UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

ANDRÉ FIORUSSI

Jóias novas de prata antiga:
artifício e versatilidade na poesia de Rubén Darío

São Paulo
2008

ANDRÉ FIORUSSI

Jóias novas de prata antiga:
artifício e versatilidade na poesia de Rubén Darío

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Mestre.

Orientador: prof[a]. dr[a]. Maria Teresa de Souza Cristófani Barreto

São Paulo
2008

André Fiorussi

Jóias novas de prata antiga: artifício e versatilidade na poesia de Rubén Darío

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Mestre.

Data de aprovação: ____/____/_____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Lavinia e Ana Livia

Agradecimentos

André Marsiglia de O. Santos, Antonio Dimas, Carlos Eduardo Lins da Silva, Chimena M.S. Barros, Confraria de Textos, Edite Méndez Pi, Eduardo Fiorussi, Eduardo Gama, Eliana de Sá Porto de Simone, Ernesto Ortíz, Estação Vila Bar, Ezequiel P.S. Fiorussi, Helena Meidani, Idalia Morejón Arnaiz, João Adolfo Hansen, Jonas Tatit, José Carlos Araújo do Nascimento, José Carlos Silvares, José Miguel Wisnik, Laura Janina Hosiasson, Lavinia Silvares Fiorussi, Leopoldo Bernucci, Luciana Salazar Salgado, Luisa López Grigera, Maria Augusta da Costa Vieira, Maria Capitolina S. Fiorussi, Maria Cecília de Sá Porto, Marie S. Fiorussi, Milton Fiorussi, Mónica González, René Letona Silvestre, Sandra Silva Fiorussi, Tiago Madeira, Wilson Alves Bezerra.

Agradeço especialmente a Teresa Cristófani Barreto, minha orientadora, pelo apoio dedicado desde o início e pelo diálogo constante; aos professores Ivan Teixeira e Alcir Pécora, pelo exame de qualificação e pelo acompanhamento da pesquisa, e Adriana Kanzepolsky, pela atenção generosa; à CAPES, pela bolsa de pesquisa; e a minha família.

Agora, como sempre,
com outro é que se obtém perícia:
pois não é fácil alcançar
a porta das palavras nunca ditas.

Baquílides

FIORUSSI, André. *Jóias novas de prata antiga: artifício e versatilidade na poesia de Rubén Darío*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2008. 216p.

RESUMO

Atenta a categorias poéticas em uso no fim do século XIX, esta dissertação de mestrado estuda algumas das escolhas efetuadas pelo poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) na busca de satisfazer e, ao mesmo tempo, alargar as exigências diversas de seus leitores contemporâneos. Identificam-se o artifício e a versatilidade como elementos fundamentais pelos quais o poeta obteve o apreço de seu público. O capítulo I expõe brevemente o estado atual da recepção à poesia de Darío para, então, investigar as origens do processo de constituição histórica de sua autoridade poética, ocupando-se sobretudo de algumas questões que nortearam a sua primeira recepção tanto na América como na Europa. No capítulo II, estudam-se duas categorias relevantes para uma compreensão histórica dessa poesia: elegância (preceito representativo adequado à inserção da poesia nas práticas cultas e ultracivilizadas do fim do século XIX) e harmonia (elemento de estilo que operava não só no nível fônico, na beleza sonora, como também na sintaxe, na metáfora, na métrica, na versificação, na escolha dos temas e assuntos etc.). No capítulo III, a análise de poemas selecionados procura demonstrar a pertinência do recorte proposto pela identificação de usos da elegância e da harmonia em três gêneros diversos praticados por Darío: o elogio, a epístola em verso e as "visões", relacionadas mais intimamente com a poética chamada simbolista. O capítulo IV aborda criticamente a noção de musicalidade, buscando ampliá-la para explicar uma série de procedimentos e técnicas pelas quais se poderão diferenciar com mais clareza as escolhas autorais e os elementos comuns às poéticas vigentes em seu tempo.

Palavras-chave: Rubén Darío; modernismo hispano-americano; poéticas do fim do século XIX; elegância; harmonia

FIORUSSI, André. *New Jewels Made of Ancient Silver: Artifice and Versatility in the Poetry of Rubén Darío*. MA Dissertation – School of Philosophy, Languages and Human Sciences, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 216p.

ABSTRACT

Taking into account the poetical categories in use at the end of the 19th century, this dissertation examines some of the options chosen and worked by the Nicaraguan poet Rubén Darío (1867-1916) in order to satisfy and, at the same time, expand the diverse demands of his contemporary readers. We have centered upon *artifice* and *versatility* as key elements by which the poet managed to receive his public's applause. Chapter I begins with the current state of the reception of Darío's poetry in order to investigate the origins of the process of a historical constitution of his poetical authority, focusing mainly on certain issues which lay on the base of his first reception in America as well as in Europe. In chapter II, we have studied two relevant categories for a historical comprehension of this poetry: *elegance* (a representative precept appropriate to the insertion of poetry into the refined and ultra-civilized practices of the late 1800s) and *harmony* (an element of style which operated not only for the phonic level of poetry, for the sonorous beauty, but also for syntax, for metaphor, metrics, versification, choice of themes and subjects, etc.). In chapter III, the analysis of selected poems aims at unveiling the relevance of our methodology through identifying the uses of elegance and harmony in three diverse genres practiced by Darío: the *laudatory*, the *epistles in verse*, and the "*visions*", related more closely to the poetics called by the name of "symbolist". Chapter IV deals critically with the notion of musicality, expanding it in order to explain a series of procedures and techniques through which we are able to differentiate more clearly between personal choices and the elements which were common to the poetical practices of the poet's time.

Keywords: Rubén Darío; Hispanic-American Modernism; Poetics of the late 1800s; elegance; harmony

Abreviações e referências

Em nossa pesquisa, obtivemos uma cópia digital facsimilar da segunda edição das *Prosas profanas*, publicada em Paris, com importantes acréscimos, em 1901. Quanto aos demais livros poéticos de Rubén Darío e a outros poemas seus, elegemos consultá-los na edição crítica de Alfonso Méndez Plancarte e Antonio Oliver Belmás: Rubén Darío, *Poesías completas*, 11 ed., Madrid: Aguilar, 1975. As referências a essa edição ao longo do texto usarão a abreviatura AMP, seguida do número da página.

Listam-se abaixo as principais publicações poéticas de Darío em ordem cronológica e as abreviaturas que usamos eventualmente para referi-las:

título	**cidade**	**ano**	**abreviatura**
Azul...	Valparaíso	1888	Azul...
Prosas profanas y otros poemas	Buenos Aires	1896	PrPr
Prosas profanas y otros poemas (2 ed.)	Paris	1901	PrPr, 1901
Cantos de vida y esperanza, Los Cisnes y otros poemas	Madri	1905	CVEsp
El canto errante	Madri	1907	ECErr

Sumário

Introdução 11

capítulo I
Constituição da autoridade poética de Rubén Darío 24

Darío ao longo do século XX • poeta universal • fundador do modernismo • libertador de América • **Primeiros leitores:** questões principais • Casticismo • Galicismo • O poeta de América • Retórica e poesia • Imitação e assimilação

capítulo II
Elegância e harmonia 65

Elegância como preceito • Elegância e urbanidade • Elegância segundo textos em prosa de Darío • O delito do "arbiter elegantiarum" • O termo "elegância" e suas variações nos poemas de Darío • **Harmonia** • O termo "harmonia" e suas variações nos poemas de Darío • A harmonia como qualidade da linguagem

capítulo III
Artifício e versatilidade em análise 96

Gênero epidítico: dois elogios a mortos ilustres • Responso • En elogio al Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba, Fray Mamerto Esquiú, O.M. • **Gênero epistolar:** duas epístolas em verso • Epístola (a la señora de Lugones) • Soneto autumnal al Marqués de Bradomín • **Visões musicais:** aproximação à poética do símbolo • La página blanca • Branco e vermelho, de Camilo Pessanha

capítulo IV
O canto do cisne wagneriano: a música de Darío
e a poesia finissecular 150

Introdução • **Representações musicais da técnica em Darío e em Bilac** • **Música como preceito e como tópica** • Música pitagórica e platônica • Música segundo as artes musicais • Música das artes poéticas e retóricas • Acepções de música em Darío • **A música de Darío e as poéticas finisseculares** • A música interior: uma pseudo-teoria • Música finissecular e simultaneísmo vanguardista • Música de Darío e Cruz e Sousa • **A música do verso**

Considerações finais 205

Bibliografia 209

Introdução

A poesia do nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) tem sido altamente valorizada, desde suas primeiras publicações, por diversas correntes da crítica e da poesia em espanhol, que já viram no poeta um clássico da língua e um ponto de inflexão em seu desenvolvimento histórico, como Garcilaso e Góngora; um gênio da poesia universal, como Dante e Shakespeare[1]; um libertador cultural da América, continuando Bolívar e San Martín[2]; uma personalidade complexa que se expressa sincera e profundamente em seus poemas[3]; um singular virtuose do verso, capaz de prover os melhores exemplos para cada tópico de um manual de versificação castelhana[4]; um indígena centro-americano de talento universal inato a comprovar a igualdade original dos homens[5]; um erudito revigorador de antigas formas castelhanas e um ousado inovador com os olhos voltados para o futuro; um fidalgo quixotesco e um arrojado anarquista; um poeta-escultor[6], um poeta-músico[7], um poeta-pintor, um poeta-pensador[8]; um romântico, um parnasiano, um simbolista, um *modernista*, um "pré-surrealista", um "protoneobarroco"; e tudo isso ao mesmo tempo[9]. Muitas linhas se entrelaçam na identificação dessa autoria multidirecional que, por acúmulo, se vem constituindo historicamente sob o nome de Rubén Darío.

Em paralelo, decorre logicamente dessa diversidade de pontos de vista uma lista não menos extensa de censuras, que se lançaram ao poeta desde as primeiras publicações de seus livros até a atualidade. Como síntese dialética de tão prolífica discussão, resulta que sua poesia seja sempre lembrada e se erija em marco incontornável da história literária – o que se

---

[1] P. Gimferrer, "Introducción" a R. Darío, *Poesías*, 2000.
[2] J.L. Borges, "Mensaje en honor de Darío", 1967, p. 13.
[3] J.A. Cabezas, *Rubén Darío: un poeta y una vida*, 1944.
[4] T. Navarro Tomás, *Métrica española,* 1974; R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, 1968.
[5] O.M. Carpeaux, *História da literatura ocidental*, 1964, v. VI, p. 2693.
[6] P. Balmaceda Toro, "'Abrojos', por Rubén Darío", in *Estudios i ensayos literarios*, 1899, p. 215.
[7] J. Sierra, "Prólogo" a R. Darío, *Peregrinaciones*, 1901; E. Lorenz, *Rubén Darío 'bajo el divino imperio de la música'*, 1956.
[8] R. Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, 1975.
[9] O. Paz, "El caracol y la sirena", 1965.

configura num problema de difícil solução, posto que, refratária a uma incorporação plena ao discurso das vanguardas (como se fez com os poetas contemporâneos Mallarmé, Rimbaud e, no Brasil, Sousândrade) e impassível diante da demolição levada a cabo pelas mesmas vanguardas (efetiva em relação a Gutiérrez Nájera, Bilac e tantos outros), sobrevive vigorosa na apreciação de variadas classes de leitores. "*¿Por qué aún está vivo?*", perguntou-se, afirmando, Ángel Rama.[10]

Essa pergunta não poderia, é claro, ter sido formulada na época de Darío: supõe um distanciamento histórico, um hiato temporal e, por extensão, semântico de profundidade suficiente para tornar problemática a sobrevivência do poeta. Poder-se-ia responder a ela com uma consideração também exclusiva do presente: ler poetas e críticos de hoje em busca de elementos valorizados hoje que possam ser encontrados na poesia de Darío. Esse caminho, no entanto, tende a desprezar tudo o que lhe parecer desinteressante naquela poesia, reduzindo-a assim a fragmentos aistóricos de um objeto esquizofrênico ou "multípede" – *tem um pé numa época, outro noutra, outro noutra...* Pelo contrário, compreendida em relação ao passado, a categorias em uso na época em que foi produzida, avoluma-se notavelmente a parcela da obra poética que poderá parecer interessante, e se oferece com riqueza um conjunto de elementos a considerar numa resposta verossímil à questão que o presente formulou.

A tarefa é complexa, e está em curso atualmente nos estudos da poesia *modernista*. Para Alfonso García Morales, por exemplo,

> Probablemente una de las tareas fundamentales que deberán encarar en el futuro próximo los historiadores del modernismo, no muy diferente a la de los demás historiadores literarios, será hacer una lectura "metahistórica" de su etapa de estudio: más que escribir nuevas historias, ir haciendo la historia de las historias del modernismo. Para ello habrá que empezar por recuperar la crítica, la teoría y la historiografía contemporánea, la imagen que aquellos que llamamos modernistas tuvieron de si mismos, pero no tanto para encontrar justificaciones a lo que nosotros pensamos, como con el propósito de entender, en la medida en que esto es posible, sus propios presupuestos e ideas.[11]

---

[10] Prefácio a *Rubén Darío – Poesía*, 1977, p. IX.
[11] "Construyendo el modernismo", *Anales de literatura hispanoamericana*, 1996, p. 143.

Em acordo com a proposição do pesquisador espanhol, este trabalho examina alguns aspectos da poesia de Darío que se iluminam por uma leitura atenta a categorias em uso nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do XX, investigando as origens da constituição do poeta nicaragüense como uma autoridade poética. No âmbito dos estudos darianos e da história da literatura em espanhol, pretende contribuir com uma leitura mais analítica do que ensaística e exegética da poesia de Darío; e, para o leitor brasileiro, pode oferecer informações significativas sobre um poeta estrangeiro que, embora tenha sido muito lido e mencionado por escritores da primeira metade do século XX (especialmente Manuel Bandeira), permanece até hoje não traduzido e quase não estudado no Brasil[12].

A hipótese fundamental que lastreou a pesquisa é que, ao lado de outros fatores, a versatilidade poética do nicaragüense está na base dessa apreciação ricamente múltipla que sua poesia vem recebendo, e merece, porquanto descritível e mobilizadora de procedimentos variados, ser estudada em seu funcionamento.

Versátil na escolha de assuntos e temas, sobretudo a partir de *Cantos de vida y esperanza* (Madri, 1905) e *El canto errante* (Madri, 1907), o poeta nicaragüense conquista a crítica de fundamentação romântica enquanto se propõe cantar as Américas em suas unidades virtuais – do Norte, do Sul, Central, Latina, hispânica e pan-americana –, além da *madre patria* Espanha e da ideal latinidade intercontinental, tornando-se o *poeta representativo* de todos esses conjuntos; e enquanto se propõe perscrutar a "selva sagrada de seu reino interior", segundo suas palavras, efetuando-se como *poeta expressivo* da individualidade moderna em luta discursiva contra a mediocridade burguesa e o exílio do artista no mundo do mercado.

