

“UMA ATITUDE PURAMENTE ESPIRITUALISTA”, LEITURA DE FESTIM (1922) DE GUILHERME DE ALMEIDA*

PABLO SIMPSON**

RESUMO

É conhecido o esforço de alguns críticos brasileiros do início do século XX de constituir uma relação entre a poesia moderna e a sua herança simbolista. Alceu Amoroso Lima afirmou ter o simbolismo aberto “rumos novos” e tido “o grande mérito de trazer de novo a poesia ao seu berço nativo – o mistério”. Andrade Muricy e Tasso da Silveira também procederam a uma revisão do simbolismo com vistas à poesia moderna, europeia e brasileira. Fizeram-no através de edições da obra de Cruz e Souza, Bernardino Lopes, Emiliano Pernetá, ou do exaustivo *Panorama do simbolismo brasileiro*, publicado em dois volumes e abrangendo desde precursores do movimento até poetas como Manuel Bandeira, Cecília Meireles ou Onestaldo de Pennafort. O interesse desta apresentação é percorrer uma das chaves principais de leitura dessa tradição, a espiritualidade, às quais Alceu somaria outra, política, em seu artigo intitulado *A reação espiritualista*. Trata-se de proceder, com o seu auxílio, à interpretação de *Festim* de Guilherme de Almeida – um dos principais tradutores de Baudelaire e Paul Verlaine – livro considerado pelo poeta, nos anos 1930, como a única obra em que pôde manter uma atitude puramente espiritualista.

PALAVRAS-CHAVE: Guilherme de Almeida; simbolismo; catolicismo.

Não é preciso reafirmar que o simbolismo é um movimento fundamental da poesia do século XX, movimento fundador dessa

* Este artigo faz parte do projeto de pesquisa “Literatura e Catolicismo no século XX” (Fapesp 2017/06254-5) e foi apresentado em versão reduzida, como forma de comunicação, na mesa “Ecos simbolistas” do V Colóquio Internacional de Poesia – O Simbolismo, As Artes, na Universidade de São Paulo em 2017.

** Professor da Universidade Estadual Paulista/Unesp, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. E-mail: pablo.simpson@unesp.br

poesia. Constitui de forma tão intrínseca um conjunto de questões que perpassam a modernidade – Hugo Friedrich apontou para várias delas em sua *Estrutura da poesia moderna* – que parece ao mesmo tempo natural que eu não o tenha abordado senão de forma indireta em meus estudos. Não extraí do simbolismo, nos últimos anos, uma reflexão geral ou teórica, apesar de sua evidente repercussão na noção de “presença” de um poeta como Yves Bonnefoy. Este, como se sabe, foi atento leitor das obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Para ele, a “presença” seria o que estabelece, na poesia, conforme apontou no ensaio sobre os túmulos de Ravena de seu livro de ensaios *L’Improbable*, uma relação entre mundo sensível e sagrado.

Mais recentemente, na antologia de poetas franceses convertidos ao catolicismo no início do século XX que traduzi (*O rumor dos cortejos*, 2012), havia também alguns dos que foram considerados pós-simbolistas, como Paul Claudel, ou outros, como Pierre Jean Jouve, que estiveram próximos de certa imagética decadente. Apesar disso, não me dirigi ao tema do simbolismo, sabendo da herança musical de Mallarmé em muitos deles: relação entre poesia e música que está, por exemplo, em Pierre Jean Jouve, que escreveu sobre Mozart e Alban Berg. Sabendo, além disso, da presença neles de uma simbólica cristã. Não fui nessa direção talvez por uma dimensão propriamente cristã, em certo sentido mais fechada, do símbolo: o vinho é o sangue do Cristo. Mais arbitraria, ainda que a experiência indispensável de outra linguagem não cotidiana, no texto religioso, seja semelhante àquela pretendida por parte da poesia moderna-simbolista¹.

Por outro lado, entendi que a revelação nesses poetas não era só poética, da linguagem, mas também do Cristo. Havia um lugar social da conversão, um amparo da Igreja, que me parecia mais importante dimensionar do que a maldição do poeta solitário e a possível linguagem de sua exclusão.

¹ Dominique Millet-Gérard afirmaria, por exemplo, no ensaio *Présence des livres liturgiques dans l’écriture claudélienne: “Le lieu et la formule”*, o lugar “perfeito”, profano e sagrado, que representaria a linguagem litúrgica para um poeta como Paul Claudel, embora este nunca tenha pretendido que a poesia a substituísse. (apud BERCAUT, 2006, p. 98).

