toma a chave, abre a porta da casa que não é sua e somente ela participa das cenas poéticas. Se tudo não passa de uma metáfora, pouco importa. Para esse estudo, considera-se um lar, que é a imagem trabalhada pelo poeta.

O eu-lírico conduz a mulher em uma seqüência de ações, que parecem ritualísticas, por meio de vários comandos verbais: toma a chave – abre – deixa – dorme – sonha – desperta – fecha – vai – não olhes – desce – caminha – esquece. Ele a introduz e a dirige num ambiente idílico de muita paz e segurança, que tem “a poltrona, o livro, a rosa / o cântaro de barro e o pão de trigo / o cão amigo”, um lugar que “cheira a lar o azeite da candeia”, onde a manhã de mel nasce da colméia.

Um quadro de paz, candura e beleza que não parece real. Também lembra um lugar sagrado e ritualístico. A mulher no quadro, o eu-lírico pintando esse quadro, ela se fundindo a esse ambiente de leveza e idealidade. O eu-lírico situa a mulher onde deseja vê-la, não onde ela está.

No poema “Essa que eu hei de amar...” funde-se, ao mesmo tempo, o canto do amor idealizado e futuro com o canto do amor que passou sem ser notado:

Essa que eu hei de amar perdidamente um dia,
 será tão loura, e clara, e vagarosa, e bela,
 que eu pensarei que é o sol que vem, pela janela,
 trazer luz e calor a esta alma escura e fria.

E, quando ela passar, tudo o que eu não sentia
 da vida há de acordar no coração, que vela...
 E ela irá como o sol, e eu irei atrás dela
 como sombra feliz... – Tudo isso eu me dizia,

quando alguém me chamou. Olhei: um vulto louro
 e claro, e vagaroso, e belo, na luz de ouro
 do poente, me dizia adeus, como um sol triste...

E falou-me de longe: “Eu passei a teu lado,
mas ias tão perdido em teu sonho dourado,
meu pobre sonhador, que nem sequer me viste!”

(*Suave Colheita – 1919*)

Nas duas primeiras estrofes, o poeta canta explicitamente o amor ideal, que é esperado e desejado. Nas duas últimas, o eu-lírico lamenta a perda desse amor que não soube ou não pôde apreender enquanto se lhe oferecia. Outro poema semelhante, “Felicidade”, enaltece o amor que se perdeu no passado por não ter sido notado pelo eu-lírico quando estava à sua frente:

.....
Então chamou-me e disse: “Vou-me embora!
Sou a Felicidade! Vive agora
Da lembrança do muito que te fiz!

E foi assim que, em plena primavera,
Só quando ela partiu, contou quem era...
E nunca mais eu me senti feliz!

(*Suave Colheita – 1919*)

Na última estrofe do poema “Pastoral”, o amor do passado também é revivido na memória:

E, sobre o desenho intacto
da tua boca incorpórea
pousa o beijo sem contacto
dos meus lábios de memória.

(*O Anjo de Sal, 1951*)

O poema “Oferenda” guarda alguma semelhança com o poema “A hóspede”, no sentido de se colocar a mulher em espaços mais sublimes:

Em minha mão mais fresca que uma concha,
suspendo aos lábios do Senhor
as lágrimas de fel da pobre monja
que amou demais o seu amor;

Em minha voz de desbotados timbres,

levo aos ouvidos do Senhor
 uma alma feita em sons, uma alma simples,
 que amou demais o seu amor;

em meu alento, onde ânsias diluem,
 envio ao rosto do Senhor
 um coração desfeito numa nuvem,
 que amou demais o seu amor;

em meu burel, que é um grande lírio negro,
 revelo aos olhos do Senhor
 um corpo, em luto eterno e sem sossego,
 que amou demais o seu amor...

Como na valva fresca de uma concha
 ressoa o mar, deixai, Senhor,
 que tudo fale na canção da monja
 que amou demais o seu amor!

(Livros de Horas de Sórora Dolorosa – 1920)

Este poema apresenta características da cantiga de amigo da poesia provençal, não só quanto à estrutura, mas também quanto à ocorrência de um eu-lírico feminino. Mas o que interessa para esse estudo é o significado da condição do eu-lírico. Trata-se de uma monja que vive enclausurada em um mosteiro, como a buscar um bálsamo para as feridas de um amor não consumado no mundo dos homens. Então se oferece de corpo e alma ao Senhor, em atitude resignada e de sublimação.

Nota-se aqui a mulher transformada em eu-lírico e colocada num espaço sagrado, distante e inacessível, de onde ela acena para o seu amor impossível, que foi do passado. A mesma imagem que se repete: o amor real que se procura, o que verdadeiramente se busca, não é palpável nem pode estar à frente, mas além do espaço profano.

2.5 – Relações míticas do objeto

Retomam-se, a seguir, as descrições anteriores, a respeito das imagens poéticas do *corpus*. No poema “Exaltação dos sentidos”, a mulher está presente fisicamente, mas o eu-lírico a descreve como miragem que lhe escapa. Em “O frasco

vazio”, ela está ausente, mas é presenciada pelas marcas e pelo perfume que exala no ambiente. Em “Fetichismo”, o eu-lírico confessa que prefere enaltecer a mulher na ausência; em “Os últimos românticos”, a abstração da ausência se intensifica. No poema “A hóspede”, a mulher está fisicamente presente no lugar, mas o eu-lírico está ausente; a idéia da união espiritual e da separação física aqui se repete, porém o eu-lírico a coloca num ambiente de elevada pureza de que só ela participa.

No poema “Essa que eu hei de amar...” funde-se, ao mesmo tempo, o canto do amor idealizado e futuro com o canto do amor que passou sem ser notado. Outro poema semelhante, “Felicidade”, enaltece o amor que se perdeu no passado por não ter sido notado pelo eu-lírico quando estava à sua frente. Na última estrofe do poema “Pastoral”, o amor do passado também é revivido, agora através da memória:

O poema “Oferenda” guarda alguma semelhança com o poema “A hóspede”, no sentido de se colocar a mulher em espaços mais sublimes. A mesma imagem recorrente: o amor real que se procura, o que verdadeiramente se busca, não é palpável nem pode estar à frente, mas além do espaço profano.

Portanto, em síntese, pode-se afirmar que o canto poético se volta para o amor que está distante no tempo e no espaço, prima pela transfiguração da mulher do presente, atribui um caráter sagrado à essência feminina e relega a segundo plano o amor concreto com base na presença física da mulher. E assim, o eu-lírico é conduzido a uma eterna busca amorosa que se resume na procura de uma *imagem* sempre fugidia.

Roland Barthes fala nessa eterna procura, em que o sujeito “surpreende em si mesmo uma espécie de difusão do desejo amoroso e compreende então que está destinado a errar de amor em amor, até a morte.” (1981, p. 86).

O estabelecimento de relações dessas *imagens* poéticas com os mitos concorreriam para a comprovação das hipóteses do presente trabalho. Cumpre, então, estabelecer tais relações.

2.5.1 – Relações genéricas.

A primeira conexão que se faz entre os mitos e as imagens poéticas refere-se ao componente amoroso do próprio mito do andrógino, que termina por afirmar que esse mito é a origem do amor que uns sentem pelos outros. Se as imagens poéticas são relativas ao amor, como o são realmente, a relação é evidente.

Entretanto, se o mito do andrógino já fala em amor, então toda criação poética de cunho amoroso reflete esse mito, seja o amor de natureza física, emocional ou espiritual. Para não se incorrer no óbvio, é lícito lembrar que opiniões em torno da relação entre o amor e o mito do andrógino não são unânimes. Chevalier (2007) assim se refere a essa relação: “De um ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em múltiplos seres, o amor é a força que dirige o retorno à unidade; é a reintegração do universo.”

E para justificar a hipótese frente àquelas que admitem tal relação, vale a pena afirmar que a poética de Guilherme de Almeida se mira num tipo especial de amor, aquele mais sutil e elevado, o que mais se aproxima da imagem primordial do mito, e que, portanto, melhor representa sua essência.

De fato, Guilherme canta o amor mais sublime, aquele que Diotima expressa em seu nível mais elevado e que se confunde com a própria idéia do amor. Assim, o amante conhecerá o oceano da beleza, e dará à luz os mais belos discursos. Reconhecerá a beleza sem rosto que existe em si mesma e por si mesma, sempre igual, a beleza eterna e absoluta. E homem que conhecer a verdade em vez de sombras, alcançará a verdadeira virtude, pois entrará em contato com a mais pura e divina beleza. (PLATÃO, 1999).

Outra ligação de âmbito geral que se pode estabelecer relaciona-se com a natureza mítica da poesia. Na verdade, o mito sempre esteve presente na literatura, enquanto princípio eternamente vivo, mas nem sempre reconhecido ou valorizado. Como narrativa de acontecimentos primordiais, o mito foi a primeira manifestação literária, marcando presença em toda criação poética.

Essa posição é acolhida por Vico, para quem cada metáfora ou metonímia é por origem um pequeno mito. Por sua vez, Schelling afirma que o mito é matéria prima de todas as artes e é poesia absoluta e espontânea. (Apud Mielietinski, 1987, p. 16). Eliade considera que os sonhos e as imagens poéticas refletem os símbolos sagrados e as mitologias arcaicas. (1991, p.15).

Ainda há que se considerar o que se denomina comportamento mítico-poético. Todo texto poético remete necessariamente a uma vivência mítica. Em primeiro lugar, a experiência ocorre com o poeta que se transporta pelo imaginário ao tempo mítico, tempo, portanto, reversível. Depois, o receptor capta essa experiência afetiva, antes vivida pelo poeta. Esse estado vivenciado é a transcendência da

condição humana, é a resposta ao sentimento de saudade do infinito, da liberdade absoluta, estado de estranhamento, mas reconhecido pelo homem. (BILEN, 1997).

Um outro aspecto que demonstra essa relação diz respeito à figura do poeta diante da natureza da poesia. A poesia se estrutura em mitos; as imagens arquetípicas dos mitos são poéticas. Essas imagens poéticas representam essências universais, que são relativas a todos os homens. Se o poeta fala por todos os homens, é porque ele alcança a essência universal; portanto ele está alcançando os próprios mitos. Conseqüentemente, a conexão se estabelece. É Adorno quem diz: “Só entende o que o poema diz quem escuta na sua solidão a voz da humanidade.” (Apud Brasileiro, 2002, p. 124).

Esse aspecto de que a literatura reflete o mito também foi abordado por Northrop Frye, que considera decisivo o predomínio do princípio genérico sobre o individual na literatura e do “fato de que esse princípio genérico traduz a própria especificidade da literatura. Para ele, o núcleo desse princípio de gêneros da poesia é o mito como algo não herdado de fora pela literatura.” (Apud Mielietinski, 1987, p. 133).

2.5.2 – Relações específicas.

No *corpus* deste trabalho, o eu-lírico não se dirige à mulher concreta, mas a algo que ela representa e que não consegue apreender. Isso fica evidente quando ele prefere se dirigir à mulher do passado, do futuro ou àquela que está distante; ou quando transfigura e / ou sacraliza a mulher. A título de exemplo, recupera-se uma estrofe do poema “Exaltação dos sentidos”, já transcrito anteriormente:

Toco-a de leve e com unção tamanha
a unção que o outono evoca –
que sinto apenas que por mim perpassa
a sensação estranha
que acaricia os dedos de quem toca
um pensamento, um sonho, uma fumaça...

A questão fundamental é a seguinte: por que o eu-lírico tem preferência pelo que está mais distante de si, quando pela lógica comum seu interesse deveria recair no que é mais palpável, no que está mais próximo, visível e disponível?

Uma explicação razoável é dada por Mircea Eliade, no livro *Imagens e símbolos*, ao considerar a forma de apreciação de uma mesma obra de arte por pessoas de diversificadas culturas, um europeu e um africano ou indonésio. Para o europeu, a estátua grega *Vênus de Milo* é apreciada pela sua perfeição formal, pelo estilo clássico da arte grega, mas esses traços são culturais e pertencem à cultura grega; não são, portanto, universais. Já um africano ou um indonésio, que nada possa conhecer da arte grega, também dará valor à estátua, não pelas suas formas, mas pela Imagem da Mulher que ela revela. Essa imagem precede a cultura e a informa como princípio eternamente vivo e universalmente acessível: o arquétipo. (1991, p. 173).

Quando se reporta ao eu-lírico, naturalmente não se está falando de imagens comuns, mas de imagens do amor e da mulher. E esse arquétipo da imagem da mulher vem à tona, porque é revelado a partir do que se vê, do que é palpável, qualquer que seja sua forma. E reiterando o que já foi citado, Eliade afirma que as imagens poéticas “prolongam os símbolos sagrados e as mitologias arcaicas.”

Ainda segundo Eliade, “imagens” são modelos exemplares reproduzidos pela imaginação. Ter imaginação é gozar de um fluxo espontâneo de imagens, o que não significa criação arbitrária. “Imaginação” está ligada a *imago*, “representação, imitação”, a *imitator*, “imitar, reproduzir”. A imaginação reproduz modelos exemplares – as Imagens. Ter imaginação é reproduzir imagens, é *ver o mundo na sua totalidade* (grifo nosso). (1991, p. 16).