---

[12] O próprio Bandeira realizou traduções excelentes de dois poemas de Darío; encontramos também duas traduções, de caráter didático, feitas por Aurélio Buarque de Holanda. Quanto a estudos críticos, afora textos curtos produzidos por críticos brasileiros contemporâneos a Darío (Elísio de Carvalho, Nestor Vítor e outros) e menções sintéticas em diversas histórias da literatura (O.M. Carpeaux, M. Bandeira, A. Candido), pudemos encontrar apenas um livro sobre a poesia de Darío: *Rubén Darío e o modernismo hispano-americano* (1968), de Mário Mendes Campos.

Versátil quase à exaustão na técnica do ofício, tendo desempenhado virtuosamente uma rara variedade de metros, ritmos, formas e procedimentos, angaria também o aplauso das academias e dos leitores iniciados em diversas convenções poéticas ao longo de todos os quase cento e vinte anos decorridos desde a publicação de *Azul...* (Valparaíso, 1888) e *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896).

Ao mesmo tempo, há que reconhecer também os limites dessa versatilidade, que muito permite, mas não tudo; e indagar como se impõem esses limites, a fim de distinguir quais dizem respeito ao estilo do poeta, quais às poéticas vigentes em seu tempo, quais a outros discursos e categorias em uso etc. Isso porque, em si, o versátil não é necessariamente valorizado: dizê-lo de um poeta pode significar tanto elevá-lo pelo domínio de expedientes diversos quanto reprová-lo por falta de unidade ou centro em seu desempenho[13]. Em função disso, veremos como Darío se empenhou em antepor a cada um de seus livros poéticos um prólogo laboriosamente composto cujo enunciado fundamental é uma postulação de unidade entre o novo livro e os anteriores. Destacamos uma sentença audaciosa que tem sido interpretada por vários leitores: "*como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad*"[14]. Que elementos elevam o poeta acima das vicissitudes do homem? A que se refere "*no he claudicado nunca*"; o que configuraria uma claudicação? A frase supõe uma unidade autoral sempre operante, que também deve ser investigada. Nesse sentido, confrontando enunciados que participaram da invenção dessa unidade autoral nas obras poéticas de Darío – sobretudo os juízos emitidos por seus leitores coetâneos, entre os quais não se pode deixar de incluir o próprio poeta, como se procurará demonstrar –, esta pesquisa busca compreender a *autoria* como objeto

[13] Cf., por exemplo, esta apreciação de Sérgio Buarque de Holanda sobre a poesia de Manuel Bandeira: "um censor superficial e desatento falaria em versatilidade a propósito da aptidão com que essa poesia se ajusta a todos os compassos, mas isso não explica a unidade profunda que subsiste em tudo quanto escreveu Manuel Bandeira. Unidade na variedade". ("Poesias completas de Manuel Bandeira", in *O espírito e a letra*, 1996, v. I, p. 282.)

[14] "Dilucidaciones" in *El canto errante*, AMP: 698-9.

historicamente constituído e descrever os passos fundamentais desse processo constitutivo, o qual engendra em paralelo representações de uma *autoridade* poética, um modelo de excelência em determinados procedimentos.

Pela versatilidade, sua poesia tem oferecido objetos de estudo a variadas áreas de interesse e, na outra mão, revela as falhas de toda leitura que procure estabelecer uma identidade unitária verossímil para o conjunto de sua obra. Cada uma das características elencadas no primeiro parágrafo desta introdução, como se pode ver, supõe a exclusão de algumas outras; daí que a unidade autoral constituída pelo acúmulo dessas leituras resulte muitas vezes conflitante ou incapaz de abarcar por completo o fenômeno estudado. E, não raro, o fracasso da tentativa totalizadora se resolve em imputação de censuras ao poeta: se o método de interpretação é infalível e não consegue explicar Rubén Darío com coerência, logo, Rubén Darío é incoerente.[15]

Ainda que em aberto, as tentativas de dotar de uma macro-unidade de sentido os textos poéticos de Darío lograram conquistas significativas. A principal delas, que angariou largo consenso ainda enquanto vivia o poeta – e para a qual ele contribuiu intensamente –, é o rótulo de "primeira geração do *modernismo* hispano-americano", cujas datas-limite convencionadas são a publicação de *Azul...*, em 1888, e a morte de seu autor, em 1916. Lançada por críticos conservadores como censura aos jovens poetas da América espanhola em cujos escritos se pretendiam ver marcas de uma "patologia do moderno", a palavra *modernismo*, segundo consta[16], foi incorporada por Darío a partir de 1888 e passou a designar um *movimento* poético, de características ainda pouco definidas, mas suficientes para distinguir a nova geração que se delineava. Darío se refere cada vez mais freqüentemente à

---

[15] Ao não atingir plenamente seu objetivo de harmonizar as diferentes facetas que encontra no poeta, O. Paz ("El caracol y la sirena", 1965), por exemplo, termina por imputar-lhe falta de unidade: "la manera colinda con el amaneramiento y la habilidad vence la inspiración", "la exigencia estética no se convierte en rigor espiritual" (p. 40), "los poemas de Darío carecen de sustancia: suelo, pueblo", "tuvo entusiasmo; le faltó indignación" (p. 55) etc.

[16] Alguns críticos têm mapeado a presença da palavra *modernismo* nos textos escritos em espanhol nas últimas décadas do século XIX; em geral, atribuem o pioneirismo a Darío (cf. A.W. Phillips, 1974).

palavra *modernismo* como nome do movimento, do qual, na mesma medida, vai se apresentando como iniciador e líder (escreve, por exemplo, em 1905: "*el movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado*"[17]). Em 1890, arrisca-se a uma definição do "movimento":

> (...) el modernismo. Conviene saber: la elevación y la demonstración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa, y la novedad en la poesía; dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro.[18]

Mais tarde, sobretudo após a releitura proposta pelas *vanguardias* a partir da década de 1920, o rótulo *modernismo* vai ganhando definições cada vez mais precisas, em função das escolhas e dos juízos que a nova geração opera sobre ele. O *modernismo* passa a objeto da historiografia literária, por exemplo no livro fundamental de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, atento às circunstâncias históricas do movimento; depois, das histórias literárias aos manuais pedagógicos, opera-se muitas vezes uma redução do *modernismo* a umas poucas características anacronicamente concebidas, segundo o propósito didático de classificar os textos literários em escolas que correspondem a períodos sucessivos. De modo geral, o poeta modernista seria um esteta, diletante e evasivo, cultor da beleza e da arte pela arte etc.

Na esteira da definição de *modernismo*, muito já se falou sobre "a mistura de estilos de época" (romantismo, parnasianismo, decadentismo, simbolismo, prerrafaelismo, nefelibatismo) promovida por Darío, mistura esta que teria germinado um estilo pessoal autêntico e unitário. No entanto, uma leitura despreocupada com a identificação de tal unidade estilística pode encontrar não exatamente *mistura* mas *alternância*, muita vez regida por adequação genérica: seus poemas épicos e odes imitam modelos românticos; seus madrigais,

---

[17] Prefácio a *Cantos de vida y esperanza.* Ed. de A. Méndez Plancarte (AMP): 626. Cf. também seu artigo "El modernismo", in *España contemporánea*.
[18] "Fotograbado", 1890, O.C. II, pp. 19-20, cit. por K. Ellis, *Critical approaches to Rubén Darío*, 1974, p. 47.

parnasianos; seus versos polimétricos e herméticos, simbolistas; suas "humoradas" imitam Campoamor (o inventor do gênero) etc. Assim, num famoso verso que elege dois modelos antitéticos para seu estilo – "*con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo*"[19] –, isto é, a altissonância do vate e a murmuração do fauno, pode-se ver não a confissão de uma bifurcação mental, mas uma presunção de polivalência, o domínio de duas técnicas, que faz sobressair o poeta, pelo menos em seu aspecto de artífice, dentre seus parceiros de ofício. Se a *técnica* tem valor central no tempo histórico que aqui se estuda; se está envolvida e exibida em todas as práticas representativas daquelas sociedades, das exposições universais à torre Eiffel e ao avião; se Santos Dummont[20] e Thomas Edison estão entre os modelos humanos de maior projeção; então, é lícito inferir que a politecnia será altamente valorizada também em poesia. Ao poeta, não garante por si só a qualidade da obra; mas, aliada a outros requisitos, pode elevá-lo aos mais altos patamares da apreciação do público culto.

Depreende-se daí uma dupla qualificação para a *versatilidade*: trata-se, por um lado, de uma vantagem técnica valorizada em si mesma segundo critérios de leitura vigentes no fim do século XIX; e, por outro, de um recurso com o qual o poeta pode se dirigir alternadamente aos diversos grupos de leitores – inovadores e conservadores, europeus e americanos, transcendentalistas e materialistas... – e, mais do que isso, *constituir* por seu texto um destinatário apto a apreciar a variedade que sua poesia oferece. Em ambos os casos, veremos como a versatilidade se impõe em resposta a questões contingentes do presente em que os poemas se produzem, e que apenas como efeito secundário se presta a sustentar a posterior valoração do poeta.

Desse modo, o objeto escolhido exige uma leitura do texto dariano não como se fora escrito para as gerações futuras, mas nas relações que mantém com discursos de seu tempo. Orientará a leitura a hipótese de que o poeta não só levava em consideração a expectativa de

---

[19] "Yo soy aquel...", *Cantos de vida y esperanza*, AMP: 627.
[20] R. Darío menciona Santos Dummont em uma crônica de *La caravana pasa*, livro III, cap. V.

seu público como podia, por meio de escolhas poéticas descritíveis, constituir o lugar discursivo do leitor de sua poesia; e que, portanto, o estudo dessas mesmas escolhas pode ajudar a estabelecer, na medida do possível, algumas normas e limites verossímeis para a leitura da poesia de Darío segundo categorias de análise e critérios de valor pelos quais propunha ser compreendida e julgada. Ao longo da pesquisa, estimulados pelo contato com um vocabulário normativo presente nos primeiros leitores de Darío e pela constatação de seu progressivo desaparecimento nos textos críticos de gerações posteriores, pareceu-nos lícito aventar a hipótese de que a unidade autoral proposta a si mesmo por Darío e reconhecida em seu tempo esteja menos relacionada à submissão a programas de escolas e movimentos (parnasianismo, simbolismo) do que à adoção de preceitos poético-retóricos altamente valorizados em seu tempo, dos quais elegemos destacar a elegância e a harmonia. Definiremos a elegância como uma qualidade do discurso e um princípio representativo adequados à inserção da poesia nas práticas cultas e ultracivilizadas do fim do século XIX; um salvo-conduto portado pelo poeta nicaragüense em seu périplo intercontinental, que, em termos materiais, atuou como elemento persuasivo na obtenção de favores e proteção de autoridades políticas e intelectuais de diversas nações, amparando a atividade do poeta. A harmonia, sempre relacionada à elegância, aparece como elemento fundamental de seu estilo: reduzida no vocabulário crítico do século XX a "musicalidade" (com raras exceções), perdeu sua abrangência, pois operava não só no nível fônico, na beleza sonora, como também na sintaxe, na metáfora, na métrica, na versificação, na escolha dos temas e assuntos etc. A versatilidade estaria limitada por essas balizas, a elegância e a harmonia; e, ao mesmo tempo, em seu aspecto técnico-versificatório, contribuiria para configurar um efeito de interminável variedade dentro de um campo rigorosamente demarcado.

Evidente que não se trata de procurar, sob camadas acumuladas de interpretação, o "verdadeiro Darío", mas vestígios fósseis de um passado que, embora tão próximo no tempo

(ainda mais do ponto de vista geológico...), já se vai mostrando cada vez mais hieroglífico para nós – não só pelas copiosas referências a nomes próprios e acontecimentos da época que já não fazem parte do repertório compartilhado pelo leitor de poesia, mas também, e sobretudo, pelo significado convencional de certas palavras e mesmo formas, às quais se corre sempre o risco de atribuir os sentidos que suscitam hoje, deixando escapar outros sentidos que seriam talvez os primeiros a se gerar na mente de um leitor do fim do século XIX.

Historicamente circunscrita, a leitura da poesia de Darío impõe abandonar a pretensão de encontrar uma unidade abrangente que valha para toda sua obra, uma vez que não se permite justificar certas escolhas de seus primeiros poemas à luz de procedimentos que usaria vinte anos mais tarde, por exemplo. Se hoje reconhecemos o autor Machado de Assis em seus romances ditos *realistas* mas não, ou pouco, nos anteriores, é porque não estamos chamando *autor* ao indivíduo empírico que escreveu tanto *Iaiá Garcia* como *Dom Casmurro*, mas a um certo conjunto de características distintivas que encontramos em certos textos. Assim, não sem arbitrariedade, pareceu-nos adequado assumir como unidades funcionais os livros poéticos de Darío, que, embora abriguem cada um poemas bastante distintos entre si, apresentam-se como conjuntos de sentido também autorais, pois organizados pelo poeta, e nos ajudam a atrelar os poemas estudados ao momento de sua publicação e às questões com que dialogam. Dos livros lançados durante a vida do poeta, trataremos com mais atenção *Azul...* (Valparaíso, 1888), *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, 1896); *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas* (Madri, 1905) e *El canto errante* (Madri, 1907).

Na busca de informações sobre a época e de outros enunciados que interesse cruzar com os dos textos poéticos, integramos também à pesquisa os textos em prosa de Darío, tanto narrativos como críticos, com destaque para: os excelentes prefácios de seus livros de poesia; o volume *Los raros* (Buenos Aires, 1896), que apresentou ao público americano as principais personalidades da nova arte européia; os volumes *Peregrinaciones* (Paris, 1901), *España*

contemporánea (Paris, 1901), *La caravana pasa* (Paris, 1902) e *Tierras solares* (Madri, 1904), em que se reúnem narrativas de viagem e artigos críticos produzidos desde 1898 para o jornal argentino *La Nación*, que o enviara a Madri como correspondente; a chamada autobiografia, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912), à qual, para nunca desprezar o gênero em que está composta, nos referiremos abreviadamente como *Vida*; a *Historia de mis libros* (1912), cujo nome é auto-explicativo; reuniões póstumas de seus escritos dispersos, como as organizadas por E.K. Mapes (1938) e Pedro Luis Barcia (1968); e os contos, escritos ao longo de décadas e reunidos em livro também postumamente.