A discussão é complexa, tanto mais se pensarmos que foram poetas, por assim dizer, “malditos” – estou considerando o livro *Les poètes maudits* de Paul Verlaine – aqueles lidos por autores que se converteram: Paul Claudel foi leitor de Rimbaud, Pierre Jean Jouve, de Baudelaire, Huysmans, de Verlaine. Huysmans chegou mesmo a fazer de Verlaine o “maior poeta de que a Igreja poderá se orgulhar, desde a Idade Média” (VERLAINE, 1904, p. viii), organizando uma edição de suas *Poésies religieuses*.

Não era só essa discussão, contudo, a respeito de uma maldição ou provação do mal que podem ser purificadoras – como na tradição judaico-cristã ou na tragédia (EAGLETON, 2009, p. 23) – que justificava as minhas reticências. O receio foi vincular uma tradição poético-religiosa do século XX a algo compreendido, na tradição brasileira mais do que na francesa, como exclusivo do século XIX. Como se por “ecos”² entendêssemos apenas um lugar derivado, amortecido, de algo que ficou para trás. O receio foi afastar esse projeto, ou esses diversos projetos plurais de poesia cristã, das tentativas de modernização da Igreja, de uma nova apologética ou de questões teológicas, sociais e políticas que são constitutivas da primeira metade do século XX. É claro que no âmbito poético, um texto teórico importante dos anos 1920, como *Poésie et prière*, do abade Henri Brémond – lembro que Oswald de Andrade assistiu aos cursos dele em Paris – parte de uma compreensão da especialização da linguagem poética que remonta a Paul Valéry, Verlaine e Mallarmé. A circulação de um livro como esse vem acompanhada, entretanto, no Brasil tanto quanto na França, de uma variedade de questões que dizem respeito ao lugar da Igreja no século XX. Assim, pareceu-me mais razoável relacionar a conversão de poetas como Murilo Mendes, e a espiritualidade de uma parte dessa poesia, mais com esse ambiente de crise e tentativa de reconstrução da Igreja, do que com a sua herança poética simbolista.

Digo isso para antecipar a abordagem mais uma vez indireta, deslocada, que farei do simbolismo. E, sobretudo, de um poeta próximo dessa poesia. Guilherme de Almeida, como se sabe, foi um de nossos melhores tradutores de Baudelaire e Verlaine. Publicou, de Baudelaire,

² Menção ao título da mesa que originou este artigo.

uma recolha intitulada *Flores das “Flores do mal”*, em 1944. De Verlaine, publicou *Paralelamente a Paul Verlaine* no mesmo ano. No prefácio a esse livro, disse considerar o poeta francês a sua alma gêmea. Lembro e cito uma das belas traduções que fez, do poema “Le bruit des cabarets...”:

A voz dos botequins, a lama das sarjetas,
Os plátanos largando no ar as folhas pretas,
O ônibus, furacão de ferragens e lodo,
Que entre as rodas se empina e desengonça todo,
Lentamente, o olhar verde e vermelho rodando,
Operários que vão para o grêmio fumando
Cachimbo sob o olhar de agentes de polícia,
Paredes e beirais transpirando imundícia,
A enxurrada entupindo o esgoto, o asfalto liso,
Eis meu caminho – mas no fim há um paraíso
(ALMEIDA, 1944, p. 45-47).³

Guilherme de Almeida foi um poeta, no entanto, que desde o início se assumiu modernista. Participou ativamente da Semana de Arte Moderna. Colaborou na criação da revista *Klaxon*, para a qual contribuiu desde o seu primeiro número. E também para a revista *Novíssima*, que publicou, em número de 1925, um trecho de sua conferência intitulada “Brasilidade”⁴. Traduziu, igualmente, um poeta de linguagem muito cotidiana, muito simples, Paul Géraudy, com o qual se identificava. E essa dupla tradução, de Verlaine e Géraudy, diz muito sobre a sua própria poesia: musical e coloquial. Cito um breve trecho deste último, de seu livro *Eu e você*, na tradução de Guilherme de Almeida publicada em 1932:

³ “Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,/ Les platanes déchus s’effeuillant dans l’air noir,/ L’omnibus, ouragan de ferraille et de boues,/ Qui grince, mal assis entre ses quatre roues,/ Et roule ses yeux verts et rouges lentement,/ Les ouvriers allant au club tout en fumant/ Leur brûle-gueule au nez des agents de police,/ Toits qui dégouttent, murs suitants, pavé qui glisse,/ Bitume défoncé, ruisseaux comblant l’égout,/ Voilà ma route – avec le paradis au bout.”

⁴ É importante lembrar, com o auxílio do estudo de Maria Lúcia Guelfi, a filiação de *Novíssima* a um “classicismo moderno” e sua adesão ao movimento modernista “por uma via menos radical” (GUELFY, 1987, p. 78).