Portanto, voltando à pergunta: por que o eu-lírico prefere o que está distante? – uma resposta razoável seria a seguinte: o eu-lírico se volta para aquilo que a mulher concreta suscita, ou seja, *a imagem arquetípica da mulher*, que é muito maior do que a mulher que se vê. Porque pela imagem, se vê *o mundo em sua totalidade*. Pela imagem da mulher se reconstitui o Paraíso Perdido, a plenitude primordial.

É interessante ainda se reportar a Mircea Eliade. Quando o homem moderno, historicamente condicionado, se vê tomado pelo tempo mítico (o que ocorre com muita frequência), ele reintegra pelas imagens e símbolos o paraíso perdido do homem primordial, onde este ser é um arquétipo impossível de se alcançar plenamente numa existência. Por isso, os sonhos, os devaneios, as imagens de suas nostalgias, desejos e entusiasmos podem projetar o homem moderno para um mundo espiritual infinitamente mais rico do que o seu momento histórico. (1991, p. 9). E citando o mesmo autor, reproduz-se outra passagem de *Imagens e símbolos*:

Não precisamos dos poetas ou das psiques em crise para confirmar a atualidade e a força das Imagens e Símbolos. [...] A mais abjeta 'nostalgia' esconde a 'nostalgia do paraíso'. [...]. Podemos também analisar as imagens liberadas subitamente por uma música qualquer, às vezes a mais vulgar romança. Constataremos que essas imagens invocam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo, que esse 'passado' contém, além da saudade de um tempo que acabou, mil outros sentidos: ele expressa tudo que poderia ter sido, mas não foi, a tristeza de toda existência que só *existe* quando cessa de ser outra coisa, o pesar de não viver na paisagem e no tempo evocado pela música (quaisquer que sejam as cores locais ou históricas: 'o bom velho tempo'...); enfim, o desejo de algo *completamente diferente* do momento presente, definitivamente inacessível ou irremediavelmente perdido: "o Paraíso". (ELIADE, 1991, p. 12-13).

A fim de se estabelecer e consolidar relações específicas com os mitos anteriormente descritos, torna-se conveniente recuperar algumas de suas imagens.

Os mitos (do andrógino, do paraíso perdido, de Adão e Eva, da Grande Mãe e do eterno retorno) guardam íntima relação entre si, sendo o andrógino o mito que pode representar os demais. Em todos, o elemento comum é *a idéia de reconquista da plenitude primordial*. Adão e Eva são as duas metades do andrógino dividido. Paraíso Perdido é o estado de plenitude primordial. A Grande Mãe representa o Grande Todo ou a totalidade original. E essa plenitude almejada está associada ao amor, especialmente no mito do andrógino, que termina por afirmar que o mito é a origem do amor que uns sentem pelos outros. Quando se dá a união amorosa, a sensação do antigo estado de plenitude se reatualiza, sendo esta a manifestação típica do mito do eterno retorno

Portanto, se todos os mitos ora contemplados têm em comum a idéia de reintegração ao estado absoluto da plenitude, também conhecido como Paraíso Perdido, e sendo o andrógino o mito mais representativo, pode-se considerar, então, que as imagens da mulher no *corpus* da poética de Guilherme de Almeida, *refletem o mito do andrógino*.

2.5.3 – Outras considerações.

Em alguns poemas de Guilherme, a mulher simboliza a natureza, como no poema “Para teus olhos”, em que ela é confundida com planície de flores, algas, lago e luz das estrelas, ao mesmo tempo:

Eu passeio nos teus olhos como uma sombra
 impalpável numa planície
 de flores vertiginosas; meu vulto tomba
 na seda esticada da sua superfície,
 insensivelmente, como uma pluma;
 eu sou para os teus olhos claros, entre as algas
 dos teus cílios, como uma
 flor de luar na alma azul de um lago de alvas águas...
 Sombra, reflexo, pluma... – eu sou tão pouco
 para os teus olhos! Quase nada: o jogo
 de um reflexo, uma pluma e uma sombra...
 No entanto,
 Como eu me sinto enorme quando
 penso que é nos teus olhos que as estrelas vêm,
 como eu, humildemente, acender-se também!
(A fruta que eu perdi - 1924)

Ou no poema “A minha paisagem” em que ela é sol, céu, terra e dia:

Este sol...
 E você é tão clara! E como tomba
 minha vida a seus pés, como uma pobre sombra!
 neste céu...
 E você é tão leve! E como, absorto,
 vaga o meu sonho como nuvem no seu corpo!
 desta terra...
 E você é tão repousante! E como,
 sepultado em você, seria bom meu sono!
 este dia...
 E você é tão linda! E como, ao longe,
 em sua alma, ouço cantar minhas horas de bronze!
 Mas, sem você – que é amor, que é tudo – que seria
 Deste sol, neste céu, desta terra, este dia?...
(Acaso – 1938)

Levando-se em conta a afirmação de Mielietinski (2002) de que o Grande Útero é simbolizado pelas imagens do mar, da terra etc., tem-se nos dois poemas nítido exemplo do mito da Grande Mãe, o que Octavio Paz (1994) confirma, ao dizer que as imagens poéticas transformam a mulher amada em nuvem, estrela, mar, com o desejo de reintegração à totalidade.

Essas imagens poéticas que aludem ao mito do Grande Útero estão ligadas à noção de espaço, mais precisamente ao espaço de segurança. Gaston Bachelard (1993, p.19) denomina essas imagens de *espaço feliz*, espaço vivido pela imaginação e que não pode ser mensurado. São espaços de intimidade que ele relaciona com a poética da casa:

Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. [...] Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. [...] Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das 'casas', dos 'apostentos', aprendemos a 'morar' em nós mesmos. [...] A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na seqüência de nossa obra, luzes fugidias de devaneios que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. [...]. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. (BACHELARD, 1993, 20-25).

Espaço feliz, portanto, é aquele em que a pessoa se sente "em casa". É o lugar para onde se retorna e se reequilibra, após enfrentar as adversidades do mundo. Esse espaço reconfortante também pode ser representando pelo útero, que não deixa de ser uma casa de caráter mais íntimo. Desta casa todos partiram e a nostalgia dessa primeira morada sempre acomete o ser humano. Por isso, a imagem feminina vem ao encontro desse passado. E no corpo poético em questão, a mulher amada é transformada em natureza e útero ao mesmo tempo.

Uma associação com outro texto de renomado poeta parece conveniente a essa altura, uma vez que suas imagens são reconhecidamente míticas. A elevação e sacralização da imagem feminina que se observa, por exemplo, nos poema acima, "A minha paisagem" e "Para teus olhos":

Este sol...
 E você é tão clara! E como tomba
 minha vida a seus pés, como uma pobre sombra!
 neste céu...
 E você é tão leve! E como, absorto,
 vaga o meu sonho como nuvem no seu corpo!

.....

Sombra, reflexo, pluma... – eu sou tão pouco
para os teus olhos! Quase nada: o jogo
de um reflexo, uma pluma e uma sombra...

No entanto,

Como eu me sinto enorme quando
penso que é nos teus olhos que as estrelas vêm,
como eu, humildemente, acender-se também!

não deixam de evocar imagens de *A Divina Comédia*, quando Dante, extasiado, descreve a aparição de Beatriz, no canto XXX do Purgatório:

Já contemplei as rosadas barras da alvorada ruborizando o nascer do dia; e um trecho do céu em puro azul, sem quaisquer vapores, deixando o Sol nascer envolto em nuvens para que ao Homem seja permitido encarar-lhe o natural fulgor. De igual modo, nuvem de flores, erguida por mãos de anjos, subia do carro e para ele retornava mansamente. Foi através de tal nuvem que pude distinguir, por sobre o branco véu, coroada de oliva, formosa dama envolta em verde manto, trajando veste cor de fogo. Meu espírito, já por longo tempo ignorando esse tipo de encantamento, arrebatado e pasmo recolheu-se ante a visão divinal (ALIGHIERI, 1993).¹⁰

Em ambos os textos, as imagens são míticas e universais e refletem o aspecto sagrado do princípio feminino. Beatriz tem sido comumente associada ao mito da Virgem Maria.¹¹

Para Jung (1964, p. 185), a Virgem Maria simboliza o componente feminino mais elevado no interior do homem. Jung chama de *anima*¹² a este elemento feminino na psique masculina, e ela, em sua função positiva, desempenha o papel de guia espiritual do homem.

2.6 – Corpo textual: espaço de busca de plenitude

Como já falamos, a relação mítica de teor andrógino nas representações do amor e da mulher é a hipótese do presente trabalho. E a primeira consequência dessa relação é que a busca da plenitude almejada pelo eu-lírico ocorre no corpo

¹⁰ Tradução livre de Hernani Donato.

¹¹ A Virgem Maria representa a sabedoria, a graça divina e a misericórdia suprema e sua piedade complementa a obra redentora de Cristo na Terra. (ROBLES, 2006).

¹² O componente masculino na psique feminina é designado por Jung de *animus*.

textual poético, onde a mulher é sublimada e representa o próprio eu perdido que se procura reencontrar.

Considerando-se essa plenitude de outro modo, observa-se, como desdobramento dela, o seu caráter místico. Se no estado original de plenitude o homem estava integrado à realidade divina, pela experiência iniciática da poesia essa realidade se reatualiza a qualquer momento. Essa experiência não se confunde, a rigor, com a experiência mística, que é plena, mas propicia vislumbres significativos dessa última. O termo “misticismo” tem aqui o sentido de completa fusão do homem com a natureza ou espírito cósmico, o que implica plenitude.

A propósito dessa experiência iniciática que a poesia proporciona, convém recuperar uma citação feita anteriormente. Ou seja, todo texto poético remete necessariamente a uma vivência mítica. Em primeiro lugar, a experiência ocorre com o poeta que se transporta pelo imaginário ao tempo mítico, tempo, portanto, reversível. Depois, o receptor capta essa experiência afetiva, antes vivida pelo poeta. Esse estado vivenciado é a transcendência da condição humana, é a resposta ao sentimento de saudade do infinito, da liberdade absoluta, estado de estranhamento, mas reconhecido pelo homem. (BILEN, 1997).

A relação entre mito, poesia e misticismo é imediata, pois o mito estrutura a poesia e se vincula ao sagrado: “Todo relato mítico tem um caráter sagrado, pois procura estabelecer um estreito vínculo, entre o homem e o cosmo, entre o humano e o divino, entre o natural e o sobrenatural.” (SEGOLIN, 2006, p.74).

Como se disse, a experiência mística significa a união com o espírito universal. O místico não sente a distância entre o mundo humano e o divino. Em *O livro das religiões*, de Jostein Gaarder e outros autores, o misticismo é assim explicado:

A experiência mística pode ser caracterizada, resumidamente, como uma sensação direta de ser um só com Deus ou com o espírito do universo. Apesar de a oração e o sacrifício implicarem uma grande distância entre Deus e o homem – ou entre Deus e o mundo –, o místico tenta transpor esse abismo. Em outras palavras: o místico, não sente a existência desse abismo. Ele é “absorvido” em Deus, ou “desaparece” em Deus. Isso porque aquilo a que normalmente nos referimos como “eu” não é nosso eu real. O místico experimenta, pelo menos por instantes, a sensação de ser indivisível de um eu maior – não importa que ele dê a isso o nome de Deus, espírito universal, o eu, o vazio, o universo ou qualquer outra coisa. (Um místico indiano disse certa vez: “Quando eu existia, não existia Deus – agora Deus existe, e eu não existo mais”. Ele se perdeu em Deus. (GAARDER, 2005; HELLERN, 2005; NOTAKER, 2005 – p. 37).

Poetas e místicos alcançam, igualmente, a mesma transcendência. A diferença é que os verdadeiros poetas, além de captar, transmitem essa dimensão em linguagem especial que se confunde com o fenômeno experimentado. Em outras palavras, reproduzem poeticamente tais estados anímicos.

Há o que se pode chamar de desenvolvimento místico, que seria um processo de crescimento psíquico que implica a apreensão consciente do conteúdo inconsciente da psique. Alcançando-se o inconsciente, tem-se o contato direto com a mente universal, que inspira os místicos e os artistas. Trata-se de um processo lento e gradativo a que Carl G. Jung designou de *individuação*, ou seja, “a harmonização do consciente com o nosso próprio centro interior: o *self* ou núcleo psíquico.” (JUNG, 1964, p. 166). E considerou o *self* como um orientador íntimo: “É preciso apenas ouvir para poder compreender o que a totalidade interior – o *self* – quer que façamos, aqui e agora em uma determinada situação.” (1964, p. 163).

Referido-se a esse assunto, Mielietinski lembra que Jung relaciona a arte a este processo de individuação, devido à estreita relação que ela mantém com a espiritualidade e à condição especial do artista que tenha alcançado essa dimensão de totalidade:

Para Jung, são paralelos histórico-culturais à individuação “o caminho octodimensional nobre” no budismo, o Tao chinês, a pedra filosofal dos alquimistas, etc. Jung relaciona também a função da arte com o mesmo processo de individuação, com o mesmo caminho de harmonização à custa da síntese do consciente e inconsciente, do indivíduo e do social, etc. Ele acha que a arte está estreitamente vinculada ao processo de auto-regulação espiritual. O processo psíquico se manifesta numa criação permanente de símbolos dotados de sentido (princípio racional) e imagem (princípio irracional). [...] Segundo seu ponto de vista, o artista projeta seu destino pessoal ao nível do destino da humanidade, ajudando outras pessoas a libertarem as suas forças interiores e evitarem muitos perigos. Isto ocorre pelo fato de o artista ter relações diretas intensivas com o inconsciente e ser capaz de expressá-las graças não só à riqueza e a originalidade da imaginação, mas também a uma força plástica”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 67).