Por último, e ainda a respeito de fontes primárias, convém enumerar aqui os principais textos de outros autores com os quais eventualmente trabalhamos. Sobre Darío, ressaltamos os prólogos de Eduardo de la Barra (1888) e Juan Valera (1889) a *Azul...*; um célebre estudo de José Enrique Rodó (1899) que seria incorporado como prólogo às *Prosas profanas*; o prólogo escrito por Justo Sierra a *Peregrinaciones* (1901); o artigo de Pedro Henríquez Ureña publicado por ocasião do lançamento de *Cantos de vida y esperanza* (1905), além de textos críticos e fragmentos de diversos outros autores que conviveram com o poeta nicaragüense, como Arturo Marasso, cujo estudo fundamental *Rubén Darío y su creación poética*, apenas publicado em 1934, resulta de pesquisas efetuadas ao longo de muitos anos e remonta à juventude de seu autor, quando chegou a trocar cartas com o grande poeta que tanto admirava[21].

Tomando como centro a leitura do *corpus* poético, o trabalho se divide em capítulos que atentam, cada um, para o relacionamento histórico da versatilidade objetiva da poesia de Darío com os discursos geradores de imagens unitárias para sua obra e sua personalidade poética, que sustentam, por sua vez, a proposição do poeta como uma autoridade. O objetivo principal é descrever passos importantes desse processo por meio de uma observação técnica

[21] Cf. carta de A. Marasso a R. Darío, datada de 22 abr. 1913, in A. Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, p. 425-6: "llevo un amor religioso y profundo por su persona y por su obra. Tengo la vanidad de creer que nadie va a escribir un libro más hermoso, del Darío que se lleva en el alma, que yo (...)".

e historicamente dirigida, o que pode contribuir para a compreensão de certos elementos dessa poesia segundo critérios e valores que ela reconhece e que, em sua complexidade, encetam o questionamento de alguns paradigmas críticos do século XX sob os quais essa poesia se reduziu, muitas vezes, a uns poucos "ecos antecipados" de práticas posteriores a ela.

O primeiro capítulo pretende apresentar algumas questões que se podem identificar como principais na primeira recepção da poesia de Rubén Darío, apoiando-as na leitura de poemas para explorar as possibilidades de investigação que se abrem. Ao mesmo tempo, propõe-se descrever as origens do processo de constituição da autoridade do poeta estudado. Nesse sentido, tendo produzido copiosos textos sobre sua poesia e sua *persona*, Rubén Darío será tomado também como um "primeiro leitor" da própria obra, na medida em que participa intensamente da constituição histórica de sua autoridade poética.

O capítulo II postula as noções de harmonia e elegância, apoiando-se exclusivamente em usos dessas palavras que aparecem na época e que participam do repertório compartilhado pelos leitores cultos de Darío. A proposta é identificar, pelo método adotado, alguns limites da versatilidade – preceitos e traços estilísticos dominantes na poesia de Darío, os quais, disponíveis aos outros poetas da época e presentes em muitos deles, aparecem no nicaragüense de maneira particularizada, porquanto respondem a contingências específicas de sua produção apresentadas, em parte, no capítulo I.

No terceiro capítulo, a análise de poemas selecionados procura demonstrar a pertinência do recorte proposto pela identificação de usos da elegância e da harmonia em três gêneros diversos praticados por Darío: o encômio, a epístola em verso e os textos a que chamaremos visões, os quais se relacionam mais intimamente com a poética chamada "do vago", "da sugestão" ou "simbolista".

O capítulo IV propõe uma aproximação crítica à noção de *música da poesia* ou musicalidade, sempre presente na apreciação da poesia de Darío e fundamental para a

autoridade poética que se lhe atribuía em vida e que se alastrou ao longo do século XX. Relacionada mais proximamente à poética chamada simbolista do que outros elementos de sua obra, a função discursiva da palavra *música* deve ser entendida dentro do horizonte de expectativas do leitor versado nas propostas em voga na França da segunda metade do século XIX. Entretanto, a leitura de alguns juízos da época relativos a *música* revela significados mais abrangentes para o conceito, incluindo metrificação, sintaxe, casticismo, semântica, produção retórica de efeitos e erudição. Numa prática poética em que quase todos desejam ser musicais, é de supor que o conceito de musicalidade se defina por uma vasta riqueza de matizes e que, por outro lado, perca sua precisão adjetival (pois é quase redundante dizer que um poeta simbolista é *musical*); daí que a palavra *música* substitua, muitas vezes, uma noção de *estilo particular*. Assim, a investigação da hipótese pouco comentada de que Rubén Darío tenha se apropriado de traços do estilo de Cruz e Sousa – sustentada por argumentos em que música é palavra-chave – dará ensejo ao exame das construções nominais na poesia do nicaragüense e alguns de seus possíveis modelos, apontando para a função musical dessas construções e para seu relacionamento estreito, mais convencional do que idiossincrático, com práticas poéticas de seu tempo; será apresentada também uma das polêmicas suscitadas pelas inovações e ousadias métricas de Darío, com o intuito de atrelar os debates versificatórios a um sistema normativo de imitação de modelos (adequação aos versos já usados na língua) que, ao mesmo tempo, prescreve uma parcela de originalidade (deslocamentos acentuais ou rítmicos dentro de versos tradicionais etc.).

Em todos esses capítulos, cujo lastro será a definição de alguns caracteres de uma poesia versátil dominada pelos preceitos de elegância e harmonia, o propósito fundamental será estudar o profícuo diálogo estabelecido entre a poesia de Rubén Darío e as expectativas de seus leitores contemporâneos, tanto americanos como europeus. Assim, pode-se observar a série bem-sucedida de escolhas efetuadas pelo poeta na busca de atender a exigências diversas

e, ao mesmo tempo, o alargamento dessas mesmas exigências enquanto produto das escolhas do poeta. Espera-se, com isso, efetivar um interesse pela poesia do fim do século XIX que não se restrinja a tomá-la como *trailer* de um filme que só estrearia anos mais tarde, mas prefira reconhecê-la como objeto particular que, lido fora do padrão das vanguardas, talvez possa dizer *mais*, e dirá certamente *de outro modo*, sobre as práticas poéticas modernas.

capítulo I
Constituição da autoridade poética de Rubén Darío

Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad.

"Dilucidaciones", 1907

1.1 Rubén Darío ao longo do século XX

A poesia de Rubén Darío sobreviveu às mudanças e rupturas das vanguardas e continua sendo lida com grande interesse até hoje, como atestam os inumeráveis estudos e publicações de sua obra. A permanência se pode explicar parcialmente pela apropriação efetuada por poetas de língua espanhola do século XX de elementos do *modernismo* dariano, no qual diziam ter encontrado uma lição de liberdade e independência, materializada em certas técnicas da composição de imagens e numa fecunda disposição a ampliar o repertório castelhano de neologismos, metros, formas novas etc.

Em uma recente publicação de sua obra poética, editada em 2000, encontra-se um texto introdutório assinado pelo poeta catalão Pere Gimferrer, membro da Real Academia Española, que abre com esta afirmação:

> Una presentación de Rubén Darío no puede dejar de ser, al propio tiempo, historicista y personal – al menos, confiada a quien ha compuesto versos – si se tiene en cuenta que varias generaciones de lectores hispánicos, entre las que figura la mía propia, han descubierto en Darío la poesía.[22]

"*Han descubierto en Darío la poesía*". Gimferrer amplifica a exaltação dizendo que, para os poetas da sua geração (nasceu em 1945) e também para Dámaso Alonso, Octavio Paz, Juan Ramón Jiménez e outros, "*si los versos eran lo que se aprendía en los manuales, la*

[22] "Introducción" a Rubén Darío, *Poesía*, 2000, p. XV.

poesía era lo que en Rubén se descubría" (p. XVII). Compara-o a Garcilaso, Lope, Quevedo e Góngora, atribuindo-lhe vantagem: "*Nada hay, en verso castellano, que vaya más lejos que el mejor Rubén*" (p. XVI); e, insatisfeito por restringi-lo ao mundo hispânico, postula uma cadeira para Darío no Olimpo da poesia ocidental, ratificando a valorização romântica de uma expressividade supostamente transistórica: "*El genio expresivo que en los mejores poemas o versos de Rubén Darío se manifiesta es tan altamente inexplicable como el que sustenta los más celebrados pasajes de Dante o Shakespeare*" (p. XVI)[23]. Com apenas mais dois nomes – Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz –, a "canonização" de Rubén Darío poderia saltar do nível literário ao nível literal.

Se nos perguntamos em que se respalda esse julgamento sobre o poeta, emitido recentemente, ver-nos-emos a proceder a uma leitura retrospectiva dos leitores de Darío até chegar ao primeiro e, por seu poder gerador, mais importante: o próprio. Em 1905, assumindo a responsabilidade pela renovação do idioma poético, Darío afirmava: "*la expresión poética está anquilosada, a punto de que la momificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe*"[24]. A observação repercute sucessivamente em diversos leitores, em termos semelhantes: limitemo-nos a registrar seus ecos em Anderson Imbert – "*La versificación española se había reducido, durante siglos, a unos pocos tipos; de pronto, con Rubén Darío se convirtió en orquesta sinfónica*"[25] – e Octavio Paz – "*La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar*"[26]. Vê-se aí a repetição dessa metáfora anatômica da *anquilose* ("diminuição ou impossibilidade absoluta de movimentos em uma articulação naturalmente móvel"[27]), tão afeita aos discursos oitocentistas

[23] Outro motivo levara Anderson Imbert, em 1952, à mesma conclusão: "Por su técnica verbal Darío es uno de los más grandes poetas de todos los tiempos" ("Rubén Darío, poeta", p. LI).
[24] Prefácio a *Cantos de vida y esperanza* (1905).
[25] "Rubén Darío, poeta", 1952, p. L.
[26] "El caracol y la sirena", 1965, p. 40.
[27] *Dicionário Aurélio século XXI*.

da medicina, do evolucionismo e da sociologia, por críticos do XX[28]. A permanente apropriação de Darío pela poesia de todo o século XX também recebe tratamentos semelhantes. Borges, em 1967, reconhece: "*Quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar libertador*"[29], incluindo-o, pela escolha vocabular, no rol de Bolívar, San Martín e demais libertadores da América. Para Octavio Paz, "*El lugar de Darío es central (...) un punto de partida o de llegada (...) Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador*"[30]. Anderson Imbert acredita que, "*en español, su nombre divide la historia literaria en un 'antes' y un 'después'*", como também Ángel Rama: "*es él quien hace el aparte de las aguas: hasta Darío, desde Darío*"[31].

De modo geral, a crítica de Darío se divide entre a exegese exultativa e a tentativa de justificar o apreço sempre renovado por uma poesia que, em tantos aspectos, pode parecer "ultrapassada", pelo menos desde as vanguardas[32]. Há uma raiz comum às duas visões: o enorme prestígio alcançado por Darío em vida se traduziu numa prolífica produção de textos sobre sua obra; desse modo, pela quantidade e pela qualidade de diferentes abordagens com que se falou do poeta, constituiu-se para ele na crítica literária, ainda no início do século XX, uma autoria múltipla e tentacular, juntamente com uma abrangente autoridade: pois, para cada escolha poética, há um verso de Darío que se deve adotar ou contrafazer. No Brasil, não resta dúvida de que um poeta como Olavo Bilac era muito admirado pela jovem geração de 1922; no entanto, o discurso de ruptura adotado por essa geração tomou-o por alvo principal e, assim, rareiam ao longo do século as manifestações de apreço por sua poesia. O nome de Rubén Darío, pelo contrário, é assíduo no discurso das vanguardas hispânicas, que, dirigindo

---

[28] P. Henríquez Ureña desdobra a metáfora da anquilose e expõe com maior precisão a que ela se referia: "Los poetas castellanos de los cuatro siglos últimos, en España o en América, aun cuando ensayaron formas diversas, dominaban de hecho muy pocas; eran, los más, poetas de endecasílabos y de octosílabos. (...) Darío puso de nuevo en circulación multitud de formas métricas". "Rubén Darío" (1905), in *Ensayos*, pp. 159-160.
[29] "Mensaje en honor de Rubén Darío", in E. Mejía Sanchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*, 1967, p. 13.
[30] "El caracol y la sirena", 1965, p. 13.
[31] *Rubén Darío y el Modernismo* (1970), 1985, p. 9.
[32] Cf. O. Paz, "El caracol y la sirena", 1965, p. 13: "es el menos actual de los grandes modernistas".

seus ataques ao *darianismo*, ao *modernismo* epigonal, procurou no entanto poupar o nicaragüense. Leia-se, por exemplo, este parágrafo de César Vallejo, escrito em 1926 – dez anos após a morte de Darío:

> Si nuestra generación logra abrirse camino, su obra aplastará a la anterior. Entonces, la historia de la literatura española saltará sobre los últimos treinta años, como sobre un abismo. Rubén Darío llevará su gran voz inmortal sobre la orilla opuesta, y de esta obra, la juventud sabrá lo que responder.[33]

Além do peruano Vallejo, os espanhóis Juan Ramón Jiménez e Federico García Lorca e os latino-americanos Pablo Neruda e Manuel Bandeira estão entre os que, mais adiante, manifestam constante admiração por Darío.

Tais depoimentos de poetas criam um problema para a história literária: o modelo teleológico de periodização da poesia em escolas ou movimentos sucessivos, predominante na crítica latino-americana do século XX, não pode "saltar sobre trinta anos", conforme a sugestão de Vallejo, sem saltar sobre Darío; e desprezar Darío não é uma opção, dada a insistência com que os poetas se referem a ele. A saída encontrada é "tirar" Darío de seu tempo, justificando a permanência de sua poesia por um gênio particular que lhe teria permitido antever as predileções vindouras. Ángel Rama enuncia-o claramente: "*[en] su lección poética ... encontraremos ecos anticipados de los caminos modernos de la lírica hispánica*" [34]. Nesse sentido, não deixa de ser curioso transcrever aqui duas palavras de Rufino Blanco Fombona, conviva dileto de Darío que, recordando os prenúncios generosos dedicados pelo amigo a qualquer jovem medíocre que lhe solicitasse um prólogo, chamou-o "*mal profeta*"...[35]

Essa interpretação de Darío como um poeta que antecipa as vanguardas obscurece as relações entre o texto de Darío e seus pares contemporâneos, pois justamente procura rompê-

---

[33] "Estado de la Literatura Hispanoamericana", in *Favorables París Poema*, 1926. Cit. por J. Vélez, "Introducción" a César Vallejo, *Poemas en prosa – Poemas humanos – España, aparta de mí este cáliz*, p. 15.
[34] Á. Rama, "Prefacio" a R. Darío, *Poesías,* 1977, p. IX.
[35] "Rubén Darío" (1925), in *Hombres y libros*, p. 152.

las para poder estabelecer outros parentescos. Trata-se de um método que pressupõe o anacronismo como procedimento. Pode-se esperar que, daí, decorra uma série de equívocos históricos, necessários para a almejada sistematização dos "períodos literários", mas nociva, em muitos aspectos, a outras leituras possíveis. Tratado como intrínseco ou essencial, e não como atributo histórico, o valor da poesia de Darío pode gerar uma admiração pouco produtiva, complacente e, em última análise, acrítica, mantenedora de preconceitos já vencidos, como os que sustentam a discrepância dos julgamentos dirigidos atualmente aos contemporâneos Darío e Gutiérrez Nájera, por exemplo.