[...] Que foi que você disse, há pouco, ao despedir-se?
Que nós não nos gostamos mais?... Gostamos, sim!
Você chorou? Por que você há de ser assim? ...
Mas si eu digo que sim! Não ouviu o que eu disse? ...
Seja mais simples, mais humana! Não complique
as cousas! (GÉRALDY, 1953, p. 24)

Uma antologia recém-organizada por Donny Correia e Marcelo Tápia, que reúne parte da crítica cinematográfica do poeta durante o período de 1926-1962 (*Cinematographos*, 2016), ou um livro como *Cosmópolis* (2004) de crônicas de 1929 sobre os bairros de comunidades estrangeiras em São Paulo, tornam claro esse vínculo modernista. No primeiro deles, há uma compreensão da modernidade representada pelo cinema. Segundo Guilherme de Almeida, este seria “a síntese da existência atual” (2016, p. 23). A modernidade encontraria dupla representação no cinema e na cidade. Para o poeta, “São Paulo é uma cidade cinematográfica. Logo, é moderna. É moderna, porque tudo nela é movimento” (ALMEIDA, 2016, p. 42). Modernidade, diria, além disso, como “consciência do presente” (ALMEIDA, 2016, p. 533-535).

Ainda que observe, portanto, a propósito do filme *Aurora* de F. W. Murnau, um simbolismo do título e prefira a fotografia cinematográfica que nos faça imaginar, e apesar de lembrar-se do Baudelaire das *correspondances* ao comentar o êxito sinestésico de *Fantasia* de Walt Disney (ALMEIDA, 2016, p. 533-535), as leituras que produz de Chaplin, de Orson Welles, dentre tantos outros, situam-no num âmbito de preocupações muito diversas das que costumamos atribuir aos poetas simbolistas. Em *Cosmópolis*, a despeito da inspiração do Huysmans do *Croquis parisiens*, e de uma audição atenta à música e aos silêncios da cidade, é difícil não relacioná-lo com a *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade, ainda que uma paisagem crepuscular apareça aqui e ali. Lembro de um trecho que está na última crônica recolhida dedicada à visita do poeta à região da Vila Mariana e à descoberta de seus imigrantes portugueses: “Subo, com pena, do fundo do vale e do fundo de mim mesmo para a cidade, lá em cima, e

para a realidade, lá longe. Olho, ainda uma vez, a hora quieta que parou nas coisas para ver a tarde murchar” (ALMEIDA, 2014, p. 52).

Esse diálogo com o modernismo talvez explique o fato de abriremos o abrangente *Panorama do movimento simbolista* de Andrade Muricy e notarmos que Guilherme de Almeida não está presente. No segundo volume do *Panorama*, no capítulo correspondente ao pós-simbolismo, há poemas de Cecília Meireles, Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira. Os de Guilherme de Almeida não constam nem dessa edição, nem das reedições do *Panorama*. O poeta é, de fato, referido só em dois breves momentos. Está numa citação indireta de Fábio Lucas que relaciona o simbolismo com o modernismo, cujo vínculo estaria explícito através de sua figura: “pode-se dizer que constitui [Guilherme de Almeida] um prolongamento do Simbolismo dentro da corrente inovadora da literatura brasileira” (apud MURICY, 1987, p. 8). Uma segunda menção ao poeta virá no segundo volume, na introdução dedicada à poesia de Teodomiro Tostes, em que se compara o livro *Novena à Senhora da Graça* com o *Livro de horas de Sórora Dolorosa* de Guilherme de Almeida, de 1920, ambos de mesma “grei espiritual” (MURICY, 1987, p. 1249).

Essas menções nos permitem intuir algumas coisas simples que tentarei percorrer brevemente. A primeira delas é esse lugar de Guilherme de Almeida numa espécie de continuidade entre o simbolismo e o modernismo. Sabemos do esforço de alguns críticos brasileiros do início do século XX de constituir uma relação entre a poesia moderna e sua herança simbolista. Eu diria mais, não se trata de um esforço, mas de um debate que engajou figuras como Tasso da Silveira e Alceu Amoroso Lima. Num artigo de Tasso da Silveira de 1927, intitulado “Renovação”, o crítico combateria duas tendências da literatura moderna brasileira, a primeira originada em Graça Aranha, a segunda, que chamou de “primitivismo paulista”, para defender uma terceira, representante de uma “mística criadora”.⁵ Esse debate está explícito no capítulo de Alceu Amoroso Lima

⁵ Cf. CACESSE, 1971, p.116. Tasso da Silveira em sua biografia de Cruz e Souza também definiria o simbolismo, com o auxílio de Roger Bastide, como “a irrupção incontível de funda corrente de espiritualidade” (SOUZA, 1997, p. 17).