Guilherme de Almeida pode não ter erguido deliberadamente qualquer bandeira de espiritualidade, mas nem por isso deixa-se de notar, a esse respeito, vários indícios em seus poemas de outra temática. Essas indicações de espiritualidade mais explícita vêm reforçar a noção, acolhida neste trabalho, de que o *corpus*

apresenta um componente místico, para não dizer uma intenção do poeta nesse sentido. Eis alguns exemplos:

Há qualquer coisa em mim que eu não sei o que seja:
 vida de outrem, talvez – que a minha vida agita,
 um ser que não é o meu – e no meu ser lateja,
 alma de um Outro Eu – que em minha alma palpita.

Estrangeiro na terra, onde quer que eu esteja,
 crucificado em mim, cruz de uma dor bendita,
 sinto, sem que o ouça e prove e aspire e toque e veja,
 esse Alguém que eu ignoro, esse Outro que me habita.

(“Soneto por acaso” – *Dispersão*, 1955)

Esse poema ressalta a estranheza do eu-lírico diante de um mundo terreno em que se sente um estranho visitante. Ele percebe a existência de algo indefinível e misterioso que está dentro e, ao mesmo tempo, além de si. Esse “algo” sugere um eu transcendente ou espiritual que habita em seu âmago e que não pode ser alcançado pelos sentidos comuns. Daí a sua busca por esse “eu” que lhe escapa mas que lhe restitui a sensação de seu verdadeiro mundo. Um verso do poeta Georg Trakl fala a esse respeito: “Alguma coisa estranha na alma sobre a terra.” (Brasileiro, 2002, p. 121).

Eu também atirei numa taça de vinho a pérola de
 minha alma.

Todos os homens atiram sua alma, como uma
 jóia, num copo de vinho.

E, ao cair no seio leve desse vinho de fumaça,
 pesadas de saudade do mar, as pérolas somem:
 e em verdade vos digo que cada homem, para
 achá-las, terá que esgotar sua taça.

(“Festim I” – *O festim* – 1922)

O poema “O festim” pertence à fase experimental e modernista de Guilherme, que se entrega à liberdade criativa e lança mão da técnica de versos livres à sua maneira. Mas o que interessa nesse estudo são as metáforas, que, a nosso ver, dizem respeito ao aspecto místico-espiritual do poema. As pérolas vêm do mar,

assim como a alma vem do oceano cósmico, onde se funde à totalidade. A pérola é a própria alma que se torna prisioneira nas águas desse mundo, no corpo, nesse copo de vinho, que é instável e passageiro como a fumaça.

O vinho desse mundo embriaga o homem e coloca uma cortina de fumaça diante de seus olhos, impedindo-o de ver com clareza. Subjugada pelo peso do mundo e por outros interesses, a alma não é reconhecida, assim como a pérola no copo de vinho. E só será resgatada quando se chegar ao fundo da taça ou ao fim da existência, porque esta é a condição a que o ser humano está submetido.

Os pastores haviam feito,
de noite, um grande fogo na montanha.
Eles tinham os braços cruzados no peito
e estavam sentados na sombra incerta,
e olhavam o fogo, e ouviam a história
noturna e estranha
que a chama sonora,
agitada como uma língua inquieta,
ia contando.
E a labareda era como uma dançarina
de cabelos livres, dançando
por entre os perfumes bárbaros de resina
e os estalos dos toros de cedro na argila,
uma dança de véus furiosos pelos ares...
– Porque ela pôs uma pupila
nos olhos vazios que não tinham olhares.

(O fogo na montanha – *A fruta que eu perdi*, 1922)

Esse poema, “O fogo da montanha”, também da fase modernista, suscita uma contraposição ao mito da caverna de Platão.¹³ Neste, os homens estão acorrentados dentro de uma caverna e de costas para a luz. As sombras que vêem refletidas em sua parede são apenas reflexos do mundo real, que eles interpretam como verdadeiros. Mas no poema, os homens estão sobre uma montanha olhando

¹³ Numa caverna com uma entrada aberta à luz, alguns homens encontram-se acorrentados desde a infância, com os olhos voltados para o fundo, não podendo se mover nem virar as cabeças. Um fogo brilha na parte externa, iluminando o interior da caverna. Entre o fogo e a caverna passa uma estrada, ladeada por um muro da altura de um homem. Por detrás do muro, na estrada, vários homens passam conversando e levando nas cabeças figuras de homens e animais, projetadas no fundo da caverna. Assim, tudo o que os prisioneiros conhecem do mundo são as sombras de objetos fabricados. Mas como não sabem o que se passa atrás deles, tomam essas sombras por seres vivos que se movem e falam, mostrando serem homens que não atingiram o verdadeiro conhecimento. (PLATÃO, 2000).

diretamente para a fogueira, cuja luz se reflete diretamente em suas pupilas, transmitindo-lhes a realidade.

No mito, tem-se o plano inferior e fechado, que é a caverna, onde há apenas a ilusão das sombras. No poema, tem-se o plano elevado e aberto, que é a montanha, onde o mundo real é vislumbrado pelos próprios olhos que se transformam em luz: “Porque ela pôs uma pupila / nos olhos vazios que não tinham olhares.”

Há que se considerar, por último, o conceito de amor que permeia essa poética. Não há dúvida de que apresenta aspecto platônico, mas reveste-se de peculiaridades que lhe conferem caráter diferenciado. O assunto será discutido no último capítulo.

PARTE 3 – A MULHER E O AMOR MÍTICOS NA POESIA DE GUILHERME DE ALMEIDA

Amo pela alegria infinita de amar:
 Pela promessa de felicidade
 que há de sempre florir no teu sorriso, que há de
 eternamente arder no teu olhar...
 Amo pela alegria
 luminosa do amor: do amor que é como um sol
 para o qual eu me volto todo, cada dia,
 hipnotizado como um girassol.
Guilherme de Almeida

A poética de Guilherme de Almeida está relacionada, neste trabalho, à modalidade platônica de amor, que se volta à beleza espiritual e à essência do belo. Entretanto, essa posição implica certo risco de se ver nessa poética algo impossível e insípido no mundo de hoje, uma vez que, normalmente, não se considera amor aquele não diretamente ligado ao corpo.

Mas é forçoso reconhecer que sua poética é impregnada de intenso erotismo. Embora se saiba que a linguagem da poesia pode ser erótica, sem ser amorosa, o erotismo é aqui considerado como sensorialidade amorosa, ou seja, como linguagem de refinada sensualidade. Sabendo-se que existem erotismo do corpo, do coração e do espírito, a poética de Guilherme expressa as três modalidades numa só, espiritualizando o corpo, sem, contudo, negá-lo. O corpo continua corpo, mas revestido de uma aura espiritual, que o sacraliza. Nos poemas, o erótico se manifesta, não a partir do corpo, mas da abstração deste.

Essa viagem platônica ou paradisíaca, eminentemente poética e sublime, que é realizada a partir da abstração do corpo, constitui, a nosso ver, forte motivação para a experiência amorosa e viabilização do amor em nossos dias. Isso porque, cessado o mergulho na imagem paradisíaca de plenitude, o olhar se volta mais elevado para a mulher física, agora transfigurada, cuja presença física espiritualizada se impregna do mais intenso erotismo. E sem dúvida, essa magia leva à consumação propriamente dita do amor.

Pretende-se mostrar que a poesia amorosa de Guilherme contém elementos de vários outros tipos de amor, mas não se identifica completamente com nenhum deles. Muito se aproxima do amor platônico, ao cantar a essência da mulher, mas se distancia dele, ao incluir o elemento erótico, mesmo sublimado. Não se confunde com o amor-paixão de Stendhal, porque não prima pelos arrebatamentos e pela idéia da morte, que a paixão implica. O mesmo se aplica ao amor sublime de Péret,

que é outra versão do amor-paixão, porém essa modalidade sublime lança diretamente luzes sobre a poética de Guilherme. E também não se trata de uma atualização do amor-cortês, posto que este amor medieval era movido pelo desejo carnal, que não se consumava, por força das circunstâncias. Provavelmente, o amor da poética de Guilherme seja um tipo especial de amor que se caracterize, entre outros elementos, pela transcendência, e, paradoxalmente, pela *inquietação*, porém tranqüila. Essa inquietação indica a busca incessante que remete ao mito do andrógino.

Além do aspecto do mito, já abordado, pretende-se identificar outras características desse tipo de amor, nos textos de Guilherme, como ternura, serenidade, delicadeza e equilíbrio, de forma a justificar sua importância no mundo de hoje. Tem-se, ainda, como objetivo, demonstrar que Guilherme resgata o valor da feminilidade.

Para tanto, procurar-se-á falar dos vários tipos de amor, do erotismo e do princípio feminino, das características do amor no *corpus* deste trabalho, sempre buscando relações com a poética em questão, tudo no sentido de reforçar as hipóteses deste trabalho.

3.1 – Amor

O conceito de amor é tarefa quase impossível, devido à complexidade e amplitude que o termo acarreta. Não fosse assim, Camões não teria feito um soneto sobre o amor, em que onze versos se iniciam com o verbo *ser*, enumerando seus atributos, sem, contudo, esgotá-los: “Amor é um fogo que arde sem se ver”. O amor é o que é. Tudo o que é grandioso é, porque as definições de coisas menores são feitas em função de alguma outra coisa, e as grandiosas se fecham em si mesmas, por falta de paralelismo com outras coisas. Talvez se possa dizer do amor o mesmo que Deus falou a Moisés, quando este perguntou seu nome. A resposta foi: “Eu sou aquele que sou” (*Êxodo*, 3, 14). O amor pode ter algo da natureza divina.

Entretanto, algumas tentativas são feitas, nesse sentido. Em um dicionário de filosofia, encontra-se que o amor é “Sentimento de inclinação e de atração ligando os homens uns aos outros, a Deus e ao mundo, mas também o indivíduo a si mesmo. Inclinação para uma pessoa, sob todas as suas formas e em todos os graus.” (Japiassú, 1996).

O dicionário *Aurélio*, apresenta uma lista de manifestações do amor, que parecem abranger as modalidades mais comuns:

1. sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem.
2. sentimento de dedicação absoluta de um ser a outro, ou a uma coisa.
3. inclinação ditada por laços de família.
4. inclinação sexual forte por outra pessoa.
5. afeição, amizade, simpatia
6. objeto do amor (1 a 5).

De ambas as definições, ou tentativas, pode-se determinar, aproximadamente, as seguintes modalidades de amor, entre outras:

- Amor às coisas
- Amor-próprio
- Amor fraterno, materno, paterno, filial
- Amor ao próximo
- Amor a Deus, e
- Amor romântico (desde o amor-desejo até amor platônico)

A modalidade que ora interessa, evidentemente, é a última, que resumimos como *amor romântico*, mesmo impropriamente, para significar todas as manifestações de amor entre homem e mulher, de natureza erótica ou sexual, embora esteja incluindo a modalidade platônica de amor, que prescindem do amor físico.

A questão da impropriedade se deve ao fato de a expressão “amor romântico” apresentar outros significados, como o amor do movimento romântico, por exemplo. No entanto, assim se fez, com o intuito de reunir, por ora, uma gama de nomes que podem levar a certa confusão: amor desejo, amor sentimento, amor paixão, amor sublime, amor platônico, entre tantos.

Convém lembrar, a essa altura, o que Platão falou em *O Banquete*, a respeito de *Eros*. *Eros*, o Deus do Amor, é filho de *Poros*, a riqueza, e de *Pênia*, a pobreza. A pobreza explica-se porque o desejo amoroso implica *ausência* de algo; e a riqueza exprime sentimento de *plenitude* que acompanha o amor. Daí, resultam dois *Eros*: o inferior, representado pelo amor físico, e o superior, pelo amor divino. Essas considerações facilitam o entendimento, pois localizam o amor numa escala entre

dois extremos, e sua apreciação se dá no sentido de saber qual extremo prevalece, ou se ambos atuam igualmente. Embora Platão afirme que os homens progredem de um extremo a outro por degraus, não se atribui, aqui, nenhuma hierarquia de valor entre os termos “superior” e “inferior”.

Com esse entendimento, pode-se fazer considerações a respeito das modalidades de amor que têm relação com a poética de Guilherme. E nesse sentido, vêm a propósito o amor-paixão de Stendhal, o amor sublime de Benjamin Péret e o amor erótico de que trata Erich Fromm, além, é claro, do amor platônico que tem sido associado, neste trabalho, à sua poética. Mas antes, algumas considerações a respeito do erotismo são necessárias.