Segundo os propósitos desta pesquisa, convém, então, descrever algumas questões contemporâneas ao poeta estudado e que, em certa medida, dão fundamento tanto à sua produção poética como à sua primeira recepção.

1.2 Primeiras leituras da poesia de Darío: algumas questões principais

Os tópicos a seguir procuram organizar uma série de dados fundamentais para a compreensão da poesia de Darío segundo parâmetros de seu tempo. Estão divididos em duas seções. A primeira reúne os tópicos "Casticismo", "Galicismo" e "O poeta de América" e, em seu conjunto, procura descrever a resposta profícua do poeta a expectativas de diferentes grupos de leitores, com o propósito de investigar como, não sendo espanhol nem francês de nascimento e tendo afastado de sua poesia caracteres expressivos da origem centro-americana, pôde, no entanto, ser considerado alternadamente como pertencente a cada um desses conjuntos nacionais, apaziguando a disputa que se realizava em torno a sua figura. O homem Darío viveu em diversas capitais latino-americanas e européias (Manágua, San Salvador, Santiago do Chile, Buenos Aires, Madri, Paris); repetem-se em sua biografia episódios de múltipla nacionalidade, como sua nomeação de cônsul da Colômbia em Buenos Aires; por

onde passou, obteve favores e proteção de políticos e intelectuais poderosos, tendo-se beneficiado de um efetivo sistema de mecenato – o que levanta a hipótese de que tamanha versatilidade na afinação com expectativas diversas esteja também relacionada à peregrinação do indivíduo. Sem prejuízo ao interesse da questão, vale registrar as dificuldades que ela impõe ao estudioso da poesia de Darío, que se vê freqüentemente privado de fórmulas comuns da crítica, como "o poeta e sua relação com seu país / sua cidade / a elite local" etc. Ironizando o assunto, Ventura García Calderón assinalou que Darío "*no hubiera constituido para Taine un feliz encuentro (...): un hijo de pueblos románticos que conservó siempre la mesura (...); un ateniense de pura estirpe, que fue también, por su sensibilidad de francés, un hermano de los 'poetas malditos' Villon y Verlaine (...); este mestizo es el más refinado de los aristócratas.*"[36] Aqui, um parágrafo de Joaquim Nabuco pode ilustrar bem uma visão corrente no fim do século XIX, sobretudo no continente americano, segundo a qual a civilização seria uma unidade ocidental superior aos limites geográficos:

> Sou antes um espectador do meu século do que do meu país: a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo. Uma afeição maior, um interesse mais próximo, uma ligação mais íntima, faz com que a cena, quando se passa no Brasil, tenha para mim importância especial, mas isto não se confunde com a pura emoção intelectual; é um prazer ou uma dor, por assim dizer doméstica, que interessa o coração; não é um grande espetáculo, que prende e domina a inteligência.[37]

O caso de Darío é um emblema do ideal cosmopolita moderno – e, nesse sentido, favorece uma leitura que privilegie sua relação com práticas poéticas de alcance supranacional e intercontinental, como notadamente as associadas ao simbolismo.

A segunda seção abarca dois outros tópicos, "Retórica e poesia" e "Assimilação e imitação", nos quais o trabalho propõe alguns eixos para a compreensão da poesia do fim do século XIX em seu relacionamento com práticas anteriores, tanto antigas como modernas.

---

[36] "Rubén Darío", 1989, p. 207.
[37] J. Nabuco, *Minha formação*, 1934, p. 19.

1.2.1 Darío e a casta dos poetas do fim do século XIX

1.2.1.1 Casticismo

Os trabalhos de Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) podem ser tomados como um evento capital no meio culto de língua espanhola no fim do século XIX: tê-los em conta e a sua repercussão fundamenta em grande medida o entendimento da primeira recepção da poesia de Rubén Darío e do *modernismo*[38]. Em síntese, pode-se dizer que sua extensa e variada obra encetou um importante revigoramento dos estudos hispânicos históricos e literários, orientando-os a uma linha nacionalista católica que, apoiada na erudição e na crítica à *decadência* contemporânea, buscou formular o bloco coeso e rico da *hispanidade*, a personalidade nacional em que se deveria enraizar o projeto da restauração espanhola. Em prefácio ao volume *Homenaje a Menéndez Pelayo*, publicado em 1899 para comemorar os vinte anos de magistério do homenageado, Juan Valera oferece uma descrição pormenorizada desse momento da vida cultural espanhola e do papel do *maestro*, a qual se resume a seguir:

> Fuerza es confesar, por desgracia, que España está en el día profundamente decaída y postrada. Su regeneración requiere (...) que formemos de nosotros mismos menos bajo concepto (...). Don Marcelino Menéndez y Pelayo ha venido á tiempo á la vida y ricamente apercibido y dotado de las prendas conducentes para cumplir, hasta donde pueda cumplirla un solo hombre, la misión (...) [de] invocar sin vaguedad y sin exageraciones nuestra importancia en la historia del pensamiento humano, y (...) señalar el puesto que nos toca ocupar en el concierto de los pueblos civilizados[39].

Entre os jovens poetas e homens de letras, Menéndez y Pelayo era admiradíssimo e gozava de grande autoridade intelectual; possuía, segundo relatos, uma prodigiosa memória, que lhe permitia ter sempre à mão versos castelhanos antigos, desconhecidos e adequados ao

---

[38] Vale destacar aqui a abrangente *Historia de las ideas estéticas en España*, publicada em cinco volumes entre os anos de 1883 e 1891; a edição das *Obras* de Lope de Vega (1890-1902) em 13 tomos; a *Antología de poetas líricos castellanos* (1890-1908), também em 13 tomos; a *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-95), em que, infelizmente para esta pesquisa, o quarto e último volume se encerra no momento em que logicamente apareceriam Darío e os *modernistas*; além de inumeráveis estudos, artigos e ensaios sobre literatura em espanhol de todos os tempos.

[39] Prefácio a *Homenaje a Menéndez Pelayo* (1899), citado por R. Darío, "Homenaje a Menéndez Pelayo", in *España contemporánea*, 1901, p. 298.

momento, para apresentar aos interessados. A autoridade se legitimou definitivamente com sua nomeação para a Real Academia Española (RAE) em 1880, aos 24 anos. Há que destacar entre seus trabalhos o de recuperação e reedição em forma de antologia de inumeráveis textos poéticos medievais, que reverberaram nos meios cultos como uma demonstração de que a tradição lírica castelhana transcendia os limites temporais e as feições dos chamados *siglos de oro*. Com Menéndez y Pelayo, portanto, multiplica-se o repertório de formas poéticas *castizas*, enraizadamente espanholas, a que podem recorrer os novos poetas. Darío conviveu durante um mês com o *maestro*, em 1892, aproveitando-se da coincidência de se hospedarem no mesmo hotel em Madri. Deixou a respeito muitos relatos, nos quais sempre se refere a ele com veneração e, por vezes, torna públicos os juízos favoráveis que dele diz ter ouvido, emprestando-lhe a autoridade para legitimar escolhas próprias.

"*Castizo*", explica Miguel de Unamuno, "*deriva de casta, así como casta, del adjetivo casto, puro. (...) De este modo, castizo viene a ser puro, sin mezcla de elemento extraño*"[40]. O discurso *castizo* não é invenção de Menéndez y Pelayo, mas sem dúvida encontrou em sua *hispanidad* um forte ponto de apoio. Vulgarizou-se rapidamente na segunda metade do século XIX, atendendo a um anseio comum, assim descrito por Unamuno: "*Elévanse a diario en España amargas quejas porque la cultura extraña nos invade y arrastra o ahoga lo castizo, y va zapando poco a poco, según dicen los quejosos, nuestra personalidad nacional*"[41]. Outro renomado homem de letras da época, o crítico Leopoldo Alas (conhecido como "Clarín", pseudônimo com que assinava suas colaborações em periódicos), oferece uma explicação histórica para a questão, que teria origem na perda de prestígio do castelhano nas ex-colônias:

> hace muchos años, cuando menos se quería por allá [en América] a los españoles, recientes todavía los dolores de la separación, los literatos, especialmente los poetas, solían inspirarse en nuestros autores más célebres, como Quintana, Espronceda, Zorrilla; después se vió que nuevas generaciones iban olvidando esta sugestión española, para entregarse a la de otras literaturas europeas, principalmente la francesa.

---

[40] *En torno al casticismo*. In *Ensayos*, p. 23.
[41] Idem, p. 25.

Palavra assídua na crítica espanhola da época, *castizo* "*se usa lo más a menudo (...) para designar a la lengua y al estilo. Decir en España que un escritor es castizo, es dar a entender que se le cree más español que a otros*"[42]. O casticismo aparecia como alternativa ao *purismo*, discurso normativo de proteção contra as mudanças no castelhano, materializado, desde 1713, em instituição de Estado – a RAE, em cujo primeiro documento estatutário se lê que sua tarefa seria "*cultivar y fijar las vozes y vocablos de la lengua Castellana, en su mayor propiedad, elegancia, y pureza*"[43], o que se apoiava na idéia de que, durante os *siglos de oro*, a língua havia atingido a perfeição. No século XIX, o casticismo se propunha substituir o purismo como lei mantenedora dos hábitos vocabulares e gramaticais castelhanos, diferindo basicamente por admitir o recurso a arcaísmos e variações dialetais da própria língua, mas rechaçando igualmente barbarismos de todo tipo. Em sua crítica ao casticismo (1895), Unamuno nota que "*hasta Menéndez y Pelayo, 'español incorregible que nunca ha acertado a pensar más que en castellano' (así lo cree él por lo menos, cuando lo dice) (...), dedica lo mejor de su* Historia de las ideas estéticas en España *(...) a presentarnos la cultura europea contemporánea*"[44], desqualificando o temor à entrada de estrangeirismos, temor este que carrega um "*prejuicio antiguo, fuente de miles de errores y daños, de creer que las razas llamadas puras y tenidas por tales son superiores a las mixtas*"[45].

De fato, casticismo se confunde muitas vezes com racismo ou xenofobia. Pode-se perfeitamente compreender a poesia de Rubén Darío sem dar atenção ao estigma de *rastaquouère* – palavra com que se depreciava o latino-americano ostentador recém-chegado à Europa – com que ela foi muitas vezes tratada; mas, abrindo mão desse dado, não se poderá compreender sua recepção européia (a recusa inicial de Unamuno, por exemplo), que também nos interessa. Darío menciona o "rastaqüerismo" em diversos textos. No trecho da

[42] *En torno al casticismo*. In *Ensayos*, p. 24.
[43] *Fundación y estatutos de la Real Academia Española*, 1715.
[44] *En torno al casticismo*. In *Ensayos*, p. 26.
[45] Idem, p. 23.

autobiografia em que fala sobre sua primeira viagem a Paris, registra ter sido tratado com esse estigma: "*Los días que pasé en la capital de las capitales, pude muy bien no olvidar a ningún irreflexivo* rastaquouere" (XXXIV). Unamuno, em sectário nacionalismo, desqualificava duplamente a poesia de Darío dizendo que o poeta escondia sob seu elegante chapéu francês um penacho indígena centro-americano. Alberto Ghiraldo narra como a questão do "rastaqüerismo" promove a aproximação entre os dois escritores:

> Refiriéndose a París, que desdeñaba, sin conocerlos, los autores de América, había escrito Darío: 'Besamos la orla de su manto, el borde de su falda, y no se nos recompensa ni se nos mira'. Comentó Unamuno: '...quejas de Rubén Darío porque París no hace caso a los literatos hispanoamericanos, confundiéndolos con los rastaquouères'. Y Darío, al canto: 'Yo jamás he dicho semejante cosa'. En realidad, la queja existía. Y aunque Darío explicó, después, la verdadera forma en que él la exteriorizó (era orgulloso y lo hacía en defensa de los demás, puesto que 'para él había habido alabanzas envidiables'), Unamuno no estaba fuera de la razón...[46]

Darío ainda se referirá ao assunto num prólogo de 1907, as "Dilucidaciones" com que se abre *El canto errante*, substituindo agora a palavra *rastaquouère* por "meteco", com que os gregos antigos denominavam os estrangeiros que viviam em Atenas:

> El movimiento que en buena parte de de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de 'meteco', echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados, ha hecho que El Imparcial me haya pedido estas dilucidaciones.[47]

Os textos mencionados documentam a força do discurso *castizo* no fim do século XIX. Some-se a isso a alta valorização da técnica, que se manifesta nas letras pelo domínio da versificação, da retórica, da gramática e da língua em sentido amplo, e se pode mesurar pelo *status* político atribuído aos grandes oradores, como Castelar, na Espanha, e Rui Barbosa, no Brasil. Trata-se de dados fundamentais para ler textos da época, sem os quais se poderia depreender de algumas passagens de Darío, por exemplo, que ele era individualmente obcecado com a correção gramatical e a demonstração de conhecimento dos clássicos da

---

[46] *El archivo de Rubén Darío*, p. 29.
[47] AMP: 693.

língua, quando, tendo em mente o casticismo, parece mais adequado interpretar essas passagens como uma convencional "prestação de contas" aos leitores cultos.