publicado em *A literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho. O seu título é expressivo: “A reação espiritualista”. E também o seu lugar: vem antes do capítulo sobre o modernismo, mas se estende para além dele, chegando a Carlos Drummond de Andrade. Nesse capítulo, Alceu afirmaria ter o simbolismo aberto “rumos novos” (COUTINHO, 1986, p. 617). O simbolismo teria “colocado o sujeito e não mais o objeto” no “centro da expressão poética” (p. 615). Teria tido, igualmente, “o grande mérito de trazer de novo a poesia ao seu berço nativo – o mistério” (LIMA 2001, p. 560). Há uma continuidade evidente, observada por Alceu, entre o grupo que esteve à frente da revista modernista *Festa*, com Tasso da Silveira e Andrade Muricy, e o interesse pela reabilitação da tradição simbolista. Lembro a importância de ambos nas reedições das obras de Cruz de Souza, Bernardino Lopes e Emiliano Pernetá. Trata-se da reivindicação de outra compreensão para o movimento de 22, que Alceu situará sob uma tríplice égide: espiritual, estética e política. O passado nacional, a nacionalidade, resultaria naquilo que chamou de “humanismo cristão”, cuja expressão poética estaria representada pelo neossimbolismo da revista *Festa* e por alguns de nossos escritores, esses sim os verdadeiros “modernistas”.

Guilherme de Almeida está mais ou menos nesse lugar. Para Alfredo Bosi, teve uma pertença “episódica” ao modernismo com livros como *Meu e Raça* (BOSI, 2000, p. 371). Por outro lado, não publicou em *Festa*, tendo sido citado apenas num artigo de 1934 que trata da “poesia pura”, intitulado *9 poetas novos do Brasil*.

Ainda no *Panorama*, volto à segunda menção que aponta para uma congregação ou “grei espiritual”. Tal “congregação” nos faz lembrar do curto prefácio que Guilherme de Almeida escreveu à sua antologia *Poetas de França*. É quando fala de Deus como um “impulso inicial de toda poesia” (ALMEIDA, 1965, p. 19). Deus está no livro *Raça*, considerado por Manuel Bandeira, em 1925, numa carta a Mário de Andrade, como “um poema extraordinário, a obra prima de Guilherme de Almeida”,

criação do “grande poema brasileiro” (MORAES, 2001, p. 219)⁶. O livro *Raça* conclui com uma sombra do eu que quer abraçar a terra e “se crucifica sobre ela divinizada pelo sinal da Santa Cruz...” (ALMEIDA, 1972, p. 34). Noutros poemas, Guilherme de Almeida aproximaria a imagem da alma dessa crucifixão, como em “Alma”, do livro *Encantamento*. Nele a alma do poeta seria santa como uma “auréola divina”, “crucificada em mim que sou a tua cruz” (ALMEIDA, 2002, p. 83).

Gostaria de propor a leitura do livro *Festim*, considerado pelo poeta, nos anos 1930, seu melhor livro. Para ele, em depoimento a Silveira Peixoto, esta foi a única obra em que pôde, com suas palavras, “manter uma atitude puramente espiritualista e em que conseguiu lançar uma forma poética exclusivamente minha” (PEIXOTO, 1976, p. 40).

Festim é um livro publicado em 1922, anterior aos livros de Guilherme de Almeida que tiveram maior repercussão durante o modernismo, *Raça* e *Meu*, ambos de 1925. Trata-se de um poema de caráter narrativo, dividido em 15 partes ou poemas. Inspirado pela frase trazida em epígrafe, de Oscar Wilde, “I threw the pearl of my soul into a cup of wine”, é um poema que desdobra essa frase, que a repete inúmeras vezes, embora o “eu” de Wilde se torne, ao longo do poema de Guilherme de Almeida, diferentes personagens que arremessam a alma: os ingênuos, os adolescentes, o príncipe de Tule, os discípulos, até concluir com “um homem” ou “os homens”, como se o poeta quisesse extrair da frase do autor inglês uma mensagem universal. No poema de Guilherme de Almeida, ela se torna: “todos os homens atiram sua alma, como uma joia, num copo de vinho” (1955, p. 85).

⁶ Mário de Andrade, em resposta à carta de Bandeira, se mostraria desconfortável quanto à representação da realidade brasileira sem a presença de automóveis e eletrificação: “Esqueceu a realidade brasileira atual e evocou uma realidade brasileira em que a atual civilização e a tendência civilizadora das grandes cidades Rio, Recife, Belo Horizonte etc. e todo o Estado de São Paulo inteiramente automobilizado e eletrificado, não entram. A parte brasileira do poema, sob o ponto de vista ideal crítico de realidade brasileira não corresponde à verdade, porém a uma convenção que se vai tornando exótica dentro do Brasil e que é regional” (MORAES, 2001, p. 221).