3.2 – Erotismo

O termo “erótico” vem do grego *erotikós*, e do latim tardio *eroticu*, com as seguintes acepções, via dicionário *Aurélio*: 1. Relativo ao amor. 2. Inspirado pelo amor; que tem o caráter de lirismo amoroso. 3. Inspirado ou provocado pelo erotismo. 4. Sensual, lascivo. E o termo “erotismo”, no mesmo dicionário, significa: 1. Paixão amorosa. 2. Amor lúbrico; lubricidade.

Já no dicionário de Filosofia, Eros (do grego: desejo, amor) designa o amor e o deus do amor. Platão enfatiza a ambigüidade do termo, ao falar que Eros é filho da riqueza e da pobreza, porque envolve plenitude e ausência, e ao dizer que existe um Eros ligado ao amor carnal e outro ligado ao amor divino. (Japiassú, 1996).

De ambas as fontes citadas, pode-se depreender que o erotismo abrange, ao mesmo tempo, todas as modalidades de amor, desde aquela mais voltada para o corpo, até aquela mais dirigida ao espírito, sem exclusão de uma ou outra; na verdade, envolve mesmo a integração de ambas.

O erotismo é sexualidade desviada de seu fim de reprodução, e adquire infinidade de formas, de acordo com o meio cultural. O erotismo é variável, mas o instinto sexual nunca se altera.

Estamos tratando do erotismo propriamente dito, ligado ao corpo, mas a linguagem poética é também considerada erótica, devido a seu caráter sensorial. Octavio Paz estabelece íntima relação entre erotismo e poesia, ao dizer que o primeiro é poética corporal e a segunda uma erótica verbal, e explica o motivo:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. O poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação, como o erotismo, a reprodução. (1994, p. 13)

Ao falar de erotismo, Georges Bataille (s/d, p. 38) diz que “somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida.” E acrescenta que existem três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Isso localiza a questão erótica entre os extremos fixados por Platão, antes mencionados.

Na verdade, o erotismo é tão antigo quanto o próprio homem. Já na Bíblia, no *Cântico dos Cânticos*, encontram-se passagens belamente eróticas:

Beija-me com os beijos de tua boca, porque melhor é o teu amor do que o vinho. (1, 2).
Os teus lábios, noiva minha, são como favos que destilam mel...e a fragrância dos teus vestidos é igual à do Líbano. (4,11). Esse teu porte é semelhante à palmeira, e os teus seios a dois cachos de uvas. (7, 7).

Convém ressaltar que é premissa deste trabalho a noção de que o amor não pode prescindir do seu aspecto físico. Por isso, a grande força por detrás do amor entre homem e mulher, pelo menos neste mundo, é o instinto sexual, apesar da existência de discursos em sentido contrário. Esse instinto, que acompanha o homem de todas as épocas, não muda, pois ele é a base da perpetuação da espécie. Já o erotismo, que é o amor voltado para o prazer, e não para a procriação, sempre se apresenta como expressão de sociedades e épocas. (Paz, 1994, p.16). Mas o instinto sexual da perpetuação da espécie é pura natureza no homem e não depende de suas convenções, e, como se afirmou, é a força que instiga, mesmo inconscientemente, as manifestações eróticas. Não é outra coisa que Bataille (s/d, p. 33) confirma ao dizer que “se é verdade que o erotismo se define pela independência do gozo erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução continua a ser a chave do erotismo”.

A natureza cria seus artifícios para que o homem sobreviva, fazendo com que suas necessidades básicas sejam acompanhadas de prazer. Assim acontece com o ato de comer, de beber, de dormir, e também com o ato sexual, de forma mais intensa. Parece mesmo que a natureza cria motivações para que o homem

sobreviva, da mesma forma que a mãe tenta “iludir” a criança, quando ela não quer comer, ao desviar sua atenção para alguma outra coisa, a fim de colocar o alimento em sua boca, sem que ela perceba.

Do texto acima sobre o erotismo, pode-se abstrair as seguintes noções:

Erotismo é desejo e amor
 Erotismo envolve corpo e alma
 O instinto sexual é voltado à procriação
 Erotismo é sexualidade sem procriação
 (mas o instinto de procriação move o erotismo)
 Instinto sexual é natureza, não muda
 Erotismo é cultural e variável

3.3 – Amor-paixão

Essa designação de *amor-paixão* foi cunhada por Stendhal, num ensaio sobre o amor que apresentou no livro *De l'Amour*, de 1822. Stendhal também desenvolveu, nesta obra, outras noções de amor, como o amor-gosto, o amor-físico e o amor- vaidade, porém, a modalidade mais extremada, que leva o amante à loucura pelo ser amado, é o amor-paixão. Foi um livro enaltecido pelos poetas do movimento romântico, mas, ainda hoje, apesar de sua suposta antiguidade, é obra sempre citada por especialistas na área amorosa.

Existem frases famosas de Stendhal (1993) que sempre são ouvidas sem se atentar para suas origens. Algumas são citadas, a seguir, também com o objetivo de se identificar características do amor-paixão:

O amor é uma flor deliciosa, mas é preciso ter a coragem de ir colhê-la à beira de um horrendo precipício. (p. 109). A beleza não é senão a *promessa* de felicidade. (p. 339).O amor é o milagre da civilização. Só encontramos um amor físico e dos mais grosseiros entre os povos selvagens ou bárbaros demais. (p. 47).O verdadeiro amor torna o pensamento da morte freqüente, fácil, sem terrores, um mero objeto de comparação, o preço que pagaríamos por muitas coisas. (p. 206).

Mulher terna, você que busca saber se o homem que você adora a ama com amor-paixão, examine a primeira juventude de seu amante. Todo homem distinto foi de início, em seus primeiros passos na vida, um entusiasta ridículo ou um desventurado. O homem

de humor alegre e doce, de felicidade fácil, não pode amar com a paixão que o seu coração precisa. (p. 204).

O amor de Tristão e Isolda, de que fala o livro de mesmo nome, escrito em 1210, de Gottfried von Strassburg, é considerado arquétipo do amor-paixão, ao lado do amor de Lancelote com a rainha Guinévera. Pelo menos é o que afirma Octavio Paz (1994, p. 87).

A seguir, apresenta-se um pequeno resumo da história de Tristão e Isolda, uma vez que o romance de Lancelote é bem conhecido.

Tristão é encarregado pelo rei Marcos, da Cornualha, a encontrar uma esposa para ele. Mas deve ser aquela cujo cabelo dourado foi trazido a Marcos por uma pomba. A mulher é Isolda, que Tristão encontra no reino irlandês. Na viagem de volta, ambos tomam, por engano, a poção do amor, que era destinada a Marcos e Isolda. Apaixonam-se perdidamente e se entregam um ao outro. Mesmo após o casamento de Isolda e Marcos, eles continuam a se encontrar secretamente. O rei descobre a traição e os condena à morte, mas Tristão consegue escapar, e resgata Isolda. Fogem para uma floresta idílica, onde passam a viver modestamente, mas com muito amor. Certo dia, Marcos encontra os dois, enquanto dormem. Para sua surpresa, eles estão deitados e vestidos, com a espada de Tristão entre eles, separando-os. Vendo isso como sinal de castidade, Marcos resolve perdoá-los.

Outro caso de amor-paixão, citado pelo próprio Stendhal, é o que trata o livro *Júlia ou A nova Heloísa*, de 1761, de Jean-Jacques Rousseau, cujo resumo é o seguinte:

Júlia e Saint-Preux se amam loucamente, mas ele é pobre e não está à altura da jovem de sangue nobre. Ela é prometida a Wolmar, com quem se casa. Um dia Júlia conta ao marido sua vida anterior, e ele, generosamente, a perdoa e convida o antigo amante da mulher a morar com eles na mesma casa. Júlia e Saint-Preux transformam seu amor num estágio mais elevado e permanecem absolutamente castos. Júlia morre, quando tenta salvar a vida de seu filho.

Os dois casos de amor, o de Júlia e Saint-Preux, e de Tristão e Isolda, estão marcados por intensa paixão que leva à loucura pelo ser amado, calcados na idéia da morte e do perigo iminente, e são elevados à condição de amor-renúncia, que se expressa na castidade.

Da descrição do amor-paixão, acima, destacam-se as seguintes características:

Amor extremado; intensa paixão e coragem
 Pode levar o amante à loucura pelo ser amado
 Perigo iminente e freqüente idéia da morte sem temores
 Altamente elevado
 Renúncia e castidade

3.4 – Amor sublime

Benjamin Péret escreveu um ensaio sobre o amor-paixão, ampliando seu sentido, e o designou de *amor sublime*, no livro de mesmo nome. Como se verá, várias relações poderão ser feitas com a poética amorosa de Guilherme de Almeida.

Vejo apenas a expressão ‘amor sublime’ para exprimir o sentido real desse liame: implica o mais alto grau de elevação, o ponto-limite onde se opera a conjunção de todas as sublimações, independente da direção que tenham assumido, o lugar geométrico onde o espírito, a carne e o coração vêm se fundir num diamante inalterável. (PÉRET, 1985, p. 17).

Segundo Péret, no amor sublime o ser amado torna-se a única fonte de felicidade, o ar que se respira. Um ser busca no outro o seu complemento, percebido intuitivamente, e ambos se entregam à mesma possessão e felicidade.

Cita como exemplo maior de amor sublime aquele que Baudelaire dedicou a Mme. Sebatier, em cartas e poemas. Como se nota, não se trata de amor na literatura, mas na vida real do poeta, donde se deduz que o amor sublime é possível. “Ele ornou tanto, ‘cristalizou’ tanto, que metamorfoseia a mulher num diamante cintilante no seu espírito, sem, contudo, revesti-la com virtudes ilusórias.” (p. 24)

Com o amor sublime, o maravilhoso perde seu caráter sobrenatural, sempre presente nos mitos, e se volta para a existência humana.

Para ele, no mesmo exemplo, o amor sublime atinge seu mais alto grau, quando a relação física se reduz ao essencial para alcançar a comunhão do espírito.

O amor sublime só é possível pela intermediação de seu objeto carnal, e tende, além do mais, a restabelecer no homem uma coesão anteriormente inexistente. No amor sublime, longe de perder de vista a carne que lhe deu a luz, o desejo tende portanto, em definitivo, a sexualizar o universo. (p. 33)

Argumenta que o homem é um ser incompleto, daí sua tendência inata de união a seus semelhantes. Lembra que Heráclito fala em harmonia de forças opostas. E que Platão observa que a combinação do som grave e do agudo só é possível quando se atinge a maior diferenciação dos sons. Péret relaciona essa idéia com o homem e a mulher:

Somente quando essa diferenciação está inteiramente realizada, a saber, quando o homem desenvolveu todas as suas possibilidades viris e a mulher, todas as suas virtualidades femininas, é que sua combinação perfeita se torna possível. Ademais, cada um possuindo uma individualidade nitidamente acentuada, pode então pensar no ser que lhe falta para que a harmonia reine em cada um, ou melhor, para conhecer a felicidade. O amor sublime é precisamente essa combinação perfeita entre dois seres harmoniosamente emparelhados. (p. 34).

O autor lembra que a cada homem só pode corresponder uma única mulher, e essa outra metade exclusiva pode não ser encontrada facilmente; pode mesmo nem ser reconhecida na existência de cada um. E poetiza essa busca:

O homem precisa então, a qualquer preço, nadar nessas águas, sem direção, para a ilha ensolarada, em algum lugar, no meio das ondas, onde o espera a felicidade. Mas, e todas essas miragens? Nada permite identificá-las à primeira vista. Muito pelo contrário, enquanto persistem, a ilha luminosa parece ter sido alcançada, e apenas quando se dissolvem revelam os desertos gelados sob um céu baixo, pesado. A miragem é exatamente o risco que se deve correr, com o perigo de repudiar seu encantamento desde que se sucumbiu a ele. E é quase inevitável que seja assim mesmo. [...]. Quase não se pode falar em escolha, já que, no caso, um único ser é necessário. “Um único ser vos falta e tudo fica despovoado” (Lamartine). O homem deve limitar-se a reconhecer sua presença, a confrontar com esta imagem que traz consigo sem saber, recoberta por um pesado véu de noite que repentinamente se rasgará graças ao encontro. (p..35, 36).

O amor sublime não se submete a nenhuma restrição, por isso se indispõe contra a sociedade e suas convenções, numa luta desigual. É tudo ou nada! Isso se traduz em vida ou morte.

Péret traça alguns comentários a respeito do amor cortês, que “clama invencivelmente pelo amor sublime”. Os senhores feudais passavam muito tempo fora de seus castelos, em atividades belicosas, deixando a castelã sozinha com os filhos, cuidando da propriedade. Havia o costume na época, ou mesmo a obrigação, de se acolher cavaleiros que passavam pelo lugar. Tais cavaleiros eram tentados,

durante a estadia, a dar “um sentido mais amplo do que a castelã entendia”. Ela só podia se esquivar, vendo nisso pretexto para brincadeiras inconseqüentes, um jogo em que impunha limites aos galanteios masculinos. Afinal, ela representava o marido em sua ausência.