Bem ilustrativa é uma passagem da *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912). No trecho a seguir, retrospectivamente, Darío se defende das acusações que recebeu na juventude por desatender algumas leis *castizas*:

> Mis frecuentaciones en la capital de mi patria eran con gente de intelecto, de saber y de experiencia y por ellos conseguí que se me diese un empleo en la Biblioteca Nacional. Allí pasé largos meses leyendo todo lo posible y entre todas las cosas que leí «¡*horrendo referens*!» fueron todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneira[48], y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua. De allí viene que, cosa que sorprendiera a muchos de los que conscientemente me han atacado, el que yo sea en verdad un buen conocedor de letras castizas, como cualquiera puede verlo en mis primeras producciones publicadas, en un tomo de poesías, hoy inencontrable, que se titula *Primeras Notas*, como ya lo hizo notar don Juan Valera, cuando escribió sobre el libro *Azul*. Ha sido deliberadamente que después, con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles.[49]

De fato, entre os poemas do jovem Darío, encontra-se um chamado "La poesía castellana", datado de 1882, em que não apenas se refere – em ordem cronológica – aos principais poetas hispânicos como lhes imita o estilo, um a um, em clara exibição de conhecimento e virtuosismo técnico. Inicia com o *romance del Cid*, imitando-lhe a "torpe fala", o metro irregular com cesura obrigada, a rima etc.:

> Fablávase rvda et torpe fabla.
> cuando vevía grand Cid Campeador,
> e lvego quando le fiçieron trovas,
> ben sopieron trovas le far. (AMP: 258)

---

[48] A ressalva se deve à má fama da Biblioteca de Autores Españoles (BAE) no meio culto. Tratava-se de uma grande coleção de clássicos espanhóis editada, desde 1846, por Manuel de Rivadeneyra. Segundo se relata, a qualidade do texto e das introduções variava enormemente a cada volume. Alfonso Reyes se refere com simpatia à coleção: "*El esfuerzo de los eruditos que formaron la conocida* Biblioteca Rivadeneyra *es loable por todos los conceptos. Pero ya se sabe que su obra ha sido casi totalmente rectificada o superada*." (*Obras completas,* VII, p. 310). Já o poeta peruano Manuel González-Prada, de origem aristocrática e herdeiro de uma respeitável biblioteca, dedicou à Rivadeneyra o seguinte epigrama, em que a ataca por burguesa: "*Mercado y joyería, / Legumbres y diamantes, / Enfiladas de perlas / Y sartas de tomates*" (*Grafitos*, s/p). Mais tarde, em 1905, a BAE seria retomada sob direção de Menéndez y Pelayo e, com novo ímpeto, tornaria a ocupar no século XX um lugar de destaque nas bibliotecas espanholas.

[49] *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, X.

Em alexandrinos, fala do rei Alfonso; em oitavas, de Juan de Mena; em coplas, de Jorge Manrique; em soneto, de Garcilaso; em silva, de Herrera. Arrisca-se a complicados hipérbatos para, contrafazendo-lhe o estilo, falar da "degeneração" da poesia de Góngora:

> No de otro modo a la risueña Hecate,
> cada en los aires nubarrón sombrío,
> cuando Aquilón sañoso al roble abate,
>
> la dulce faz enturbia. El murmurío
> del de su numen manantial rïente,
> trocóse en el rugido del torrente. (AMP: 264)

Passa por Lope, Quevedo, Calderón, Quintana, Campoamor, Bécquer e outros; ao final, menciona (sem imitá-los) alguns nomes do novo mundo, como Andrés Bello, José María Heredia e José Eusebio Caro; e termina o poema com uma oração *castiza*:

> ¡y el poeta, en las múltiples canciones
> que en su lira resuenen,
> ensalce y purifique a la lozana
> y armoniosa Poesía Castellana! (AMP: 267)

A maledicência da época acumulou anedotas sobre a preocupação de Darío com o casticismo. Certos relatos afirmam que o poeta havia decorado o dicionário da RAE – e o mais curioso para nós é que, em alguns desses relatos, a observação não é jocosa, mas cheia de admiração. Outros dizem que Darío não desgrudava de seu dicionário de rimas. O certo é que, sem se provar *castizo*, o poeta veria restringir-se a circulação de sua obra e de sua fama e se privaria a si próprio do convívio com as elites, onde mereciam estar os "melhores homens", os *raros* ou *aristos*, como dizia Darío.

Pelo exposto, não se depreenda que o casticismo era exclusivamente espanhol, e que não tivesse entrada na América hispânica. Nas décadas de 1870 e 80, inclusive, a RAE incorporou as academias nacionais americanas a seu quadro, nomeando diversos homens de letras do novo mundo como membros correspondentes, responsáveis pela fiscalização do uso do idioma nas ex-colônias. O valor do *castizo* teve grande acolhida, desempenhando, é claro, maior tolerância a traços dialetais e *criollismos*, mas igual recusa ao elemento extra-hispânico,

sobretudo ao francês. O chileno Eduardo de la Barra, autor do prólogo à primeira edição de *Azul...* (1888), tornara-se membro correspondente em 1886; mesmo sem dedicar atenção central ao *casticismo* nesse texto, faz questão de julgar o uso que o poeta faz da língua:

> Suele haber raíces exóticas en su vocabulario, suelen deslizarse algunos graciosos galicismos; pero, es correcto, y si anda siempre a caza de novedades, jamás olvida el buen sentido, ni pierde el instinto de la rica lengua de Castilla al amoldar las palabras a su orquestación poética. No así en las cláusulas de su florido lenguaje. Ellas tienen más el corte francés moderno, brusco, breve, nervioso, que el desarrollo grave, amplio, majestuoso de la frase castellana.[50]

Censurada a sintaxe, por galicista, e justificado o vocabulário, por "amoldar" o elemento estrangeiro à "rica língua de Castela", resulta autorizada, no balanço final, a língua poética do jovem Darío.

E mesmo um notável "americanista" como o venezuelano Rufino Blanco Fombona, por exemplo, soube recorrer ao casticismo quando, após uma briga, quis vituperar o amigo Darío: "*Llegué a decir que era, no un príncipe azul, sino un príncipe amarillo. Lo llamé el chorotega azul. (...) [Dije] que su poesía, de padres europeos y musa chorotega*[51]*, era mestiza*"[52]. O homem Darío, que tinha feições indígenas, não poderia, no aspecto étnico, refutar a qualificação de *chorotega*. Mas o poeta, a *persona* poética, quer afastar a acusação de mestiço, argumentando em favor da pureza das próprias escolhas:

> ¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer.[53]

O sangue mestiço que talvez houvesse nas veias do homem não chegaria a circular nas mãos do poeta – mãos refinadas de marquês, que escrevem uma poesia pura, *castiza*, de casta puramente poética. Assim, tanto a nação chorotega como a pátria nicaragüense e a língua

---

[50] "Prólogo" de *Azul...*, 1888, pp. 9-10

[51] Refere-se à nação indígena que habitou o território da atual Nicarágua.

[52] "Darío", *Hombres y libros*, p. 162. Blanco Fombona relata que, tendo-se oposto à empreitada comercial das revistas *Mundial* e *Elegancias*, à qual Darío se entregara a partir do início da década de 1910, afastou-se do amigo até sua morte, e passou a atacá-lo publicamente: "rompí toda relación con él. Y no sólo rompí relaciones, sino que lo ataqué grosera, estúpida, odiosamente. (...) ¿Qué no dije?".

[53] "Palabras liminares", *Prosas profanas*, AMP: 546.

castelhana são deixadas em segundo plano, pois em primeiro há que estar a casta do poeta; e, nas últimas décadas do século XIX, poetas de diversos países e idiomas do ocidente são poetas franceses.

1.2.1.2 Galicismo

Assim descreveria Rubén Darío sua primeira publicação de prestígio: "*El* Azul... *es un libro parnasiano y, por tanto, francés*"[54]. Em muitos poemas de Darío, a França é figurada como a moderna encarnação da época de ouro. Uma passagem de "Divagación", de *Prosas profanas*, oferece um exemplo cristalino: a voz lírica celebra os encantos parisienses por meio do que José Enrique Rodó[55] chamou "*graciosas petulancias*", preferindo irreverentemente à Grécia antiga a Grécia fetichizada que enfeita uma festa galante:

> Amo más que la Grecia de los griegos
> La Grecia de la Francia, porque en Francia
> Al eco de las Risas y los Juegos
> Su más dulce licor Venus escancia.
>
> Demuestran más encantos y perfidias
> Coronadas de flores y desnudas,
> Las musas de Clodión[56] que las de Fidias.
> Unas cantan francés; otras son mudas.
>
> Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
> Houssaye[57] supera al viejo Anacreonte.
> En París reinan el Amor y el Genio:
> Ha perdido su imperio el dios bifronte[58]. (PrPr, 1901: 56-7)

---

[54] "Los colores del estandarte" (1896), in E.K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, 1938, p. 121.

[55] José Enrique Rodó (1871-1917), escritor e político uruguaio, autor de *Ariel* (1900), entre outros ensaios políticos e filosóficos que tiveram grande acolhida na época. Publicou, em 1899, *Rubén Darío – su personalidad literaria, su última obra*, um estudo crítico das *Prosas profanas*, que Darío transformaria no prólogo do livro a partir de sua segunda edição (1901).

[56] *Clodión* (1738-1814): escultor francês.

[57] *Arsenio Houssaye*: Arsène Houssaye (1815-1896), poeta, romancista e crítico de arte francês, a quem Baudelaire dedica *Spleen de Paris*. Segundo A. Marasso, "Arsenio Houssaye fué en aquel tiempo uno de los escritores franceses más leídos en América. Su naturalismo ligero, maleante e intencionado, debió, en este caso, superar a Anacreonte" (*Rubén Darío y su creación poética*, p. 51).

[58] *dios bifronte*: *Janus* ou *Jano*, deus romano dos fins e dos começos, do passado e do futuro, que se representa com duas faces (uma olhando para a frente e a outra, para trás) e de cujo nome deriva *janeiro*, o mês que dá entrada ao ano. Considerando o tom madrigalesco do poema, pode-se interpretar esse verso como a afirmação de que na França, reino do Amor e do Gênio, a passagem do tempo deixa de sentir-se.

O longo poema versa sobre a atração que sente a *persona* lírica pelas diversas formas de amor que uma mulher pode lhe oferecer. A cena é um passeio por um jardim aristocrático como os das festas galantes de Watteau e Verlaine, remetendo a um ambiente tipicamente versalhesco: o mesmo jardim e, talvez, o mesmo baile de máscaras que estão em primeiro plano em "Era un aire suave", poema de abertura do mesmo livro. Em companhia de uma dama a quem corteja, a *persona* vai pontuando seu discurso pelas estátuas e figuras ornamentais que encontra pelo caminho:

> Mira hacia el lado del boscaje, mira
> Blanquear el muslo de marfil de Diana,
> Y después de la Virgen, la Hetaira
> Diosa, su blanca, rosa y rubia hermana. (PrPr, 1901: 56)

A estátua de Diana aparecera em "Era un aire suave": "*mostraba una Diana su mármol desnudo*" (AMP: 549). Depois da imagem de Virgem Maria, há ainda uma "*Hetaira diosa*" – provavelmente uma cópia da Afrodite de Cnida, escultura de Praxíteles que tomou por modelo a belíssima prostituta grega Frinéia. Enseja-se daí um galanteio com temas gregos e, por extensão, franceses, segundo a operação discursiva citada acima.

> ¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas
> Galantes busco, en donde se recuerde
> Al suave són de rítmicas orquestas
> La tierra de la luz y el mirto verde. (PrPr, 1901: 56)

Depois, da mesma forma, outros objetos decorativos encontrados pelo caminho sugerem outros países como tema do colóquio:

> ¿O un amor alemán? – que no han sentido
> Jamás los alemanes –: la celeste
> Gretchen; claro de luna; el aria; el nido
> Del ruiseñor (...) (PrPr, 1901: 57)

> Ámame en chino, en el sonoro chino
> De Li-Tai-Pe. Yo igualaré á los sabios
> Poetas que interpretan el destino;
> Madrigalizaré junto á tus labios. (PrPr, 1901: 59)

Amor em grego, amor francês, amor alemão, amor em chinês etc. A diversidade de formas de amar é figurada em países, compondo o que Darío chamou posteriormente de "*un curso de geografía erótica*"[59]. Mas, mesmo dirigida à dama que ocupa a função de enunciatário do poema, tamanha proliferação de ícones e referências cultas termina por caracterizar muito mais ricamente o enunciador, a voz lírica. A *persona* de "Divagación" exibe as qualidades de culta, tecnicamente virtuosa, cosmopolita e versátil, capaz de poetizar a partir das sugestões mais diversas, figuradas pelo poema nos ornamentos do jardim. Essa caracterização se estende ao conjunto das *Prosas profanas*, e compõe para elas uma *persona* poética com tanta eficácia como lhes inventara um ambiente ideal no poema anterior, "Era un aire suave". Na fastuosa síntese da penúltima estrofe de "Divagación", essa *persona* poética anuncia, a partir da tópica amorosa, seu interesse multidirecional:

> Ámame así, fatal, cosmopolita,
> Universal, inmensa, única, sola
> Y todas; misteriosa y erudita:
> Ámame mar y nube, espuma y ola. (PrPr, 1901: 60)

"*Pero fijaos bien*", advertiu J.E. Rodó, "*y veréis cómo, por debajo de esta mutación superficial, ella sigue siendo siempre una francesa del siglo de los duques-pastores, una joven marquesa (...)*"[60]. De fato, na poesia de Darío, sobretudo em *Azul...* e *Prosas profanas*, parece que todos os caminhos levam à França – ora a pré-revolucionária, tomada como época de ouro que consola o artista abandonado pelo mundo burguês; ora a da urbanidade elegante e ultracivilizada de Paris, cidade que contém o mundo. A revalorização da vida na corte como metáfora do regime aristocrático pleiteado exclusivamente para a arte rendeu duras censuras tanto a Darío como a diversos poetas coetâneos, tidos por frívolos, dissipadores ou irresponsáveis; nesse ponto, contudo, o uruguaio José Enrique Rodó oferece belos argumentos em defesa do poeta:

---

[59] *Historia de mis libros*, p. 211.
[60] *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, p. 30.

> Cierto es que a mí, como a muchos de los que se decidan a seguirme, nos agrada de una manera mediana aquel ambiente en que la Naturaleza no era sino un inmenso madrigal; en que un erotismo rococó ocupaba el lugar de la pasión fuerte y fecunda; y en que cierta mitología de abanico hacía de Mercurio un mensajero de billetes galantes, y de Eolo un paje encargado de dar aire a las reinas, y de las butacas de salón los trípodes de Apolo. Pero no importa, por mi parte. Presumo tener, entre las pocas excelencias de mi espíritu, la virtud, literariamente cardinal, de la amplitud. Soy un dócil secuaz para acompañar en sus peregrinaciones a los poetas, a donde quiera que nos llame la irresponsable voluntariedad de su albedrío; mi temperamento de Simbad literario es un gran curioso de sensaciones. (...) ¿Qué mucho que no me intimide ahora la peregrinación a que convida este desterrado de los jardines de Versalles y los trianones cucos (...)? La hospitalidad de las Marquesas es, al fin y al cabo, una hospitalidad envidiable, ¡y la presentación será hecha por un poeta de la corte![61]

Aqui, é oportuno concentrarmo-nos na leitura que fizeram da questão os espanhóis, cujo discurso *castizo* não deixava muito espaço a temperamentos de "Simbad literario" como o do intelectual americano. Mesmo antes da publicação das *Prosas profanas*, Juan Valera, o primeiro leitor renomado de *Azul...*[62], exaltava o talento do poeta, mas reprovava-lhe o pendor exagerado à França: "*Imposible me parecía que de tal manera se hubiese impregnado el autor del espíritu parisiense novísimo sin haber vivido en París durante años*"[63]. De fato, até então, o périplo dariano estava apenas começando, e sua primeira visita a Paris aconteceria em 1893, após anos de ansiedade: "*Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París*"[64], relata na *Vida*. Sob o impulso do cosmopolitismo, a ida a Valparaíso era-lhe já uma grande conquista. Na mesma *Vida*, o autobiógrafo se refere à sugestão de um militar e poeta salvadorenho chamado Juan Cañas, que, em Manágua, o convenceu a ir ao Chile: "'*Vete a Chile – me dijo. – Es el país a donde debes ir'. – 'Pero, don Juan – le contesté – cómo me voy a ir a Chile si no tengo los*

---

[61] *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, pp. 24-5.