Não temos condições de aprofundar essa frase de Wilde em sua obra original, *De profundis*, texto epistolar escrito na prisão. Nem mesmo para discutir a ideia de um poema construído a partir de um mote literário, de um mote que vem de um fragmento de literatura estrangeira⁷. Gostaria apenas de situar a frase no contexto de um eu que passa por uma experiência da qual sairá transformado, como o Santo Agostinho das *Confissões*. Diferentemente de Agostinho, Wilde afirma, no entanto, não se arrepender: “I don’t regret for a single moment having lived for pleasure” (WILDE, 2001, p. 12). No texto de *De Profundis*, essa transformação levaria a uma reflexão sobre o Cristo, sobre a proximidade do Cristo com os poetas, e a uma afirmação que pode ajudar a pensar esse livro de Guilherme de Almeida: “Art is a symbol, because man is a symbol”, que está no mesmo parágrafo do qual foi extraída a epígrafe (1955, p. 13).

No poema de Guilherme de Almeida, há um movimento simbólico com o qual se lança a mesma pérola de Wilde, a pérola de sua alma, dentro de uma taça de vinho. O poema desdobra, a partir daí, em suas 15 partes numeradas, um movimento interpretativo que busca explicitar o sentido desse gesto. Que alma/pérola é essa que se arremessa? Que vinho é esse que se bebe? Como é a taça? Como bebemos o vinho? Há no poema um movimento interpretativo e enumerativo. Se forem taças de ouro, o que representam? E se de cristal ou argila? Os vinhos, na parte V, podem ser claros, na primeira estrofe, roxos na segunda, negros, na terceira, ou “vinhos de luz, vinhos de poente, vinhos de treva” (1955, p. 95), na última.

Cito dois trechos centrais do poema, que está dividido da seguinte maneira: há uma reflexão geral nas primeiras nove partes, que faz com que o poema tenha um tom filosófico e moralizante. Em seguida, temos cinco partes mais narrativas, quando o eu se manifesta e afirma ter tido uma visão. Finalmente, há uma parte conclusiva que se inicia com “por isso”: “por isso, quando na sala obscena das orgias o dia vertical bateu as

⁷ Há ainda outras referências a Wilde na obra de Guilherme de Almeida, como ao poema “The Sphinx”, na crônica que manteve para o *Diário de S. Paulo*, poema que traduz em fragmento: “Estira-te a meus pés, Fantástica Esfinge, e conta-me todas as tuas recordações”.

asas niqueladas” (1955, p. 118). Os trechos que cito são a parte X em sua integralidade, que é curta e marca uma cisão no poema, e quatro estrofes da parte XII, quando surge uma voz.

X

O Anjo Noturno, pesado de veludos e de enfeites,
pôs um dedo sobre os lábios: e, crescida, a sombra mística
desse gesto espalhou na sala paralítica um silêncio
de incenso e de tapetes. (ALMEIDA, 1955, p. 107)

XII

[...] Ninguém ouviu a súplica de Lázaro. E eu ia
espedaçar a minha taça na mesa,
quando uma voz baixou sobre a minha cabeça,
colorida do céu como o canto de um pássaro.

E a voz azul falava uma língua estrangeira.
E disse: “Amigo, eu sou a que ouviu a tua súplica:
a que dormia nos braços da grande cidade lúbrica
que se balança toda branca entre leques de palmeira.

E, na cidade que é branca entre moles
palmas verdes, enquanto fechei o ouvido
para o sibilo profano
da seta que voa de dia e do demônio meridiano,
tuas palavras embalaram o meu
sono como redes.

E tu me comoveste. Eras triste e choraste.
Quando teus dedos floriram tua taça
sobre a mesa,
a tua embriaguez foi um perfume de beleza:
e eu vim atrás do perfume da tua flor de
cinco hastes”... (ALMEIDA, 1955, p. 112)

Trata-se de um poema que adota parcialmente a forma do versículo, popularizada pelo poeta Paul Claudel num livro como as *Cinco grandes odes*, de 1906, e que está presente também na primeira poesia de Vinícius de Moraes. Reproduzo o poema, entretanto, conforme ele consta na edição de *Toda a poesia* de Guilherme de Almeida dos anos 1950, embora saibamos que a ideia talvez fosse que os versos preenchessem toda a página. Ainda com relação à forma, vê-se que o interesse do poema está menos no jogo de sonoridades e no ritmo, do que em certa construção da imagem. Há, evidentemente, uma cadência: o verso “colorida do céu como o canto de um pássaro” é um alexandrino. “Profano” rima com “meridiano”, “súplica” ressoa em “lúbrica”, “mística” em “paralítica”. O que se constrói, no entanto, é mais uma poética da prosa. Ela está repleta de elementos sinestésicos frequentes à tradição simbolista: o silêncio de incenso, o balançar-se branco, a voz azul. Trata-se de um mistério que essa poesia, muitas vezes, pretende evidenciar. E que se duplica em mistério da palavra, de um discurso que, muito embora se sirva de números e encadeamentos narrativos ou argumentativos (o “por isso”, por exemplo), permanece em certa medida fechado ao leitor. Quem seria esse anjo noturno? E essa seta? E as cinco hastes? Elas apontam para uma simbólica do número cinco? Seriam cinco sentidos? Ou uma menção às cinco pétalas da esotérica rosa-cruz? Como no poema *Raça*, seriam “três hastes da grande cruz”? (ALMEIDA, 1972, p. 16)⁸