O amor cortês propõe-se como um amor puro, vitorioso das tentações carnis, porque a carne permanece sendo o pecado por excelência. No amor cortês, ela é a tentação perpétua que deve ser procurada primeiro para depois ser combatida e vencida. Tal ambivalência permitiu entender o amor cortês, segundo os lugares e épocas em que se deu, tanto como um simples ritual de sublimação da sexualidade, quanto como uma lubricidade dissimulada sob um aparato cavalheiresco. (p. 59)

O amor cortês caracteriza a vida social européia do século XII ao XIV. No início, é alimentado por ideal de pureza, que supera toda tentação carnal, mas com o tempo, perde essa magia, deixando insatisfeitos damas e cavaleiros.

Péret relembra Abelardo e Heloísa¹⁴, que são os precursores do amor sublime. Ambos vivem esse amor como divino, pois, com a mutilação de Abelardo tornando impossível a prática desse amor, eles se enclausuram separadamente, e passam a viver entre a crise da resignação e o refúgio no amor divino.

O indivíduo só pode conhecer o amor sublime, no estado atual do mundo, graças a uma ascese rigorosa, o que restringe a uns poucos homens essa possibilidade. A busca do ser complementar pode ser conduzida apenas sob condições de uma graça amorosa, de que a vida cotidiana priva a maioria dos homens. [...]Então só os poetas podem amar com amor sublime? Sim, sem dúvida, desde que tenhamos em mente não o autor, mas o ser suscetível de reconhecer a poesia sob as máscaras menos reveladoras. Aos meus olhos, detém uma parcela de poesia todo ser capaz de, espontaneamente, diante de uma fogueira, evocar as sendas verdejantes de uma floresta e de enxergar na vida cotidiana um instrumento negligenciável caso não esteja a serviço de uma existência que vise à elevação do homem. Não é, pois, estranho à poesia aquele que, mesmo situado no mais terra-a-terra, é capaz de descobrir em cada coisa o seu aspecto celeste, ao contrário daquele que, da mulher, só vê o sexo, e da fogueira, o preço que custa a madeira. (p. 87, 91)

¹⁴ Abelardo (1079-1142) foi o filósofo Pierre Abélard, que viveu na França. “Enquanto professor em Notre-Dame, conheceu a bela e culta Heloísa, sobrinha do cônego Fulbert, o qual castigou o amor dos dois (de que nascera um filho), mandando castrar o suposto sedutor (na realidade se haviam casado secretamente). Abelardo retirou-se então para a abadia de Saint-Denis, enquanto Heloísa tomava o véu no mosteiro de Argenteuil.”A partir daí trocaram correspondências, que se tornaram famosas, onde relatam o novo estágio de sublimação desse amor. (MIRADOR, 1987).

Péret aborda a questão da beleza. “Uma mulher é bela à medida que encarne o mais completamente possível as secretas aspirações do homem, incitando-o a dar todos os poderes às suas faculdades de sublimação.”

As mulheres mais indiscutivelmente belas segundo a estética nem sempre são as mais loucamente amadas. Sua beleza impõe-se com muita evidência para que o homem possa suspeitar de qualquer mistério. Estas mulheres se oferecem em toda a nudez de sua beleza. Elas não têm mais nada a revelar. Para que uma mulher seja realmente bela é preciso que de sua beleza emane, velando-a, uma promessa de felicidade pelo amor. Verdadeiro conteúdo latente da beleza, essa promessa só é perceptível por homens cuja faculdade de sublimação tenha atingido uma certa amplitude. Ela só se completa, afinal, através daquele que esperava que ela se fizesse para ele, por responder ao conjunto de suas aspirações, chamando-as à vida. (p. 91).

Péret acredita que há dois tipos de mulheres que estão aptas a viver o amor sublime: a mulher-criança e a feiticeira, a primeira representando a face otimista do amor e a segunda, sua face pessimista.

A mulher-criança suscita o amor do homem totalmente viril, pois ela o completa traço a traço. Ela figura a vida que desperta em pleno dia, a primavera explodindo em flores e cantos. Ela é levada pelo seu coração, sem esforço e sem desconfiança. Esperava o amor como o broto aguarda o sol, e o acolhe como um presente inesperado. Ela é o amor salvador. [...] Opostamente, a feiticeira é a mulher fatal que desencadeia a paixão, não para exaltar a vida, mas para se lançar à catástrofe e aí confundir seu amante. Ela só é amor contido aspirando a explodir. Muitas vezes arrebatada o homem de sua escolha. Possui, portanto, certos traços viris, ao contrário da mulher criança. É este duplo aspecto que fascina tantos homens. (p. 39,40)

Portanto, segundo Péret, a mulher-criança torna possível o amor sublime no mundo atual, enquanto que a feiticeira o lança para outro mundo, onde se realiza na morte.

Quanto ao amor sublime, de Péret, as idéias básicas são as seguintes:

- Conjunção de todas as sublimações
- Fusão de corpo, coração e espírito
- O mais alto grau de elevação
- Amor só possível pela intermediação da carne
- O desejo tende a sexualizar o universo

Relação física reduzida ao essencial
 Implica alma gêmea
 Implica exclusividade
 O ser amado é a única fonte de felicidade
 Possessão e felicidade mútuas
 Um ser é complemento do outro
 Exige sensibilidade poética
 Seres completos em sua virilidade e feminilidade
 Contrário a restrições sociais
 Não se submete a restrições
 Vinculado à idéia de morte
 A mulher-criança o torna possível

3.5 – Amor erótico

Em seu livro, *A arte de amar*, Erich Fromm traça o perfil do amor erótico, que apresenta características que podem auxiliar nesse estudo sobre a poética de Guilherme de Almeida.

Fromm fala que o amor é superação da separação humana, mas acima disso, que o amor representa o desejo de união entre o masculino e o feminino. Relembra o mito do andrógino, afirmando que, no princípio, o homem e a mulher eram um só e foram partidos ao meio. Desde então, “cada ser masculino vem procurando a perdida parte feminina de si mesmo, a fim de voltar a unir-se com ela.” (p. 45).

Fromm ressalta o papel da ternura na relação amorosa. Para ele, o desejo sexual pode ser estimulado pela solidão, pelo desejo de ferir, de conquistar ou ser conquistado, pela vaidade, mas também pelo amor. O desejo sexual pode ser estimulado por qualquer emoção forte, sendo o amor apenas uma delas.

Por estar o desejo sexual emparelhado na mente de muitos com a idéia de amor, são eles com facilidade levados à má conclusão de que amam um ao outro quando se querem um ao outro fisicamente. O amor pode inspirar o desejo de união sexual; neste caso, falta à relação física a avidez, a vontade de conquistar ou ser conquistado, mas mistura-se nela a ternura. Se o desejo de união física não for estimulado, se o amor erótico também não for fraterno, nunca levará à união mais do que num sentido orgíaco e transitório. [...] A ternura de modo algum é, como acreditava Freud, uma sublimação do instinto sexual; é o produto direto do amor fraterno e existe tanto nas formas físicas do amor quanto nas não físicas. (1966, p. 62, 63).

Fala que o amor erótico tem um caráter exclusivo, mas a outra pessoa representa a humanidade. A natureza fraterna do amor se impõe, porque somos parte de um todo:

O amor erótico é exclusivo, mas ama na outra pessoa toda a humanidade, tudo quanto vive. É exclusivo apenas no sentido de que só me posso fundir plena e intensamente com uma pessoa. O amor erótico apenas exclui o amor aos outros no sentido da fusão erótica, mas não no sentido do profundo amor fraterno. O amor erótico, se é amor, tem uma premissa: que eu ame da essência do meu ser e experimente a outra pessoa na essência do seu ser. Em essência, todos os seres humanos são idênticos. Somos todos parte de Um; somos Um. (p.63)

Fromm destaca que uma das formas de pseudo-amor é a idolatria, a que se entrega alguém destituído de senso de identidade própria. “Aliena-se de suas próprias forças e projeta-se no ente amado, que é adorado como o *summum bonum*. Neste processo, a pessoa se priva de qualquer sentido e vigor, perde-se no ser amado em vez de encontrar-se.” (p. 98).

O amor erótico, de Fromm, se resume nas seguintes idéias:

- Amor como superação de separação humana
- A ternura é resultado do amor fraterno
- Amor erótico com ternura
- Amor fraterno entre os amantes
- Erotismo inspirado pelo amor puro
- Ama-se a essência do outro
- Ama-se a humanidade através do outro
- Em essência, todos os seres são idênticos
- O outro representa a humanidade
- Somos todos parte de Um; somos Um.
- Ausência de idolatria

3.6 – O Feminino

É fato de conhecimento geral que o homem tem um componente feminino em sua psique, assim como a mulher tem um masculino, mas esses componentes não se sobrepõem à polaridade principal de cada homem e de cada mulher. Carl G. Jung designou de *anima* o aspecto feminino do homem, e de *animus* o aspecto masculino da mulher.

No livro *O homem e seus símbolos*, Jung e seus pares fazem considerações sobre aspectos da psique humana. Reproduzimos, a seguir, algumas que apresentam relação com este trabalho.

É a presença da “*anima* que faz um homem apaixonar-se subitamente, ao avistar uma mulher pela primeira vez, sentindo de imediato que é ‘ela’. Neste caso, sente-se como se já a conhecesse a vida inteira, prendendo-se a ela de tal maneira que parece aos outros ter perdido o juízo.” (p.180).

Lembra que existem muitos exemplos literários que apresentam a *anima* “como guia e mediadora do mundo interior”, e associa a ocorrência ao ‘Eterno Feminino” do *Fausto* de Goethe: “Vem, alça teu vôo para as altas esferas. Se ele adivinhar tua intenção te seguirá. E o coro místico proclama: O Eterno Feminino nos atrai para o Alto.”

Portanto, obviamente, a conhecida expressão “eterno feminino” deve ser entendida como “princípio feminino”, que se encontra, tanto no interior do homem, quanto no interior da mulher; nesta, porém, atuando de forma predominante.

Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, o relacionamento com o inconsciente. Um bom exemplo da *anima* como uma figura interior da psique masculina é encontrado nos feiticeiros e profetas (xamãs) dos esquimós e de outras tribos árticas.

A *anima* é, por exemplo, responsável pela escolha da esposa certa. Outra função sua igualmente relevante: quando o espírito lógico do homem se mostra incapaz de discernir os fatos escondidos em seu inconsciente, a *anima* ajuda-o a identificá-los. Mais vital ainda é o papel que representa sintonizando a mente masculina com os seus valores interiores positivos, abrindo assim caminho a uma penetração interior mais profunda. É como se um ‘rádio’ interno fosse sintonizado em uma onda que excluísse as interferências inoportunas e captasse a voz do Grande Homem. Estabelecendo esta recepção ‘radiofônica’ interior, a *anima* assume um papel de guia, ou de mediador, entre o mundo interior e o *self*. [...] É assim que ela se revela no exemplo que descrevemos anteriormente, da iniciação dos xamãs; é como surge no papel de Beatriz, do *Paraíso* de Dante, e também da deusa Ísis, ao aparecer em sonhos a Apuleius, o famoso autor de *O Asno de Outro*, iniciando-o em uma forma de vida mais elevada e espiritual.

Como demonstrou Jung, o núcleo da psique (o *self*) expressa-se, normalmente, sob alguma forma de estrutura quaternária. [...] a *anima* apresenta quatro estágios de desenvolvimento. O primeiro está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo pode ser representado pela Helena de Fausto: ela personifica um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais. O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem

Maria – uma figura que eleva o amor (*eros*) à grandeza da devoção espiritual. O quarto estágio é simbolizado pela Sapiência, a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão. No desenvolvimento psíquico do homem moderno este estágio raramente é alcançado. Talvez seja a figura da Mona Lisa a que mais se aproxima deste tipo de *anima*.

Na Idade Média houve uma perceptível diferenciação espiritual nos assuntos religiosos, poéticos e em outras matérias culturais; e o mundo fantasioso do inconsciente foi reconhecido mais nitidamente do que antes. Durante este período, o culto cavalheiresco à dama significava uma tentativa para diferenciar o lado feminino da natureza masculina na relação do homem com a mulher (exteriormente) e em relação ao seu próprio mundo interior. A dama, a cujo serviço o cavaleiro se entregava e por quem praticava os seus feitos heróicos, era, naturalmente, uma personificação da *anima*. (JUNG, 1964, p. 180 a 187).

Martha Robles, no livro *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*, faz importantes observações a respeito da graça, do poder e valor da mulher, as quais apresentam similaridades com as idéias de Jung. Reproduzimos, a seguir, as mais significativas:

Nada ilustra a melhor a missão feminina que a passagem da escuridão para a luz. Delineada para a reprodução, seu temperamento é dinâmico, enquanto o masculino tende a contemplar e se mover pela inspiração divina encarnada pela companheira.

Graças à sua intuição amorosa, desde tempos imemoriais governam disfarçadamente a ordem presente e futura da consciência. Com peculiaridades que, em dadas ocasiões, separam a mulher das deusas e que podem levá-la a desvirtuar sua missão de aperfeiçoamento interior, segundo o caráter de cada povo, a aprendizagem e a sedimentação de cada cultura, surgem Heras doentes pelo ciúme de seu Zeus luxurioso. [...] Nossa feminilidade é a condutora do atributo criador, o enlace entre a vida, o impulso e a esperança de redenção.