[62] A primeira edição do livro (1888), composto majoritariamente por contos, foi realizada em Valparaíso do Chile com tiragem reduzida, prólogo de um amigo do autor (Eduardo de la Barra, que anos mais tarde se tornaria membro da RAE) e à custa de outro amigo. Teve grande repercussão continental e lançou o nome do jovem poeta em cenáculos europeus. O próprio Darío enviou cópias do livro a renomados homens de letras espanhóis: Unamuno, Valera, Menéndez y Pelayo, e também a Paris: "Yo envié a París, a varios hombres de letras, ejemplares de mi libro, a raíz de su aparición" (*Historia de mis libros*, p. 204).

[63] J. Valera, "Azul...", 1899, em *Cartas americanas*. Valera mantinha uma coluna no jornal madrileno *El Imparcial*, onde publicava suas "cartas", artigos de crítica em forma epistolar. As duas cartas sobre *Azul...* foram publicadas em outubro de 1888 e, posteriormente, a partir da segunda edição do livro, tornaram-se seu prólogo, substituindo o de Eduardo de la Barra.

[64] *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. XXXII.

recursos necesarios?' – 'Vete a nado – me dijo – aunque te ahogues en el camino'"[65]. Introduzira-o na leitura de escritores franceses o amigo Francisco Gavidia, em El Salvador, segundo conta; mas foi no período chileno que produziu seus contos parisienses à maneira de Catulle Mendès e seus primeiros versos hugoanos, os quais integrariam o volume *Azul...*

A recusa da França intelectual pelos espanhóis é bem ilustrada por estas palavras endereçadas a Darío em 1899 por Unamuno (o mesmo que havia combatido o casticismo com o argumento de que "*La Humanidad es la casta eterna (...); sólo lo humano es eternamente castizo*"[66]):

> (...) no acabo de comprender del todo esa atracción que sobre ustedes ejerce París ni ese anhelo de que sea precisamente París, y no Londres, o Berlín, o Viena (...) donde los descubran. Que fuera Madrid lo comprendería, porque, hoy por hoy, es el centro de los pueblos de lengua española. (...) he leído poco francés (...) De la literatura en lengua francesa me gustan los belgas (...) y los suizos. Soy refractario, por defecto mío sin duda, a las elegancias y exquisiteces de París.[67]

Mais tarde, Unamuno escreveria que os hispano-americanos emulam a cultura francesa porque "*es la que menos esfuerzo de comprensión exige*"[68]. Juan Valera identifica a inclinação parisiense de Darío como uma patologia, a que batiza de "*galicismo mental*". Assevera Valera: "*no hay autor en castellano más francés que usted. Y lo digo para afirmar un hecho, sin elogio y sin censura*"[69]. Então, absolve o poeta, que, não tendo nascido na *madre patria* Espanha (leia-se Castela) e não podendo encontrar em sua terra natal nenhuma qualidade culta, merece a compaixão que se dedica ao órfão:

> no puedo exigir de usted que sea nicaragüense, porque ni hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de usted que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente, y está, además, separado de la madre patria por el Atlántico, y más lejos, en la república donde ha nacido, de la influencia española, que en otras repúblicas hispanoamericanas. Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar a usted alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de este galicismo.[70]

---

[65] *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, p. XIII.
[66] *En torno al casticismo*. In *Ensayos*, p. 46.
[67] "La atracción de París: cartas II y III" de Unamuno. In A. Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, p. 33-4.
[68] "El libro de un venezolano", 1902, citado por J. Olivares, "La recepción del decadentismo en hispanoamérica", p. 71.
[69] J. Valera, "Azul...", carta I.
[70] Idem, ibidem.

Malgrado a violência que, hoje, nos parecem carregar as palavras de Valera, é preciso ter em conta que estavam mais do que legitimadas pelo discurso do casticismo, e que deviam soar absolutamente adequadas à função fiscalizadora e censória que sua autoridade de erudito e membro da RAE implicava. De todo modo, bastaram poucas linhas de aprovação professoral – "*En resolución: su librito de usted, titulado Azul..., nos revela en usted a un prosista y a un poeta de talento*"[71] – e uma enorme autoridade literária para que suas "Cartas" a Darío lançassem o nome do poeta nos meios cultos europeus e terminassem de consagrá-lo nos americanos.[72] Sempre decoroso, Darío as transformou em prólogo nas edições subseqüentes de *Azul...* e manifestou-se invariavelmente agradecido pela nobre generosidade do autor[73], como na seguinte passagem da *Historia de mis libros*, de 1916, em que discorda daqueles que viram nelas menos afagos do que alfinetadas: "*Valera vio mucho, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente – ¿por qué hay muchos que quieren ver siempre alfileres en aquellas manos ducales?*"[74]; mas, então, tendo já morrido Valera, Darío completa a afirmação que um polido travessão interrompera: "*pero no se dio cuenta de la trascendencia de mi tentativa*"[75]. Todos os velhos *maestros* a quem já deveu reverência um dia foram caindo sucessivamente, como dá a ver numa crônica de 1901, que relata sua segunda viagem à Espanha:

> He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tiempo, en todas las manifestaciones del alma nacional: Cánovas, muerto; Ruiz Zorrilla, muerto; Castelar, desilusionado y enfermo; Valera, ciego; Campoamor, mudo; Menéndez Pelayo... No está, por cierto, España para literaturas, amputada, doliente, vencida.[76]

---

[71] J. Valera, "Azul...", carta II.

[72] Sobre a repercussão de *Azul...*, Darío escreve na *Historia de mis libros*: "El libro no tuvo mucho éxito en Chile. Apenas se fijaron en él cuando don Juan Valera se ocupara de su contenido en una de sus famosas 'Cartas americanas'" (p. 202).

[73] Juan Valera se tornaria, segundo Darío, um de seus melhores amigos durante sua estadia em Madri (*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. XXVI).

[74] *Historia de mis libros*, p. 202. Darío se refere, possivelmente, a estas linhas de M. González Prada sobre Valera: "*Quand il fait patte de velours* o se calza guantes, cuida de agujerear con disimulo las puntas para que la uña funcione alevosamente" (1890, in *Páginas libres*, p. 144).

[75] Idem.

[76] *España contemporánea*, p. 22.

Agora, Darío pode arrogar-se um profundo renovador, menos *hispânico* e mais cosmopolita:

> Valera observa, sobre todo, el completo espíritu francés del volumen. (...) Cierto; un soplo de París animaba mi esfuerzo de entonces; mas había también, como el mismo Valera lo afirmara, un gran amor por las literaturas clásicas y conocimiento 'de todo lo moderno europeo'.[77]

A abertura à poesia francesa é freqüentemente apontada como fator principal na renovação do verso castelhano operada pelos modernistas e, por isso, consta como uma das grandes realizações de Darío nas histórias da literatura, rendendo-lhe inclusive as mencionadas comparações com Garcilaso de la Vega, que incorporou ao idioma as invenções italianas, e com Góngora, que ampliou seu léxico com arcaísmos, barbarismos e neologismos. Enfrentou mais resistência na Espanha, onde fez recrudescer o casticismo, como se vê nesta censura retrospectiva de Clarín:

> (...) aquella imitación de lo europeo no español, de lo francés principalmente, fue demasiado lejos y con olvido de una originalidad a que deben aspirar todos los pueblos que quieran prepararse una personalidad en la historia. Sin contar a los *snobs*, ni mucho menos a los majaderos, hombres de positivo talento y cultivado espíritu se dejaron llevar por la corriente del *galicismo integral*, hasta el punto de llegar a escribir en un castellano que, aun sin grandes barbarismos gramaticales, parecía francés en el alma del estilo.[78]

Mas também lá a abertura logrou romper as comportas *castizas*, ainda que tardiamente e por sugestão de um poeta centro-americano. Na América, já em 1894, o mexicano Manuel Gutiérrez Nájera assim defendia sua *Revista Azul* das acusações de "afrancesamento" e "menosprezo pela literatura espanhola":

> Nuestra *Revista* (...) es sustancialmente moderna, y por lo tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentuadas y coloridas aparecen. La literatura contemporánea francesa es ahora la más "sugestiva", la más abundante, la más de "hoy" (...).[79]

---

[77] *Historia de mis libros*, p. 202-3.
[78] Artigo publicado em *Los Lunes de "El Imparcial"*, 23 abr. 1900. In J.E. Rodó, *Ariel*, pp. 26-7.
[79] Citado por J. Olivares, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", p. 63.

E em 1898, um crítico de destacada atuação nos magazines literários, Pedro Emilio Coll, sintetiza um discurso crescente:

> Se cree que las influencias extranjeras son un obstáculo para el americanismo; no lo pienso así, y aun me atreviera a suponer lo contrario. Seamos justos en reconocer que a las literaturas extranjeras, y en especial a la francesa, les debemos un gran afinamiento de los órganos necesarios para la interpretación de la belleza[80].

Mas, afinados os órgãos, restava definir quais belezas o poeta deveria privilegiar.

1.2.1.3 O poeta de América

Como se pode ver, então, embora também censurado em terras americanas, o "galicismo mental" encontrou respaldo muito mais imediato do que na Espanha, posto que correspondia a um anseio já bastante difundido de modernização "à francesa" e, ainda, oferecia uma alternativa ao domínio cultural espanhol, contra o qual se insurgia um discurso crescente desde as lutas de independência. Em texto de 1900, Clarín historia a questão:

> España no daba a sus hijos de América suficiente pasto intelectual. Abiertos aquellos pueblos a todas las immigraciones, y anhelantes ellos de beber la civilización moderna donde la hubiese, otros países más adelantados que el nuestro, de letras más intensas y más conformes al espíritu moderno, atrajeron la atención de aquellos espíritus, jóvenes los más, educados muchos de ellos por viajes y lecturas que les enseñaban una lengua en que poco o nada significaba España. (...) Este fenómeno era común a las letras y a otras esferas de la actividad social; no era todo desdén para España. Algo había en la general tendencia nueva, muy natural y muy respetable.[81]

De todo modo, o galicismo não deixava de ser um "europeísmo", e, somadas a essa acusação, as de "aristocratismo" e "insensibilidade social" impediam Rubén Darío de se tornar o messiânico "*poeta de América*" por quem tanto clamor havia – fosse uma voz do novo mundo democrata, fosse um revolucionário comunista; um Whitman sulino, um mártir indígena. Em opúsculo de 1899, José Enrique Rodó abre sua brilhante defesa do poeta com o seguinte parágrafo:

---

[80] J. Olivares, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", p. 63.
[81] Artigo publicado em *Los Lunes de "El Imparcial"*, 23 abr. 1900. In J.E. Rodó, *Ariel*, pp. 26-7.

> *No es el poeta de América*, oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre del autor de *Prosas profanas* y de *Azul*. Tales palabras tenían un sentido de reproche; pero aunque los pareceres sobre el juicio que se deducía de esa negación fueron distintos, el asentimiento para la negación en sí fue casi unánime. Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América.[82]

Desinteressado de refutar a acusação, Rodó a ratifica, afirmando que as raízes do poeta não estão no solo americano: "*no habíamos tenido en América un gran poeta exquisito. Joya, es ésa, de estufa*" (p. 9). Mas, empenhado em retirar dela a qualidade de reproche, constrange o leitor (*Confesémoslo*) a concordar com o juízo de que "*nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso*"; julga "*pueril que nos obstinemos en fingir contentos de opulencia donde sólo puede vivirse intelectualmente de prestado*" (p. 6). A América vive "*una época de formación, que no tiene lo poético de las edades primitivas ni lo poético de las edades refinadas*", de modo que o poeta, se se restringir à musa americana, postergará "*indefinidamente en América la posibilidad de un arte en verdad libre y autónomo*" (p. 6). Contra o "*utilitarismo batallador*" que diz identificar em "*casi todas las páginas de nuestra Antología*", vê ressaltar-se "*con un enérgico relieve de originalidad la obra, enteramente desinteresada y libre, del autor de Azul*" (p. 10-11). A retórica pragmática de Rodó faz com que Darío, não sendo o poeta que a América quer, seja o poeta de que ela precisa.

No entanto, tamanha severidade das críticas apenas respondia à enorme repercussão de seus poemas no meio culto, especialmente entre os jovens poetas, que os liam fielmente em diversas publicações periódicas e enviavam seus próprios manuscritos ao autor, em busca de orientação e, sobretudo, prólogos – tarefa a que Darío raramente se recusava.[83] O aparecimento de uma legião de seguidores menos talentosos levou o próprio poeta, em 1894,

---

[82] *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, 1899, p. 5.