O poema se propõe, assim, como a interpretação de uma frase de Wilde. Todavia ele se torna, por assim dizer, simbólico, ainda que com um percurso narrativo claro. Este vai da cena inicial dos convivas bebendo vinho, do próprio eu que afirma procurar no vinho o Graal litúrgico, até o momento em que, na madrugada, todos adormecem: mulheres muito orientais, com colares, serpentes, cabelos pintados, homens em cujas taças havia um cheiro de absinto. O eu tem “nojo” dessa orgia, com suas

⁸ Em *Raça*, esse número três repõe uma dimensão da fundação da nacionalidade: “três raças se cruzaram, três sangues gotejaram de três crucificados” (ALMEIDA, 1972, p. 4). No trecho que vem logo após as três hastes: “e o branco que veio do norte, e o verde que veio da terra, e o preto que veio de leste (p. 16).

próprias palavras: “eu tive um gesto de tristeza e nojo” (1955, p. 110). É o instante em que uma voz parece vir resgatá-lo.

Ela surge no momento em que o eu do poema afirma que estava “triste até a morte” (p. 111). É uma voz que se dirige a ele como se fosse um “amigo” e que diz não possuir forma. É apenas um perfume e pede para que o eu pense nela como uma “rosa azul”. Em seguida, surge outra taça diante do eu com outro vinho trazido por essa voz. Trata-se de uma indicação clara do episódio de Caná do *Evangelho de João*: do vinho bom que sucede ao primeiro vinho ou do “vinho puro” que vem matar “a eterna sede do teu cântaro poroso”, como afirmaria o poema “Ânfora de argila” do *Livro de horas de Sórora Dolorosa* (ALMEIDA, 1928, p. 21). O eu de *Festim* contempla esse vinho e imediatamente vem uma aparição, o sorriso de alguém, “apoiado como uma cruz levíssima ao meu ombro” (ALMEIDA, 1955, p. 116).

Seria difícil lastrear aqui esse lugar da aparição. Está em tantos autores: nas “Visões” de Gonçalves Dias, no “Fantasma” de Baudelaire, no “Vidente” de Castro Alves, no “Salgueiro” de Alfred de Musset, nas “Sombras imortais das criaturas mortas” de um poema de Machado de Assis, no Flaubert das *Tentações de Santo Antônio*.

Gostaria de chamar a atenção para algo mais simples. O eu do poema assiste à orgia – e a questão é, sobretudo, da ordem da visão – mas não consegue participar dela e mantém-se, em certa medida, à distância. A aparição surge, assim, para um eu isolado, em conformidade com a tradição romântico-simbolista: isolado dos vícios como o jovem Chatterton de Alfred de Vigny. É como se Guilherme de Almeida quisesse, ainda uma vez, construir o lugar do poeta como esse intérprete privilegiado que está entre a recusa aos vícios do mundo e a afirmação do sagrado. No prefácio ao livro *Narciso*, ao comparar a arte com Deus, falaria do artista como um “ser absolutamente superior” (ALMEIDA, 1952, p. 178). Na epígrafe à reunião *Messidor*, seria o próprio poeta um semeador que produz, como o Cristo da parábola do semeador, o “milagre da vida” (ALMEIDA, 1919, p. 5). Num artigo intitulado “Ars longa” de *Klaxon*, também compararia o artista com Deus: “o artista é artista apenas enquanto cria: tira do nada, é igual a Deus” (1922, p. 8).

Não se trata apenas, contudo, de uma reivindicação de certo lugar do intelectual ou de uma tradição do profeta, do vidente, que está nesse artigo de Guilherme de Almeida — “a arte é uma profecia” (KLAXON, 1922, p. 8) — e estará em Murilo Mendes tanto quanto num poema de Tasso da Silveira intitulado “Última página”.

Poetas de todos os tempos
e de todas as nações:
vossa lembrança é a minha mais profunda comoção.