Nesse sentido, não existe modéstia maior do que aceitar o valor dessa graça feminina, que é tão nossa quanto unívoca da feminilidade, e honrá-la sem soberba no pronto cumprimento de nossa missão. Uma missão regulada pela bondade, envolvida pela virtude, da mesma forma que pela grandeza e, muito especialmente, pelo amor em sua qualidade original, como um liame unificador daquilo que foi disperso e aviltado.

A condição feminina não se permite nenhuma possibilidade intermediária: é-se mulher ou não; assume ou nega seu compromisso; valoriza ou desvirtua sua graça; afirma-se no movimento intrínseco à sua natureza ou cede à tentação do abismo e leva consigo o homem e todos os seres que a acompanham.

Intuitivamente, as gerações reconhecem aquela que é realmente mulher daquela que não o é. “Uma grande mulher”, reza o lugar-comum quando se percebe uma personalidade radiante ao redor da qual se respira a autoridade que prodigaliza uma feminilidade consumada no alto reconhecimento de si mesma em benefício e a serviço dos demais. E chama-se a ela mulher

talvez sem reparar na leveza vigorosa que inspira sua graça ou na elegante harmonia que, mesclada de dor e de alegria, difunde tanto o questionamento crítico de sua realidade como saldo de esperança que anima sua certeza vital.

Se uma mulher se realiza enquanto tal por meio de seu entendimento intrínseco, empreende seu despertar e se afirma em seus atributos de misericórdia e de bondade; por outro lado, se nega e abomina a porção de divindade que lhe foi outorgada, incorre nas piores baixezas, com o agravante de que, em sua queda, arrasta tudo consigo, já que ela, por sua própria característica essencial, forma, deforma ou destrói o homem. Resulta daí a secreta conseqüência de um machismo que não existiria se as mães, as amantes, as esposas, as irmãs ou as amigas não inspirasse essa negação de si mesmas, quiçá por temor, por olvido de seu sentido de ser ou, o que é ainda pior, por renunciar ao alto dever de se conduzirem como instrumentos da esperança.

Quando cede à tentação da queda, a mulher manifesta o pior de sua natureza; por outro lado, ao se aceitar como expressão do divino, ascende até a claridade e completa a sua missão com alegria.

Assombrada ante o poder que se reconhece ao vigor feminino em certas filosofias orientais, escutei de Siri Singh Sahib que a mulher desencadeia uma verdadeira tragédia, quando ao contemplar-se frente a um espelho, abre mão de sua natureza radiante em troca da aceitação das mentiras externas de uma suposta beleza que a reduziu a uma máscara ou a uma caricatura da divindade. O verdadeiro belo da feminilidade irradia com a integridade essencial, que é própria da harmonia consigo mesma e com o universo.

Se qualquer uma de nós, sem distinção de cultura ou de idade, não se considera bela, competente e capaz de mover o mundo mediante seu impulso vital, sua graça se volta contra as demais e assim se torna cúmplice da dramática confusão que caracteriza nosso tempo. (ROBLES, 2006, p. 14 a 20).

Idéias principais do texto acima a respeito do Feminino:

Jung:

Anima é o componente feminino no homem

e o ajuda a identificar a mulher certa para ele.

O princípio feminino está no homem e na mulher (mais nesta).

O Eterno Feminino é o princípio feminino.

O *self* é o núcleo psíquico que ilumina a mente.

A *anima* sintoniza a mente do homem com o *self*.

A *anima* é mediadora entre o mundo interior e o *self*.

A *anima* ajuda o homem a discernir fatos do inconsciente quando o espírito lógico atrapalha.

A dama a quem o cavaleiro medieval dedicava seu heroísmo era uma personificação da *anima*.

Robles:

Mulher: papel sublime como geratriz e iluminadora.
 Compartilha com Deus a perpetuação da espécie humana.
 Governa disfarçadamente a ordem presente e futura da consciência.
 Expressa bondade, grandeza, misericórdia e amor.
 Forma, deforma ou destrói o homem.
 Quando aceita essa graça divina, a humanidade se beneficia.
 Quando nega, arrasta com ela todos à sua volta para o abismo.

3.7 – Características do amor no *corpus*

Os poemas citados, a seguir, ressaltam a natureza do erotismo na poética de Guilherme de Almeida e apontam para aspectos que tornam possível esse tipo de amor, apesar de seu caráter parcialmente platônico. Indicam também, em alguns casos, o sofrimento oriundo de uma separação imperiosa, que possa ter ocorrido por escolha pessoal. E raramente contempla a idéia da morte, mas quando o faz, preserva a integridade dos amantes.

Olho o tapete fofo:
 Ainda traz a impressão dos teus tacões delgados;
 E o divã preguiçoso ainda guarda no estofo
 os traços delicados
 do teu corpo, e dir-se-ia que ainda goza
 um contato de carnes cor-de-rosa..
 (“O frasco vazio” – *A dança das horas*, 1919)

Note-se no verso, “um contato de carnes cor-de-rosa”, extrema suavidade e sutileza em carnes delicadas e voláteis, perfumes róseos e etéreos, tudo a indicar elevado e diáfano erotismo, a partir da abstração do corpo da mulher.

És manhã. Vens quase nua
 sob o véu da pela exata.
 Ainda tem notas de lua
 minha voz de serenata.

 Chove sol sobre a inocência
 da água; e chove sombra pela
 terra que entreabre a inconsciência
 da sua carne de estrela.

.....

Teu corpo soluça e chama
 Num idioma de segredos:
 ele é o grito de uma flama
 Que eu apertasse entre os dedos.

(Pastoral" – *Anjo de Sal*, 1951).

É notável a sensualidade sutil e elevada de versos como “vens quase nua sob o véu da pela exata”, da “terra que entreabre a inconsciência da sua carne de estrela”, do corpo que “soluça e chama num idioma de segredos.”

Vejo a sombra partir-se pelo meio
 e pôr-me duas pálpebras na face
 Minha boca de sede bebe o seio
 de alguma estrela que me amamentasse

(“Soneto único” – *O Anjo de Sal*, 1951).

Neste e noutro poema, a mulher é impregnada de transcendência erótica, ao ser transformada em carne e seios de estrela.

.....

– eu me aproximo, sem me ver, do espelho
 e, sem querer, não sei por que, me ajoelho.
 Olho no fundo do cristal: e, rubro,
 fresco e sensual como uma flor, descubro
 teu sorriso; e, pequeno, e doce, o pomo
 do teu seio; e os olhos que são como
 dois pensamentos materializados;
 e os teus cabelos de ouro, alucinados;
 e as tuas mãos, que são como dois lírios;
 e os teus braços de cera, como círios
 acesos de volúpia e de desejo;
 e o teu corpo excitante como um beijo...
 Olho-te assim, e te suplico, e rogo
 estendo as mãos e estendo a boca... E, logo,
 mal o meu gesto o alcança, o vidro puro
 faz enevoadado e baço... E eu te procuro
 no fundo calmo do cristal fanado:
 quebrou-se o encanto...Em vão! tudo apagado!

(“O espelho” – *A dança das horas*, 1919)

Neste poema, “O espelho”, intenso erotismo se manifesta a partir de dúplice abstração do corpo, pois, além de ser evocada pela imaginação ou memória, a figura da mulher é estampada no espelho.

O “Soneto VI” não prima pelo erotismo, mas fala da vivência possível do amor que todos sentem ou já sentiram algum dia: a angústia da espera, o coração agitado, a alegria de ver a pessoa amada chegando:

Espero-te, pensando: “Ela não tarda...
Prometeu-me: há de vir”...E com que aflitas,
longas horas de angústias tu me agitas
o coração que, tímido, te aguarda!

E espero, tristes horas infinitas,
um momento de vida que retarda.
Súbito irrompes, trêmula e galharda,
numa nuvem de rendas e de fitas.

(“Soneto VI” – *Nós*, 1919)

Mas Guilherme acrescenta um toque especial a este quadro tão conhecido, ao fazer a mulher surgir subitamente numa *nuvem* de rendas e de fitas. A mesma elevação da mulher, recorrente nos poemas já citados, ao longo deste trabalho.

Lês um romance. Eu te contemplo. Ondeia,
lá fora, um vento muito leve e brando;
cheira a jasmíns o varandim, brilhando
ao doentio clarão da lua cheia.

Vais lendo. E, enquanto tua mão folheia
o livro, eu vejo que, de quando em quando
estremecendo, sacudindo, arfando,
teu corpo todo num delírio anseia.

Lês. São cenas de amor: o encontro, o ciúme,
idílios, beijos ao luar... Perfume
que sobe da alma, e gira, e se desfaz...

Vais lendo. E tu não sabes que, sozinho,
eu te sigo, eu te sinto, eu te adivinho,
lendo em teus olhos o que lendo estás.

(“Soneto VIII” – *Nós*, 1919)

Neste poema, “Soneto VIII”, também se nota o amor possível do dia a dia, de proximidade de corpo e de alma. Note-se a elevação erótica dessa convivência, quando o eu-lírico se deleita ao observar os movimentos corporais da mulher amada, que reage a cenas de amor de um livro, que está lendo: “estremecendo, sacudindo, arfando / teu corpo todo num delírio anseia.”

A atmosfera do poema é de ternura, serenidade, delicadeza e equilíbrio – qualidades que tornam possível esse amor elevado.

As cenas de leitura silenciosa que o eu-lírico presencia, em que o corpo “lê” o poema, são relações típicas do que afirma Paul Zumthor: “A obra poética é, desta forma, o fruto da conjunção de um dado textual e de uma ação sociocorporal.” (2005, p. 145).

Cantavas... E eu te entrevia, à luz incerta,
braços cruzados, muito branca, ao fundo,
no quadro claro da janela aberta.

Vias-me. E então, num súbito tremor
fechavas a janela para o mundo
e me abrias os braços para o amor!
 (“Soneto XXV” – *Nós*, 1919)

A mulher é vista como pintura luminosa num quadro que tem a janela como moldura. O enquadramento da imagem leva a uma espécie de êxtase provocado pela contemplação da beleza. Essa transfiguração, além de anteceder o ato amoroso, parece mesmo provocá-lo.

Minha melhor lembrança é esse instante no qual
pela primeira vez me entrou pela retina
tua silhueta provocante e fina
como um punhal.

Depois passaste a ser unicamente aquela
que a gente se habitua a achar apenas bela
e que é quase banal.

E agora que te tenho em minhas mãos, e sei
que os teus nervos se enfeixam todos em meus dedos.
e os teus sentidos são cinco brinquedos,

com que brinquei;
 agora que não mais me és inédita; agora
 que compreendo que, tal como eu te vira outrora,
 nunca mais te verei;

Agora que, de ti, muito que me dês,
 já não me podes dar a impressão que me deste,
 a primeira impressão que me fizeste,
 — louco, talvez,
 tenho ciúme de quem não te conhece ainda

e, cedo ou tarde, te verá, pálida e linda,
 pela primeira vez!

(“O ciúme” – *A dança das horas* – 1919)

Este poema de Guilherme, “O ciúme”, é exemplo indiscutível de que o amor que ele canta é viável e pertencente a este mundo. Reconhecidamente, a vivência amorosa mais prolongada perde algo de seu brilho e calor iniciais. Urge, portanto, reconstituir a visão inicial de plenitude, o que Guilherme faz de maneira esplêndida. O eu-lírico, ao sentir ciúme de quem possa vê-la pálida e linda, como ele a viu pela primeira vez, passa a reviver aquela imagem inicial, de forma a recuperar o brilho.

De modo geral, a vida diária implica, necessariamente, a repetição das coisas, o que leva à insensibilidade provocada pelo hábito. Assim, nos acostumamos com as pessoas e, também, com o ser amado. Sem um olhar sensível e diferente, a vida perde seu caráter mágico de aventura e novidade. Por isso, neste poema, o eu-lírico reconstitui na mente o momento mais forte e grandioso que deu origem a esse amor. Algo parecido com o poema “Reinvenção”, de Cecília Meireles: “Mas a vida, a vida só é possível reinventada.”.

Entre couros e mica, o amor inatingível
 roda pela cidade. Uma noite insensível
 vai enfiando o colar de globos cor de lua
 na longa perspectiva elétrica da rua.

Roda a carruagem...Roda, enquadrando a silhueta
 dupla de um beijo de cristal. A luz violeta
 das estrelas artificiais, cortada no alto
 pelos plátanos, faz futurismos no asfalto.
 E, enquanto o idílio corre, aceso de vernizes,

de metais e faróis, um mundo de infelizes
 gesticula assustado e some na fumaça
 do meteoro moderno e rápido que passa.
 — “Depressa! Mais depressa!” — E o amor risca a neblina:
 é a vertigem... Há um susto e um grito em cada esquina...
 — “Mais depressa!” — E dispara, ameaçando mil vidas
 pela vida de duas bocas confundidas...
 — “Perigo? Pouco importa!” — E voa, ardente e forte...
 Porque o amor tem um gosto esquisito de morte!
 (“Passa o amor” – *Era uma vez* – 1922)

Raramente se encontra a idéia da morte na poética de Guilherme. Neste poema, “Passa o amor”, exemplo raro, o amor é uma carruagem avassaladora que põe em perigo todos aqueles que estão à sua frente. A morte, ligada normalmente à paixão amorosa, sempre atinge os amantes. Aqui, “o amor tem um gosto esquisito de morte!”, não para eles, que são inatingíveis, mas para o mundo; eles estão protegidos pela força do amor. Sem dúvida, uma visão não menos perigosa, mas diferente, e que resguarda a integridade do amor.