[83] Infelizmente, a consulta a esses numerosos prólogos é dificílima, pois, segundo nos consta, nunca se reuniram em volume único. Há uma crônica de Darío publicada em 1913 que comenta o assunto de modo auto-irônico. Conta o cronista que foi abordado na rua por um jovem poeta, o qual, após uma reverente introdução laudatória, diz a que vem: "Se trata de la autoridad literaria de usted, de la reputación literaria de usted, que desde hace algún tiempo está usted comprometiendo con eso de los prólogos, de los prólogos en extremo elogiosos (...)". Segue-se um longuíssimo discurso, quase erudito, arrolando argumentos para convencer o grande poeta a "cerrar la espita prologal", ao final do qual, sem que o abordado tenha sequer tido a chance de abrir a boca, o jovem lhe entrega seus manuscritos e pede, "decidido y halagador: – Un prólogo". ("El último prólogo", in *Cuentos completos*, pp. 393-6.)

a se desculpar: "*Rubén Darío no tiene obligación de cargar con todas las atrocidades modernistas*, *llamémoslas así, que han aparecido en América después de la publicación de Azul...*"[84]. Menos contra Rubén Darío do que contra o "rubendariaquismo" é que se publicaram diversas paródias nos jornais. Uma das mais famosas, dedicada "*a los colibríes decadentes*" (os jovens e afeminados seguidores de Darío), é a do colombiano José Asunción Silva, que, misturando dois poemas de Darío, "Sinfonía en gris mayor" e "Sonatina", intitulou-se, numa sinestesia extravagante, "Sinfonía color de fresa con leche":

> ¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
> cantos de sol y rosa, de mirra y laca
> y polícromos cromos de tonos mil
> oye los constelados versos mirrinos,
> escúchame esta historia Rubendariaca,
> de la Princesa verde y el pasje Abril,
> Rubio y sutil. (...)[85]

Afora os "atrozes" seguidores, os grandes nomes do *modernismo* reuniam-se também em torno da figura de Darío, sobretudo após o novelesco falecimento precoce de todos os primeiros *modernistas* (todos mais velhos do que o nicaragüense) em um espaço de apenas três ou quatro anos: Julián del Casal, em 1893, jantando com amigos em Havana, sofre uma hemorragia súbita em decorrência – diz-se – de uma gargalhada, aos 30 anos de idade; aos 42, José Martí cai em combate pela independência cubana em 1895; no mesmo ano, aos 36, falece Gutiérrez Nájera no México; José Asunción Silva, em 1896, aos 31 anos, fingindo dores no peito, pede a um médico que lhe aponte o lugar exato do coração e, horas depois, dispara uma pistola sobre o ponto indicado.

---

[84] Citado por Anderson Imbert, "Rubén Darío, poeta", 1952, p. XVIII. Blanco Fombona, anos mais tarde, ratifica a censura aos *rubendariacos*: "Debemos agradecer al arte de Rubén Darío el servicio prestado de renovación métrica, de emancipación verbal y de desplebeyamiento de la literatura; pero ya que navegamos mar adentro y sin trabas, con buenas máquinas de vapor, y sabiendo hacia dónde nos dirigimos, que es hacia nosotros mismos, debemos aplaudir que haya muerto, ya cumplida su misión, esa literatura rubendariaca de desarraigamiento y artificio, toda galanura verbal y ligereza de espuma, toda exotismo en el sentimiento y rebuscamiento en la forma" (Blanco Fombona, p. 168-9).

[85] *Obra completa*, p. 118. O poema é datado de 1894 e assinado por "Benjamín Bibelot Ramírez".

Por esses acontecimentos e duas publicações, o ano de 1896 é capital para a carreira americana de Darío. Em Buenos Aires, onde reside desde 1893, publicam-se suas *Prosas profanas*, conjunto de poemas que, tanto pelas matérias como pelo empenho em explorar uma enorme variedade de metros e técnicas de versificação, se tornará o grande emblema do *modernismo.* Sai também o livro *Los raros*, que apresenta ao público latino-americano os representantes da nova geração de artistas e intelectuais, "*cuando en Francia*", segundo o prólogo do autor à segunda edição, "*estaba el simbolismo en pleno desarrollo*" (p. 13). O livro contém perfis de Verlaine, Jean Moréas, Lautréamont, Ibsen, Eugénio de Castro, José Martí e outros, que Darío reúne sob o título distintivo de *raros* ou *aristos*, os melhores.

Com o crescimento do prestígio de Darío, que, a partir daquele ano, é a autoridade maior das letras hispano-americanas, recrudesce a pressão para que sua poesia passe a incorporar questões políticas e sociais e se torne a voz da América – e, especificamente, após a guerra de 1898, da América Latina, que temia as pretensões imperiais dos Estados Unidos. O poeta atende ao reclame e publica "A Roosevelt", "Salutación del optimista" e "Marcha triunfal", por exemplo, reunindo-os depois no volume *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* (1905) – imediata, constante, unânime e questionavelmente considerado sua obra-prima. Cantando os povos hispânicos, com privilégio aos da *madre patria* mas grande atenção aos hispano-americanos, Rubén Darío logra obter uma apreciação mais abrangente para sua poesia – além do reconhecimento como artífice, por suas qualidades técnicas e sensibilidade moderna, angariado por *Azul...* e *Prosas profanas*, agora, com *Cantos de vida y esperanza*, ele pode também ser exaltado por representar sentimentos nacionais, como tão bem registrou Pedro Henríquez Ureña:

> Y porque cantó los ideales de nuestra América, y porque cantó las tradiciones de la familia española, porque entonó himnos al Cid, fundador de la patria vieja, y a los espíritus directores de las patrias nuevas, como Mitre, América y España vieron en él su *Poeta representativo*.[86]

[86] "Rubén Darío" (1916), in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*, p. 160.

Ao lado da "representatividade", o livro exibe também a proeza da "expressividade", pela introdução de matéria metafísica ("Lo fatal" etc.) na seção "*otros poemas*" e pelo efeito de sinceridade que logra produzir. A esse respeito, embora seja preciso abrir aqui um parêntese na questão do "*poeta de América*", vale comentar o poema sem título, dedicado a José Enrique Rodó, que abre os *Cantos de vida y esperanza*, cujo argumento pode ser resumido pela transcrição de alguns trechos, começando pela primeira estrofe:

> Yo soy aquel que ayer no más decía
> el verso azul y la canción profana,
> en cuya noche un ruiseñor había
> que era alondra de luz por la mañana. (AMP: 627)

A *persona* poética abre o livro figurando uma auto-reflexão sobre sua produção anterior, caracterizada aqui em poucos mas significativos traços. Os dois primeiros versos instauram-lhe uma identidade dupla, realizada na distinção entre "eu ontem" e "eu hoje": "Eu sou aquele que, ontem, não mais dizia [do que] o verso azul e a canção profana", aludindo aos dois livros anteriores e qualificando-os como limitados. Os dois versos seguintes, remetendo ao célebre oaristo shakespeariano de *Romeu e Julieta*, acusam o artificialismo e o convencionalismo sonhadores daquela poesia, que, em estrofes subseqüentes, será qualificada (mas não desqualificada) como "juvenil":

> Potro sin freno se lanzó mi instinto,
> mi juventud montó potro sin freno;
> iba embriagada y con puñal al cinto;
> si no cayó, fue porque Dios es bueno. (AMP: 627)

Embora reiterando a opinião de que nesse poema Darío "*escribe su confesión y su arte poética; define su mundo interior*"[87], Arturo Marasso foi dos poucos que apontaram como a estrofe acima e boa parte das demais revelam uma composição rigorosamente retórica, a mobilizar lugares comuns e referências a versos consagrados pela tradição para atingir um efeito persuasivo. A metáfora da juventude como "potro sem freio" tem em Góngora,

[87] *Rubén Darío y su creación poética*, p. 179.

satirizando a *Dragontea* de Lope de Vega, seu primeiro antecedente em espanhol: "*Potro es gallardo pero va sin freno*"; e opera numa tópica antiga:

> Una tradición de nuestra poesía que viene de Garcilaso, con la raíz en Petrarca [y, antes, Horacio], hace que el poeta se detenga un instante a mirar el camino por donde anduvo y asombrarse de cómo no ha caído (...). Esta confesión (...) tiene un leve carácter de apoteósis personal. Garcilaso nos dice:[88]
>
> > Cuando me paro a contemplar mi estado,
> > y a ver los pasos por do me ha traído,
> > hallo, según por do anduve perdido,
> > que a mayor mal pudiera haber llegado.

Se quisesse expressar seus mais profundos e sinceros sentimentos, escolheria Darío contrafazer versos conhecidos e tradicionais? Seria seu espírito tão essencialmente poético que só se pudesse expressar em *endecasílabos castizos*? Mais seguro do que responder a tais indagações talvez seja examinar os procedimentos textuais adotados para promover esse efeito de sinceridade, e as razões da escolha desses procedimentos.

Assim, como Bocage ("Incultas produções da mocidade..."), Gregório de Matos ("Pequei, senhor, mas não porque hei pecado...") e muitos outros poetas de outros tempos, vê-se que Darío refuta sua obra profana, com o que não veicula necessariamente um arrependimento sincero, mas encena o sacramento católico da confissão – um rito cujo desfecho previsível será a remissão dos pecados declarados e a absolvição de seu autor, que, em conseqüência, obtém permissão para seguir em frente. Candidatando-se a *poeta representativo*, Darío cumpre uma etapa protocolar: demonstra como os passos de sua carreira lhe proporcionaram uma formação privilegiada e, por isso, podem contribuir para que ele obtenha um bom desempenho na nova empresa, ainda que em suas obras anteriores – pelas quais Rodó concluiu que "*no cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que ésta a*

---

[88] *Rubén Darío y su creación poética*, p. 185.

todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo"[89] – não se possa encontrar uma só semente de "poeta representativo" cantor de raças latinas.

A valorização romântica das qualidades da "representatividade" – no sentido de falar por muitos, de expressar um suposto espírito de nação ou de povo – e "expressividade" – poder de produzir sentidos diversos e profundos que transcendem o próprio texto e revelam as complexidades do sujeito – justificou a identificação imediata do livro como a obra-prima de Darío, pois suas conquistas se classificam, na lógica valorativa de fundamentação romântica, como superiores às dos livros anteriores, uma vez que elevam o artífice à condição de artista. João Adolfo Hansen assim sintetiza a noção de *autor* que predomina na crítica literária a partir do romantismo:

> A partir da segunda metade do século XVIII, o *autor* começou a ser produzido, na crítica literária, como um efeito infinito da interpretação, que passou a executar a intenção oculta das obras em termos daquilo que o *autor* nelas teria expressado como uma reflexão potenciada. Quando, por exemplo, assumiu-se que o indivíduo podia mostrar-se sensível a impressões nascidas dele mesmo e expressá-las como assunto, o *autor* passa a ser concebido como uma diferença subjetiva sobreposta aos critérios dos gêneros dos *auctores* até então modelizados pela Retórica. Descobrir fórmulas para indivíduos artísticos passou a ser trabalho da crítica literária, que arremata a intenção das obras para o próprio *autor* e seu público.[90]

Contudo, que esses critérios valorativos predominem até hoje parece questionável – vale notar, por exemplo, que os poemas de *Prosas profanas* seguem sendo os mais conhecidos, estudados e mencionados da obra de Darío, enquanto os de *Cantos de vida y esperanza*, ainda que elevados pela consideração do livro como sua obra-prima, raramente recebem atenção semelhante. Não se pretende aqui reorientar a valoração aos livros do poeta, mas refletir sobre ela, principalmente com a intenção de extrair a pedraria preciosa das *Prosas profanas* de sob a sombra das enormes águias dos *Cantos de vida y esperanza*.

Do conjunto dos *Cantos de vida y esperanza*, interessa atentar para o poema "A Roosevelt", antes publicado em 1904 na revista chilena *Pluma y Lápiz*. Dirige-se ao então presidente estadunidense, atacando sua política externa de intervenção:

---

[89] J.E. Rodó, *Rubén Darío*, p. 11.
[90] "Autor", in J.L. Jobim (org.), *Palavras da crítica*, p. 18.

> Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,
> que habría de llegar hasta ti, Cazador,
> primitivo y moderno, sencillo y complicado,
> con un algo de Wáshington y cuatro de Nemrod.
> Eres los Estados Unidos,
> eres el futuro invasor
> de la América ingenua que tiene sangre indígena,
> que aún reza a Jesucristo y aún habla en español. (...) (AMP: 639-40)

Se, pela matéria, é pouco ou nada representativo de sua obra poética, o poema explicita no entanto um procedimento relevante: para atacar os EUA, associa-os a uma verdadeira plêiade de guerreiros pagãos e bárbaros da qual fazem parte, por exemplo, Nemrod (o primeiro poderoso na terra, na tradição bíblica) e Nabucodonosor (soberbo governante babilônico); para acusá-los da adoração da força e do dinheiro, brada: "*Juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón*" (Momo, deus pagão da riqueza). Como cronista de jornal, Darío tinha um espaço privilegiado para opinar sobre questões, para ele, tão extrapoéticas como o possível intervencionismo norte-americano; mas, nesse caso, quem o fez foi o poeta, se obrigando a traduzir a questão em termos que ele considerava dignos de poesia. O intervencionismo norte-americano é o *assunto* ou a *matéria* do poema; de modo algum se confunde com seu *tema* ou *tópico* (a superioridade espiritual e intelectual dos povos latinos/católicos), nem tampouco com seu *tratamento*, que deve ostentar, invariavelmente (no âmbito do *modernismo*), a elegância citadina e o conforto proporcionado pelo avanço técnico. Aqui, o tratamento nobilita a matéria vulgar, sem o que ela não poderia entrar em poesia. O mesmo procedimento pode ser identificado em diversos outros poemas, escritos em momentos diferentes. Casara-se Rubén Darío com Francisca Sánchez[91]. Numa série de poemas dedicados a ela, o poeta nobilita a matéria, que é vulgar por ter extração autobiográfica e não convencional e deve, portanto, ser alçada à condição de convenção (o poema não tratará da mulher empírica chamada Francisca, mas inventará uma Francisca poética, convencional, uma rústica que tem as virtudes do campo, atribuindo-lhe o epíteto de

[91] Francisca era uma camponesa espanhola analfabeta que Darío conheceu em viagem à *Casa de Campo*, propriedade florestal da Coroa espanhola.

"*lazarillo de Dios*", o guia que conduz o poeta ao caminho de Deus); e também nobilita, pela técnica versificatória, o próprio nome da moça, muito comum e, por isso, vulgar. Isso é feito na seguinte estrofe, que abre o sexto e último poema da série, onde aparece pela primeira vez o nome completo de Francisca:

> Ajena al dolo y al sentir artero,
> llena de la ilusión que da la fe,
> lazarillo de Dios en mi sendero,
> *Francisca Sánchez, acompáñame...* (AMP: 1082, g.n.)

Francisca é "alheia ao dolo e ao sentir arteiro (da arte)", mas o poeta, não. Alfonso Reyes recorda-se imediatamente do verso final da estrofe acima ao escrever sobre uma certa passagem de Góngora: "*Es como un alarde de digestión estética, semejante al de Rubén Darío, cuando ennoblece en un verso excelente el nombre más casero y vulgar que existe*"[92]. O artifício desse *endecasílabo* se mostra no paralelismo dos acentos (2ª, 4ª, 9ª e 11ª), obtido pela acentuação forçada da penúltima sílaba métrica[93] (*me*):

	Fran	
cis	ca	**Sán**
chez,	a	com
pá	ña	**mé**
	(+1)	

Da mesma forma como esse e outros poemas nada políticos, "A Roosevelt", pródigo em referências cultas variadas e no emprego de lugares comuns, exibe todo o virtuosismo técnico de Darío. Exemplo é esta passagem, que, ao engrandecer o destinatário combatido, veicula ao mesmo tempo a superioridade intelectual do enunciador, capaz de produzir uma bela metáfora em estilo sublime:

> Los Estados Unidos son potentes y grandes.
> Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
> que pasa por las vértebras enormes de los Andes. (AMP: 640)

---

[92] "Lo popular en Góngora", p. 20.
[93] Em espanhol, se adiciona uma sílaba final na contagem de versos com terminação oxítona.