[...] A vossa voz é o timbre humano
das verdades divinas. (SILVEIRA, 1962, p. 128)

Trata-se também de um lugar da arte, da beleza da arte. É ele que explica que o eu construído ao longo de *Festim* se torne terceira pessoa na última parte: “só um conviva ainda velava, calado como um segredo” (ALMEIDA, 1955, p. 119). E que seja descrito muito próximo do “desdichado” de Nerval: “Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé” (NERVAL, 1897, p. 27) . Em Guilherme de Almeida, ele é “o lunático, o branco, o desolado, o taciturno” (1955, p. 120). É menos o eu do que outro. E esse outro é, segundo o poema, “o sonho de todos os convivas” (1955, p. 120), como se correspondesse a um recuo do próprio eu do poema face à ação encenada em seu interior.

Pode-se dizer que essa dimensão ajuda-nos a pensar o lugar de Guilherme de Almeida, como se ela reduplicasse também uma distância com relação à tradição simbolista que convoca, com os temas da maldição, do tédio, da prece ou da súplica, conforme surgem no poema. Além disso, com o seu vocabulário litúrgico e esotérico. Porque os temas dessa tradição não se deixam acompanhar de tensões e desencantos, de um ideal renegado ou, como diria Paul Bénichou a propósito de Théophile Gautier, de uma religião do Ideal, viva, porém contraditoriamente condenada (BÉNICHOU, 2004, p. 1956). O uso de uma linguagem simbólica, misteriosa, deixa-se, ademais, equilibrar em *Festim* pelo movimento narrativo e por uma unidade de ação. Num poema do livro *Encantamento*, de 1925, mesmo a Salomé surge inofensiva: “vem dançar para os meus

olhos, Salomé cor de veneno!” (ALMEIDA, 2002, p. 122). A poesia, ainda que permaneça um modo de aprofundamento do universo, espécie de conhecimento intuitivo ou esotérico, não parece pôr em dúvida a capacidade da arte de exprimir o que quer que seja: a realidade, a história, o sentimento. E também a capacidade do eu de ser compreendido ou dialogar com seu leitor.

Talvez venha daí o sucesso de livros como *Nós*, de 1920, que já havia alcançado alguns anos depois de sua publicação mais de 45 mil exemplares. Há aspectos mágicos, misteriosos no mundo, no amor, por exemplo, que essa poesia quer revelar, porém de modo humorado, leve. Há mesmo uma felicidade do encontro com a vida, com a beleza do mundo. São poemas, vários deles, de grande alegria. Em *Festim*, está na taça generosa trazida pela aparição, no riso “lindo” na “flor mansa do vinho, multiplicada num colar trêmulo e suave” (ALMEIDA 1955, p. 117). Trata-se de uma alegria também do encontro com a palavra poética. Parece vir daí talvez a recusa, ainda nos anos 1920, de um crítico como Sérgio Buarque de Holanda, que falará de um “academismo”, no conhecido artigo “O lado oposto e outros lados” de 1926, e a adesão a essa recusa por parte de um poeta como Manuel Bandeira⁹. A ela Mário de Andrade responderá: “Como afirmar que Ronald e Gui, incluída e relembrada mesmo a parte formalista das obras deles, não são modernistas?” (MORAES, 2001, p. 322).

“A PURELY SPIRITUALISTIC ATTITUDE”, READING *FESTIM* (1922) BY
GUILHERME DE ALMEIDA

ABSTRACT

It is well known the effort of Brazilian critics of the early twentieth century to establish a relationship between modern poetry and its symbolist heritage.

⁹ Segundo Bandeira (2001, p. 320, grifo do autor), “Aquilo é academismo do pior, Sérgio tem razão. A conferência do Guilherme fez um homem que não é literato pensar assim: *afinal a literatura é arte de juntar palavras formando um todo brilhante e agradável*. Isso é literatura acadêmica, Sérgio tem razão!” (MORAES, 2001, p. 320).

According to Alceu Amoroso Lima, symbolism opened up “new paths” and had “the great merit of driving poetry to its native cradle – the mystery”. Andrade Muricy and Tasso da Silveira also carried out a revision of the symbolism in its relation with modern poetry, European and Brazilian, through the edition of the works of Cruz e Souza, Bernardino Lopes, Emiliano Pernetá or the exhaustive *Panorama of Brazilian symbolism* (Muricy, 1952), published in two volumes. This one brings together the production of the poets precursors of the Brazilian symbolism going until Manuel Bandeira, Cecília Meireles or Onestaldo de Pennafort. The purpose of this article is to go through one of the main keys to reading this tradition, spirituality, to which Alceu Amoroso Lima has added yet another, political, in his article titled “The Spiritualist Reaction”. It is a question of incorporating, from this key, the book *Festim* de Guilherme de Almeida – who was one of the principal translators of Baudelaire and Verlaine – a book considered by the poet, in the 30s, as the work where he could “keep a purely spiritualist attitude”.