A idéia de que a morte está ligada ao amor apresenta mais de um sentido. Um deles refere-se à força contraventora do amor, que não se submete às normas sociais que o limitam, colocando-se em risco, ao confrontar força maior. É essa noção que leva os amantes à morte nos grandes amores da literatura e da vida real. Mas existem outros sentidos; um deles é aquele intrínseco à atividade erótica.

O poema também reproduz o ato erótico em si, ao falar em “Depressa! Mais depressa!”, em vertigem, grito, bocas confundidas e, em morte. Aqui, a idéia da morte faz alusão ao fim do ato, que implica lassidão, depressão, ou seja, um gosto esquisito de morte.

Do *corpus* acima explicitado, ressaltam-se as seguintes idéias:

Amor platônico inicial
 Idolatria ausente
 Espiritualização do corpo, sem negá-lo
 Intenso erotismo a partir da abstração do corpo
 Transcendência
 Transfiguração/espiritualização da mulher
 Arrebatamentos ausentes
 Ausente o radicalismo que leva à morte

Ternura, serenidade, delicadeza e equilíbrio

Inquietação

Amor possível no mundo

Do amor-paixão e do amor sublime, excetuando-se a idéia de morte e de paixão extremada, tudo parece se aplicar ao *corpus* acima descrito: o corpo como veículo do amor, as sublimações, a fusão da carne, coração e espírito, a sexualização do universo, a noção de que o outro é exclusivo, complementar e única fonte de felicidade, etc.

O encontro da alma gêmea, se tal existe, implica o término da busca, o que suscita o caráter de serenidade do tipo de amor no *corpus*. Mas o desencontro dessa alma gêmea também pode ser acolhido por esse tipo de amor, dado seu caráter de inquietação. Portanto, a poética amorosa de Guilherme contempla as duas situações, assim como abrange a existência ou não da mulher-criança, a relação física reduzida ou não, seres completos ou não.

Do amor erótico de Erich Fromm, sua poética amorosa exalta a superação da separação, a fraternidade, a ternura, o amor pela humanidade através do outro em sua essência, e a ausência de idolatria. Todos os aspectos estão evidenciados no *corpus*.

A fraternidade está implícita na convivência mais demorada do dia-a-dia. O erotismo é provocado pelo amor mais elevado, e não, por exemplo, pela solidão, pelo desejo de ferir, de conquistar ou ser conquistado, ou mesmo pela vaidade. Ama-se o outro através da sua essência, que é a mesma do amante. A essência é universal, portanto, ama-se a humanidade através do outro, mesmo sem consciência disso, porque somos todos parte da Unidade Universal. Essa posição de Fromm é idêntica à idéia que se desenvolveu neste trabalho, quanto ao anseio de plenitude que os mitos envolvem, especialmente o do andrógino.

3.8 – Considerações finais

Incluindo-se, mesmo implicitamente, as noções pertinentes dos três tipos de amor, acima citados, as características a seguir devem expressar o conceito de amor na poética de Guilherme de Almeida:

Amor platônico inicial. Caráter platônico porque não canta a mulher física, mas sua imagem e sua essência. Platonismo inicial porque há erotismo, embora se dê a partir da abstração do corpo.

Ausência de idolatria. Embora elevada em sua imagem, a mulher não é idolatrada, pois o eu-lírico se integra à imagem de plenitude. É oportuno salientar que a poética amorosa de Guilherme, platônica no princípio, coloca a mulher num pedestal, mas não acima do eu-lírico, por estranho que possa parecer. A imagem da mulher atua como parte do próprio eu-lírico, e quando é sublimada, ele vai junto e se integra à imagem. Não fosse assim, não ocorreria a sensação de plenitude e de resgate do paraíso: somos Um – A Unidade.

Espiritualização do corpo, sem, contudo, negá-lo. O corpo assume propriedades celestes ou sutis, como “a inconsciência da sua carne de estrela” ou “um contato de carnes cor-de-rosa”.

Intenso erotismo a partir da abstração do corpo, ou de sua espiritualização: “Minha boca de sede bebe o seio / de alguma estrela que me amamentasse.” Ou a imagem da mulher no espelho: “acesos de volúpia e de desejo / e o teu corpo excitante como um beijo...”

Transcendência. Elevação do eu-lírico, mergulho na imagem paradisíaca de plenitude.

Transfiguração da mulher. A espiritualização impregna a mulher física de intenso erotismo

Ausência de arrebatamentos. Não se trata de amor impetuoso que leva à extrema loucura, mas de amor tranqüilo.

Ausência de radicalismo que leva à morte. Não é violento a ponto de enfrentar o mundo, sabendo que não pode vencer. Considera a vida preciosa e por isso, a preserva.

Ternura, serenidade, delicadeza e equilíbrio. São características que preservam a integridade desse amor.

Fraternidade. A ternura e delicadeza implica amor fraterno entre os amantes. Ama-se também a humanidade através do outro, porque somos parte do todo.

Inquietação. A inquietação se resume no desejo contínuo de se apreender algo além da mulher, ou seja, a sua imagem. A alma gêmea seria, possivelmente, uma resposta a essa procura, mas enquanto ela não surge, grandes amores vão sendo vividos...

Amor possível no mundo. A consequência lógica é a viabilidade desse amor.

Poderia ser resumido assim: amor transcendente, mas sem idolatria; corporal, mas com erotismo sutil e elevado; terno, sereno e equilibrado, porém marcado por contínua inquietação. E, finalmente, viável. As relações desse amor com o princípio feminino serão retomadas na conclusão deste trabalho.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, falou-se a respeito do poeta Guilherme de Almeida e de sua obra, buscando situá-lo no contexto do Modernismo, além de apresentá-lo como um poeta de alta estirpe, conhecedor dos meandros poéticos desde os tempos seminais. De igual forma, pretendeu-se, aqui, contribuir para o enriquecimento de escassa bibliografia sobre sua poesia. Foram destacadas, entre outras, suas qualidades de perfeito artesão do verso, de experimentador e malabarista, de pintor e músico das palavras, assim como sua condição de poeta original, altamente sensível e de elegante simplicidade. Tentou-se justificar a oscilação do poeta entre clássico e moderno e pelos vários estilos de época, por meio de sua preferência pelo atemporal da poesia e pelo espírito de liberdade que sempre o conduziu. Evidenciou-se a recorrência de Guilherme de Almeida aos recursos clássicos, ele, que tão bem conseguiu combinar tradição e modernidade. Tratou-se da questão do engajamento, que o poeta não cultivava de forma convencional, mas de maneira peculiar, ou seja, ligada ao sublime e à universalidade da poesia. Finalmente, deu-se destaque aos tons sublimes e simbolistas, que sempre impregnaram seus versos. Esses tons, devido ao caráter fugidio e etéreo, guardam estreita relação com seus poemas de amor, que suscitam o mito do andrógino. E esse mito se caracteriza, como se viu, por uma constante tentativa de apreensão de incerta imagem, sempre fugaz.

No segundo capítulo, procurou-se, efetivamente, desenvolver o tema da pesquisa. Assim, foram descritos os mitos que mantêm relações específicas com a poesia de Guilherme, especialmente o andrógino, e tratou-se da relação intrínseca da poesia com os mitos. Falou-se a respeito da poesia, não só como resultado de elaboração, mas, especialmente, como fruto de inspiração. Verificou-se, após leitura analítica dos poemas de temática amorosa, certas nuances, que indicam uma eterna e inquietante busca, por parte do eu-lírico, a qual remete ao mito do andrógino. Através dessas análises, foram estabelecidas, efetivamente, relações desse mito com as imagens dos referidos textos. Foram, também, identificadas relações dessas imagens com outras concebidas por grandes poetas. E, por último, apurou-se que os poemas de amor de Guilherme, através de suas imagens etéreas e fugazes, implicam busca espiritual.

No último capítulo, procurou-se estabelecer o conceito de amor na poesia de Guilherme de Almeida, além de sua natureza andrógina. Para tanto, foram feitas considerações gerais a respeito do amor, do erotismo e do princípio feminino. Foram descritos o amor-paixão, de Stendhal, o amor sublime, de Péret, e o amor erótico, de Erich Fromm. Retomaram-se os textos amorosos de Guilherme, como exemplos textuais em que as imagens revelam intenso erotismo, a partir da abstração do corpo. Constatou-se, finalmente, que o amor em sua poética não se identifica, por inteiro, com nenhuma daquelas modalidades, mas contém elementos de cada uma delas.

Em resumo, trata-se de amor transcendente, mas sem idolatria; corporal, mas de erotismo sutil e elevado; terno, sereno e sem radicalismo, porém marcado por contínua inquietação. E, sobretudo, humano e possível no mundo.

Como esse tipo de amor está intimamente relacionado com a essência da mulher, o princípio feminino se impõe. Como se mencionou, esse princípio encontra-se no homem, de forma secundária, e, na mulher, de forma predominante. Também conhecido como Eterno Feminino, concede à mulher, além de seu atributo divino de geratriz, o papel de mediadora entre os homens e a verdade cósmica. Daí se deduz que seu poder é considerável.

A mulher que o expressa torna o mundo à sua volta mais belo e inspirador. Revestida de bondade, grandeza, misericórdia e amor, ela promove o crescimento humano.

Mulheres assim são notáveis e são percebidas imediatamente. No *Cântico dos Cânticos*, por exemplo, a figura feminina é assim exaltada: “Quem é essa que avança como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, brilhante como o sol, terrível como um exército formado em batalha?” (6, 9).

Mas, na vida diária, de repente, despontam cenas que lembram facetas desse tipo de mulher. A serena beleza e majestade daquela a quem se quer perguntar, extasiado, de que estrela vem? Aquela que se prostra diante dos homens, que não a ousam tocar, porque embevecidos estão de sua nobre beleza. O infinito olhar da mulher que amamenta o filho... O semblante que espelha a mansidão do mar...O poder do olhar sedutor... O poder da força...

Como se viu, antes, com Jung, a *anima* no interior do homem é seu orientador na procura da mulher certa. Portanto, as mulheres reais são personificações da *anima* de cada um. Talvez o que cada homem procure seja aquela que mais

corresponda a seu próprio interior feminino. Tal mulher poderia resgatar sua plenitude primordial, a que ilude o mito, pois, assim perfeita, seria a expressão mais alta do Eterno Feminino.

Nesse sentido, a poética amorosa de Guilherme de Almeida traz à baila, de forma brilhante, esse princípio fundamental, pois ele canta a essência mais pura e elevada da mulher, a “alegria luminosa do amor”.

Em sua poética, portanto, amor e mulher se confundem com o próprio princípio feminino, que tanto exalta seus versos, onde o olhar se volta para o alto e infinito, como num gesto supremo de esperança e de redenção do mundo.

*Amo pela alegria infinita de amar:
Pela promessa de felicidade
que há de sempre florir no teu sorriso, que há de
eternamente arder no teu olhar...
Amo pela alegria
luminosa do amor: do amor que é como um sol
para o qual eu me volto todo, cada dia,
hipnotizado como um girassol.¹⁵*

¹⁵ “Cantique D’amour” – *Encantamento*, 1925)

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA DE GUILHERME DE ALMEIDA:

ALMEIDA, Guilherme de. **Toda a poesia**. Vol. 1 a 7. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

BIBLIOGRAFIA SOBRE GUILHERME DE ALMEIDA:

AMORA, Antônio Soares; COELHO, Jacinto do Prado; GUERRA DA CAL, Ernesto. **Dicionário de Literatura**. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.

AZEVEDO, Fernando de. Guilherme de Almeida. In: _____. **A Raça na Poesia Brasileira: Máscaras e Retratos**. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

BARROS, F.O. Pessoa de. **Literatura Comentada de Guilherme de Almeida**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. p. 372-374.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença na Literatura Brasileira: Modernismo**. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. p.54-55.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil: Volume IV**. 5.ed. São Paulo: Global Editora, 1999. p. 580-584.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. São Paulo: Global Editora, 2001.

GOES, Fernando. **Panorama da Poesia Brasileira: O Pré-Modernismo, Volume V**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. p. 183-185.

LIMA, Alceu Amoroso. **Primeiros Estudos**. Rio de Janeiro: Agir, 1948. p.155-161.

MARTINS, Wilson. **A Literatura Brasileira: O Modernismo, Volume VI**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 224-226.

MILLIET, Sérgio. Guilherme de Almeida. In: _____. **O Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

MOISÉS, Massaud. Guilherme de Almeida. In: _____. **A Literatura Brasileira Através dos Textos**. São Paulo: Cultrix, 1981.

VOGT, Carlos. Um romântico entre futuristas. In: ALMEIDA, Guilherme de. **Os melhores poemas**: seleção de Carlos Vogt. 2 ed. São Paulo: Global, 2001. p. 11-16.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução, prefácio e notas de Hernani Donato. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

BATAILLE, Georges. Erotismo: para uma definição. In: SARAIVA, Arnaldo (org.). **O que é erotismo?** Lisboa: Editora Presença, s/d.

BILEN, Max. Comportamento mítico-poético. In: BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRASILEIRO, Antônio. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2006.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O mito do eterno retorno**. Arquétipos e repetição. Martins Fontes: São Paulo, 1985

FROMM, Erich. *A arte de amar*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAARDER, Jostein & HELLERN, Victor & NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1987.

MIELIETINSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. 5.ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉRET, Benjamin. **Amor sublime**: ensaio e poesia. (Tradução de Sérgio Lima, Pierre Clemens). São Paulo: Brasiliense, 1985.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

_____. **O banquete ou do amor**. Tradução, introdução e notas de J. Cavalcante de Souza. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1998.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. São Paulo: Aleph, 2006.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROGEL, Samuel (org.). Arte e sociedade. In:_____ **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1984.

SEGOLIN, Fernando. Literatura e mito/fronteiras. In: NRAZ, Sandra et al. (org.). **Território das artes**. São Paulo: EDUC, 2006.

SOUZA, J. Cavalcante de. Introdução. In: PLATÃO. **O banquete ou do amor**. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STENDHAL. **Do Amor**. (tradução de Roberto Leal Ferreira). São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ZOLLA, Elémire. **Androginia**. Mitos, Deuses, Mistérios. Madrid: Edições Del Prado, 1981.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Entrevistas e ensaios. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL

ANEXO 1 – ALGUNS POEMAS DE GUILHERME DE ALMEIDA¹⁶**Pastoral**

És manhã. Vens quase nua
sob o véu da pela exata.
Ainda tem notas de lua
minha voz de serenata.

Caminhamos na paisagem
descalça, que, ao nosso passo,
em cada árvore selvagem
esconde o rosto no braço.

Chove o sol sobre a inocência
da água; e chove sombra pela
terra que entreabre a inconsciência
da sua carne de estrela.

As flores rimam na ponta
dos galhos pelos caminhos;
o ar desfia, conta a conta,
colares de passarinhos.

Sob pálpebras morosas,
meus olhos guardam um resto
dos relâmpagos de rosas
que acendeste em cada gesto.

Teu corpo soluça e chama
Num idioma de segredos:
ele é o grito de uma flama
Que eu apertasse entre os dedos.

E, sobre o desenho intacto
da tua boca incorpórea,
pousa o beijo sem contato
dos meus lábios de memória.
(*Anjo de Sal – 1951*)

Simples toada

Tive um amor,
que o não tivesse
resta uma dor
que se parece

tanto e tão bem
com tudo quanto
foi esse bem
que até me espanto.

¹⁶ Alguns desses poemas já foram transcritos, parcialmente, neste trabalho, ou apenas mencionados.

E a dor é tão
descomedida,
que o coração
até duvida

que tenha um som,
uma cadência,
e rime com
esta existência

que sabe Deus
porque é que existe,
porque é que há adeus
tão longo e triste.

Tive um amor
que o não tivesse,
resta uma dor
que ele merece.
(*Poesia Vária*, 1947)

O Mestre

Ele era velho.
Ele era belo.
E era bom como o pão, e era puro como a água.
A sua barba branca e larga
era uma estriga de linho
num fuso de marfim velho. Ele era sozinho.
E era cego, principalmente:
os seus olhos vazios tinham derramado
toda a própria beleza nos olhos da gente
que o viu sentado,
no vale profundo,
sob o crepúsculo roxo que ele não via,
o cotovelo fincado na tartaruga
da lira, e a voz criando, pelo som, um mundo.
Um vento de elegia
Levava o seu canto e deixava em cada ruga
da sua frente e da sua veste
um alma branca...

Ele era o Mestre.

E era cego, mas belo como um sol na névoa.
E tinha as mãos harmoniosas,
ágeis sobre as cordas como dois pensamentos.
Dos seus olhos ocios saía a treva,
mas dos seus lábios lentos
nasciam as palavras de asas luminosas...
(*A fruta que eu perdi* – 1924)

Soneto XXVIII

Desato a fita azul que prende o maço
das tuas cartas. E, ao fazê-lo, creio
rever ainda o doloroso enleio
com que tu desataste o último abraço.

Toco-as: rangem – e eu cuido ouvir-te o passo;

leio-as – ouço-te a voz enquanto as leio;
 beijo-as – sinto o perfume do teu seio
 e o calor do teu braço no meu braço...

Elas me dizem: “Vem! És minha vida!
 Quero viver: não vens... Desiludida,
 eu vou morrendo assim todos os dias...”

Susto a leitura, fito a carta e, mudo,
 leio, entre as linhas que traçaste, tudo
 quanto prensavas e não me escrevias.
 (*Nós – 1917*)

Soneto por acaso

Há qualquer coisa em mim que eu não sei o que seja:
 vida de outrem, talvez – que a minha vida agita,
 um ser que não é o meu – e no meu ser lateja,
 alma de um Outro Eu – que em minha alma palpita.

Estrangeiro na terra, onde quer que eu esteja,
 crucificado em mim, cruz de uma dor bendita,
 sinto, sem que o ouça e prove e aspire e toque e veja,
 esse Alguém que eu ignoro, esse Outro que me habita.

Amo esse Não Sei Quem que ao meu ser todo alia,
 Se eu sou ele, que importa que ele torne, um dia,
 minha razão-de-ser feliz ou desgraçada?

Não sei o que ele seja – e nele espero e creio,
 pois dele é que há de vir, como sempre me veio,
 esse nada que é tudo em meu todo que é nada.
 (*Dispersão – 1955*)

Mãos postas

Ele falou –me: “Tuas mãos são como
 “dois alvos lírios na haste de teus braços;
 “são asas com que voas, num assomo
 “de amor, pelo infinito dos espaços...”

“Elas são, entre as folhas do breviário,
 “como aves entre folhas silenciosas;
 “desfiando as lentas contas do rosário,
 “são como o vento desfolhando as rosas...”

“Todo o teu ser piedoso se resume
 “nelas; pois elas são, quando me adoras,
 “turíbulos em que, como um perfume,
 “miraculosamente te evaporas...”

Disse – e beijou-me os dedos. E tão louca
 foi a vertigem que me estremecera,
 que senti, nesse instante, minha boca
 fugir do rosto para as mãos de cera.

E, avara desse beijo suave e doce,
 fechei-o entre meus dedos, comovida,
 para que nunca mais ele se fosse...
 E fiquei de mãos postas toda a vida!
 (*Livros de Horas de Sórora Dolorosa – 1920*)

Chamam-te Alma

Chamam-te Alma. És sutil e branca como um véu
de noiva. E estás de joelhos no meu corpo. E és linda.
Rezas baixando o olhar: teus olhos baixos ainda
são mais altos e são mais azuis do que o céu.

Tens as mãos postas: e é sobre o meu coração,
como sobre um missal, que pousam noite e dia;
e o terço de cristal, que a tua mão desfia,
pelos meus olhos, conta a conta, cai no chão.

Se eu fecho os braços sobre o teu vulto de luz
e te aperto em meu peito, tu te mortificas;
e me esqueço de ti e abro os meus braços, ficas
crucificada em mim que sou a tua cruz.

Porque és a Alma de um poeta e porque és bela assim
E santa, há um halo sobre os teus cabelos louros:
E essa auréola divina é a coroa de louros
Que a glória há de baixar, um dia, sobre mim.
(*Encantamento* – 1925)

Primeira canção do peregrino

I

Andei por todos os caminhos,
feri-me em todos os espinhos:
e ela era, cada dia,
o pó que eu levantava e o sangue que eu vertia.

Quando, sedento, eu a chamava,
quando faminto, eu a invocava,
sempre achei no seu nome
a água da minha sede e o pão da minha fome.

II

Voltei de todos os caminhos,
sarei de todos os espinhos:
por que a busco, hoje em dia,
se eu o pó levantava, e eu o sangue vertia?

Saciei a sede que a chamava,
matei a fome que a invocava:
por que peço ao seu nome
água, se não há sede, e pão, se não há fome?
(*Poesia Vária*, 1947)

Última canção do peregrino

Eu fui só
no caminho sem fim:
deixei apenas pó
atrás de mim.

Sopros do céu
da poeira que deixei
hão de fazer um véu
de ouro de lei.

Raios de luar

na poeira que depus
no meu rastro hão de achar
ninhos de luz.

Folha que cai
sobre a poeira que ergui
há de dormir onde – ai! –
eu não dormi.

Passos de alguém,
pisando a poeira, irão
acordá-la, e também
meu coração.

E há de ser bom,
útil, belo e feliz
o que for feito com
o pó que eu fiz.

Apenas eu
Não mais, não mais terei
Aquilo que foi meu:
Porque passei.
(*Poesia Vária*, 1947).

ANEXO 2 – OBRA DE GUILHERME DE ALMEIDA

EM VERSO

Nós (1917)
A dança das horas (1919)
Suave colheita (1919)
Messidor (1919) inclui: *Nós*, *A dança das horas* e *Suave colheita*
O livro de horas de Sórora Dolorosa (1920)
Era uma vez... (1922)
O festim (1922)
A fruta que eu perdi (*Canções gregas*) (1924)
A flor que foi um homem Narciso (1925)
Encantamento (1925)
Raça (1925)
Meu (1925)
Simplicidade (1929)
Carta a minha noiva (1931)
Você (1931)
Poemas Escolhidos (1931)
Cartas que eu não mandei (1932)
Acaso (1938)
Cartas do meu amor (1941)
Tempo (1944)
Paralelamente a Paul Verlaine (1944)
Poesia vária (1947)
O anjo de sal (1951)
Toda a poesia (1952), conjunto de obra
Acalanto de Bartira (1954)
Dispersão (1955)
Camoniana (1956)
De tempos idos (1957)
Pequeno romanceiro (1957)
Rua (1961)
Rosamor (1965)
Os sonetos de Guilherme de Almeida (1968)

EM PROSA

Mon coeur balance; et, Leur âme – com Oswald de Andrade (1916)
Natalika (1924)
Ritmo, elemento de expressão (1926), tese
Do sentimento nacionalista na poesia brasileira (1926), tese
Gente de cinema (1929)
O meu Portugal (1933)
A cada (1935)
O estudante poeta – com Jaime Barcelos (1939)
Gonçalves Dias e o romantismo (1945)
Histórias, talvez... (1948)
Baile de formatura (1953)
Cosmópolis (1962)

O sonho de Marina – infantil (1941)

TRADUÇÕES

Eu e você (Paul Gerald)

Poetas de França

Gitanjali (Tagore)

O jardineiro (Tagore)

A fugitiva (Tagore)

O amor de Bilitis (Pierre Louys)

Flores das “Flores do mal” (Baudelaire)

A antígone (Sófocles)

Entre quatro paredes (Jean Paul Sartre)

Palavras de Budha

Os frutos do tempo (Simon Tygel)

Festival (S. Tygel)

Jornal de um amante (S. Tygel)

Pinocchio (Walt Disney)

Suíte brasileira (Luc Dartain)

Na festa de São Lourenço – nas partes em tupi e castelhana (José de Anchieta)

CRÔNICAS

Milhares escritas em 40 anos

ANEXO 3 – CRONOLOGIA BIOGRÁFICA DE GUILHERME DE ALMEIDA

- 1890** Nasce a 24 de julho, em Campinas (SP), Guilherme de Andrade e Almeida.
- 1907** Diploma-se em Ciências e Letras.
- 1912** Conclui o curso de Ciências Jurídicas e Sociais. Inicia colaboração em revistas de São Paulo e do Rio.
- 1916** Publica, com Oswald de Andrade, *Théâtre Brésilien*. Entra para a redação *d'O Estado de São Paulo*.
- 1917** Com J. Wasth Rodrigues, vence o concurso para a escolha do brasão de São Paulo. Publica *Nós*, seu primeiro livro de poemas.
- 1922** Participa da Semana de Arte Moderna, como um dos organizadores. Inicia seu namoro com Baby Barrozo do Amaral.
- 1923** Casa-se, no Rio, com Baby Barrozo.
- 1925** Viaja pelo Brasil divulgando o Modernismo.
- 1926** Começa a escrever para *O Estado de S. Paulo* uma longa série de crônicas.
- 1928** Adota o pseudônimo de Guy, em suas crônicas. Entra para a Academia Paulista de Letras.
- 1930** Eleito para a Academia Brasileira de Letras.
- 1932** Participa da Revolução Constitucionalista. Com a derrota de São Paulo, é preso e exilado em Portugal.
- 1933** Volta a São Paulo, reassume suas funções e inicia dois programas de rádio sobre poesia e cinema.
- 1937** Eleito presidente da Associação Paulista de Imprensa.
- 1945** Funda o *Jornal de São Paulo*, fechado, logo em seguida, pela ditadura Vargas.
- 1946** Inicia sua colaboração no *Diário de São Paulo*. Muda-se para a casa da Rua Macapá, hoje um monumento em sua homenagem.
- 1959** É eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros.
- 1968** Publica *Os Sonetos de Guilherme de Almeida*.
- 1969** Morre em São Paulo, a 11 de julho.

Fonte: Barros (1982)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)