KEYWORDS: Guilherme de Almeida; symbolism; Catholicism.

“UNE ATTITUDE PUREMENT SPIRITUELLE”, UNE ANALYSE DE *FESTIM* (1922) DE GUILHERME DE ALMEIDA

RESUMÉ

On connaît l’effort des critiques brésiliens du début du XX^e siècle pour établir un rapport entre la poésie moderne et son héritage symboliste. Selon Alceu Amoroso Lima, le symbolisme a ouvert des “nouveaux chemins” et a eu “le grand mérite de conduire la poésie à son berceau natif – le mystère”. Andrade Muricy et Tasso da Silveira ont également procédé à une révision du symbolisme dans son rapport avec la poésie moderne, européenne et brésilienne, à travers l’édition des œuvres de Cruz e Souza, Bernardino Lopes, Emiliano Pernetá ou de leur *Panorama du symbolisme brésilien* (Muricy 1952), publié en deux volumes. Celui-ci rassemble la production des poètes précurseurs du symbolisme brésilien allant jusqu’à Manuel Bandeira, Cecília Meireles ou Onestaldo de Pennafort. Le but de cette présentation est de parcourir une des clés principales de lecture de cette tradition, la spiritualité, à laquelle Alceu Amoroso Lima a ajouté une autre clé, politique, dans son article intitulé “La réaction spiritualiste”. Il s’agit d’interpréter, à partir de cette clé, le livre *Festim* de Guilherme de Almeida – qui a

été l'un des principaux traducteurs de Baudelaire et de Verlaine – livre considéré par le poète, dans les années 30, comme l'œuvre où il a pu “garder une attitude purement spiritualiste”.

MOTS-CLÉS: Guilherme de Almeida; symbolisme; catholicisme.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos*: antologia de crítica cinematográfica. Edição organizada por Donny Correia e Marcelo Tápia. Seleção e notas de Donny Correia. São Paulo: Editora da Unesp, 2016.

_____. *Cosmópolis*: São Paulo - 1929, oito reportagens de Guilherme de Almeida. Fotos de Luciana Cattani. São Paulo: Editora Nacional, 2014.

_____. *Encantamento, acaso, você, seguidos dos Haicais completos*. Apresentação, edição e notas de Suzi Frankl Sperber. Prefácio de Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

_____. *Livro de horas de soror dolorosa*. Rossetti, 1928.

_____. *Messidor*. São Paulo: Círculo do Livro, 1919.

_____. *Paralelamente a Paul Verlaine*. São Paulo: Editora Martins, 1944.

_____. *Poetas de França*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. *Raça*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1972.

_____. *Toda a poesia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952. (Tomo II).

_____. *Toda a poesia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955. (Tomo IV).

BÉNICHOU, Paul. *L'École du désenchantement*. In: _____. *Romantismes français II*. Gallimard/Quarto, 2004.

BERCOT, Martine; MAYAUX, Catherine. (Ed.) *Poésie et liturgie, XIXe-XXe siècles*. Bern: Peter Lang, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CACCESE, N. P. *Festa*: contribuição para o estudo do modernismo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. José Olympio Editora/Universidade Federal Fluminense: Rio de Janeiro, Niterói, 1986. (v. 4).

- EAGLETON, Terry. *Jesus Cristo e os Evangelhos*. São Paulo: Zahar, 2009.
- GERALDY, Paul. *Eu e você*. Tradução Guilherme de Almeida. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953.
- GUELFY, Maria Lucia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1987.
- KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: [s. n.], 1922-23. 9 fasc. Mensal. ISSN: 0302-8712.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O pensamento estético de Alceu Amoroso Lima*. Organização e introdução de Gilberto Mendonça Teles. Educam/Paulinas: Rio de Janeiro, 2001. (v. 2).
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (2. vols.).
- NERVAL, Gérard de. *Les Chimères et les Cydalises*. Mercure de France, 1897.
- PEIXOTO, José Benedicto Silveira. *Falam os escritores*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1976.
- SILVEIRA, Tasso da. *Puro canto*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.
- SIIVEIRA, Tasso da. Biografia: Cruz e Souza. In: SOUZA, Cruz e. *Poesia completas*. São Paulo: Publifolha, 1997.
- SOUZA, Cruz e. *Poesia completas*. São Paulo: Publifolha, 1997.
- VERLAINE, Paul. *Poésies religieuses*. Paris: Librairie Léon Vanier, 1904.
- WILDE, Oscar. *De profundis*. (eBook Version Phoenix–Library.org, 2001).

Submetido em 26 de março de 2019

Aceito em 29 de julho de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019