É possível afirmar que, para Darío, a opinião não constitui um passo fundamental da composição poética. Veja-se o caso do poema "Salutación al Águila", escrito no Rio de Janeiro em 1906, quando integrava a delegação nicaragüense na Conferência Pan-Americana. Para desespero dos antiimperialistas, Darío publica esse poema em *El canto errante* (cujo título conota o "desenraizamento" de seus poemas em comparação aos do conjunto anterior), em 1907, tomando, aparentemente, partido oposto ao que professara em "A Roosevelt":

> Bien vengas, mágica Águila de alas enormes y fuertes,
> a extender sobre el Sur tu gran sombra continental (...)
> Águila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes alturas. (...)
> Puedan ambos juntarse en plenitud, concordia y esfuerzo (...) (AMP: 707-9)

Ao ler esses versos, Rufino Blanco Fombona envia uma carta desapontada ao amigo:

> ¿Quiere que le diga una cosa? Una verdad? Usted dirá que las verdades no tienen nada que hacer con la poesía. Y esta vez no tendrá razón. El hecho es que he sufrido al recibir el libro del portugués[94] sobre usted; pues al frente de la obra leo el divino e *infame* poema de usted al *Aguila*, que yo no conocía. (...) ¿Usted, nuestra gloria, la más alta voz de la raza hispana de América, clamando por la conquista? (...) ¿Por qué canta usted a los yanquis, por qué echa margaritas a puercos?[95]

Em resposta, como previa o acusador, Darío se mostra menos preocupado com a sinceridade e a verdade do que com a circunstância: "*¿Saludar nosotros al Águila, sobre todo cuando hacemos cosas diplomáticas...? No tiene nada de particular. Lo cortés no quita lo Cóndor...*" [96]. Para reforçá-lo, vale citar um verso escrito mais tarde mas incluído no mesmo livro, em que o poeta recorda jocosamente seu envolvimento na Conferência Pan-Americana: "*(...) Yo panamericanicé / con un vago temor y con muy poca fe*"[97]. Na carta-resposta a Blanco Fombona, segue explicando que "*los versos fueron escritos después de conocer a Mr. Root*[98] *y otros yanquis grandes y gentiles, y publicados juntos con los de un poeta del*

---

[94] Refere-se na verdade ao brasileiro Elísio de Carvalho.
[95] Carta de 3 ago. 1907, in A. Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, p. 141-2. Ghiraldo, ao apresentar o teor da carta, manifesta também sua opinião sobre o poema: "Hemos de declarar que también al leerlo sufrimos la misma decepción de Blanco Fombona" (p. 141).
[96] Carta de 18 ago. 1907, in A. Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, p. 143.
[97] "Epístola" (a la señora de Lugones), *El canto errante*, AMP: 747.
[98] Elihu Root (1845-1937), então secretário de Estado estadunidense.

Brasil[99]". (Aventa-se a hipótese de que outra pessoa tenha promovido a aproximação entre Darío e a águia: Joaquim Nabuco, com quem manteve uma relação ainda pouco estudada[100].) Por fim, propõe um sugestivo jantar de conciliação com o destinatário: "*Acepto un alón de águila, y lo comeré gustoso, – el día que podamos cazarla –; y allí, fíjese bien, anuncio la guerra entre ellos y nosotros*".

Na polêmica em torno ao poema, novamente, o que está em jogo é a atribuição de prioridade aos passos da composição poética. Como em "A Roosevelt", a *matéria* aqui é política e atual – mas não o *tema*, que se registra nos seguintes versos:

> ¡Aguila prodigiosa, que te nutres de luz y de azul,
> como una Cruz viviente, vuela sobre estas naciones,
> y comunica al globo la victoria feliz del futuro! (AMP: 709)

O tema é "a vitória feliz do futuro", a resignação do homem à mudança iminente e inevitável; a confiança nos desígnios de Deus, que investiu a águia de um poder redentor, expresso pelo símile com que o poeta a assemelha à Cruz ("*como una Cruz viviente*"). Símile esse que, diga-se, opera o fundamento discursivo do poema, ao metamorfosear a águia protestante no símbolo cristão por excelência, conciliando as porções continentais e conferindo um estatuto espiritual à matéria secular. Produz-se um texto cuja qualidade não pode ser medida pelo grau de verdade ou sinceridade do que diz, mas pelo sucesso da realização técnica segundo determinados propósitos; um texto que seria infrutífero julgar pelas opiniões políticas ou filosóficas que veicula (posto não refletirem necessariamente as convicções de seu autor), mas que se pode apreciar pela eficácia da estratégia retórica que adota. O leitor culto contemporâneo a Darío, é preciso supô-lo, não ignora essa possibilidade, e se decide passar ao largo dela para adotar uma leitura "conteudista", que prioriza o valor da

---

[99] Fontoura Xavier, de cujo poema Darío tomou um verso "pan-americano" como epígrafe para o seu: "*May this grand Union have no end!*" (AMP: 707).

[100] Cf. F.P. Ellison, "Rubén Darío y Brasil". De posse da recente edição dos *Diários* de Nabuco e das datas precisas de seus encontros com Darío durante a Conferência Pan-Americana (ago. 1906), procuramos anotações do político brasileiro, mas, infelizmente, não havia nenhuma.

mensagem, é porque tem *também* essa opção. No trecho da crítica de Blanco Fombona transcrito acima, pode-se verificar que, antes de argumentar, ele qualificou o poema de "*divino e infame*" – divino pelo uso admirável de recursos, e infame pela opinião veiculada. Nessa dupla adjetivação, o crítico registra dominar as duas abordagens, mostrando que, quando escolhe desenvolver apenas a segunda, não o faz com ingenuidade.

A polêmica lembra outras. Em estudo sobre Bocage[101], Alcir Pécora coteja versos em que o poeta português louva Napoleão, chamando-o "novo redentor da Natureza", com outros em que exalta igualmente o almirante Nelson, que livrara a Europa da tirania napoleônica. Também em relação à Revolução Francesa, certos versos do poeta português clamam pela liberdade e pela vinda breve da República a Portugal, fazendo com que "(...) trêmulo descaia / Despotismo feroz, que nos devora!", enquanto certos outros lamentam a morte de Maria Antonieta, ordenada pela "turba feroz de monstros pavorosos". Lidos segundo determinações de gênero, conforme Pécora, os poemas se igualam no propósito de "produzir comoção mediante o traçado de cenas que se caracterizam tipicamente como *sublimes*, de acordo com leituras setecentistas de Longino"[102], segundo as quais "o principal efeito sublime é o de concentrar poder, força e energia e fazer incidir sobre o auditório uma ameaça potencial". Mas essa hipótese, de evidente interesse para compreender os poemas de Darío que vimos comentando, implica encerrar a questão do "*poeta de América*" e abrir a próxima seção.

1.2.2 Outras questões

1.2.2.1 Retórica e poesia

Parece possível afirmar igualmente que aqueles dois poemas de Darío se empenham em produzir comoção pelo *sublime*, cujo modelo mais próximo está na poesia de Victor Hugo. A

[101] "Parnaso de Bocage, rei dos brejeiros", in *Máquina de gêneros*, 2001.
[102] Idem, p. 218.

"Salutación al águila" alia a representação do grandioso (exemplo, a enorme águia voando sobre o continente) à infusão do terror (a sombra da águia avançando sobre o centro-sul e anunciando sua invasão). Em "A Roosevelt", os Andes – figurados como parte da coluna vertebral da América, que iniciaria nas montanhas Rochosas – prolongam o estremecimento ocorrido na porção setentrional do continente.

Os poemas de Darío podem versar sobre diversos motivos – artísticos, históricos, plásticos, pátrios, políticos –, mas o objeto de imitação da sua linguagem poética será sempre o gestual elegante que confere distinção às elites, como procurará demonstrar o capítulo II.

Tornou-se um lugar comum atribuir à literatura do século XIX um progressivo rechaço de todo elemento retórico, que teria sido devolvido sem vestígios ao âmbito da oratória. Sustentam-no, inclusive, inúmeros testemunhos de poetas. Ao autor da mais influente arte retórica do século XIX espanhol, José Gómez Hermosilla, Darío chama ironicamente "San Hermosilla", para atacar alguns poetas que seriam seus devotos – "*amigos de los ovillejos de circunstancias, y hacedores de alejandrinos a lo mármol, de aquellos del invariable tamborileo*"[103]. Também nesse sentido, o exegeta De la Barra anuncia em seu texto sobre Darío que prescindirá voluntariamente do instrumento retórico: "*Pues que se trata de un poeta y no de un filósofo, queden a un lado la escuadra y el compás del retórico. Quiero estimar por su aroma a la flor, al astro por su luz, al ave por su canto*"[104].

Mas a arte retórica manteve seu *status* de disciplina escolar fundamental e se revigorou ao longo do XIX por inúmeras publicações de tratados e manuais didáticos, afora na própria poesia. Em 1907, confortando os jovens poetas contra uma suposição corrente – a de que, diante de "*automóviles... y bombas*", "*la forma poética está llamada a desaparecer*" –, Darío divide a tal forma poética em duas, a "dos poetas" e a "da retórica", e, embora combatendo a segunda, vaticina a supervivência de ambas:

---

[103] Carta a Narciso Tondreau, c.1887, in A. Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, p. 341.
[104] "Prólogo" de *Azul...*, 1888, p. 4.

> La forma poética, es decir, la de la rosada rosa, la de la cola del pavo real (...), no desaparece bajo la gracia del sol. Y encuanto a la que preocupó siempre a líricos dómines, desde el divino Horacio a D. Josef Mamerto Gómez Hermosilla, ella sigue, persiste, se propaga y hasta se revoluciona, con justo escándalo de nuestro venerable maestro Benot (...). Aplaudamos siempre lo sincero, lo consciente, y lo apasionado sobre todo.[105]

A invectiva romântica antipreceptista soergue-se aqui como bandeira em punho, mas, ao mesmo tempo, a outra mão documenta a presença viva da retórica, em plena alvorada (cronológica) do século XX, na poesia. No mesmo prólogo, Darío enuncia diretamente sua "luta": "*El predominio en España de esa especie de retórica, aún persistente en señalados redutos, es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad*"[106].

Ora, Menéndez y Pelayo aponta o papel fundamental que esse saber desempenha na obra de um dos principais modelos de Darío, Victor Hugo, a quem descreve como "*la encarnación más asombrosa y potente de la* retórica *en el arte*"[107] e em cuja poesia, em que vê sustentar-se o discurso antipreceptista pela ampla utilização de procedimentos retóricos, encontra uma "*gran prueba de que no basta gritar 'guerra a la retórica' cuando se la tiene metida dentro de los huesos*"[108].

Mencionar simplesmente a amizade de Darío com o chileno Eduardo de la Barra[109] e o espanhol Eduardo Benot[110], ambos autores de *artes de hablar* e de estudos da versificação, é recorrer a um dado que apenas ratifica, contra juízos apressados, a mera existência do interesse por tais temas nas tertúlias de que participava o poeta nicaragüense. Agora, lembrar que foi De la Barra o eleito de Darío para assinar o prólogo à primeira edição de *Azul...* é

---

[105] "Dilucidaciones" in *El canto errante* (1907), AMP, p. 691-2.
[106] Idem, p. 695.
[107] *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. V, p. 388.
[108] Idem, p. 394.
[109] Eduardo de la Barra (1839-1900), diplomata, engenheiro, geógrafo e escritor chileno, membro correspondente da RAE entre 1886-1900.
[110] Eduardo Benot (1822-1907), político, escritor, matemático, filólogo, lingüista e lexicógrafo espanhol, publicou importantes estudos de versificação castelhana e um dicionário de idéias afins, entre outros trabalhos pelos quais foi chamado *maestro* por sucessivas gerações de poetas, incluindo Rubén Darío e os irmãos Antonio e Manuel Machado. Foi membro da RAE entre 1889 e 1907.

lançar mão de um índice bastante objetivo do prestígio associado ao possuidor de tais conhecimentos. Na segunda metade do século XIX, em discurso romântico, o poeta culto rechaçará a retórica e a submissão do verso a qualquer classe de "ortopedia", na expressão de Darío, pois se alistou na luta pela liberdade de criação e pela autonomia do indivíduo. Em seu discurso antipreceptista, Darío não nega a existência de limites para sua poética, mas apenas reivindica a possibilidade romântica de eleger individualmente a que limites prefere se submeter: "*el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos*"[111]. Assim, ao compor seu verso, não deixará de pôr em prática as lições aprendidas com o "inimigo", se as houver tomado. Sem tê-las como lei, mas como *técnica*, recolherá livremente aquelas que julgar eficazes e adequadas a seus propósitos. Trata-se de um sistema em que, antes de se outorgar ao poeta o direito a um estilo pessoal e autêntico, se exige dele que domine as técnicas de seu ofício com amplitude e proficiência; nesse sentido, ninguém deve ignorar os procedimentos poéticos e retóricos, mesmo os que só se podem encontrar envoltos no antigo sistema prescritivo. O crítico peruano Ventura García Calderón escreveria, sobre a emergência de Darío na língua castelhana: "*Necesitábamos (...) un gran bárbaro; pero un bárbaro que, para violar las reglas, empezara por conocerlas. Y esto es lo admirable en las audacias de Darío*"[112]. Na *Historia de las ideas estéticas en España*, publicada entre 1883 e 1891, Menéndez y Pelayo explica: "*más que la sinceridad de la emoción, más que la intensidad del sentimiento, lo que persigue la Retórica es la intensidad y plenitud del efecto*"[113]; eis aí uma distinção pela qual se pode identificar uma preferência retórica em grande parte da poesia de Darío e seus contemporâneos, como Olavo Bilac, sobre quem afirma Ivan Teixeira: "Trata-se, enfim, de um poeta de aguda consciência retórica, o que lhe permitiu programar efeitos, em vez de expressar sentimentos"[114].

---

[111] "Dilucidaciones", *El canto errante*, 1907, AMP: 700.
[112] "Rubén Darío", in *Obra literaria selecta*, 1989, p. 230.
[113] *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. V, p. 397.
[114] "Artifício, persuasão e sociedade em Olavo Bilac", 2002, p. 101.

1.2.2.2 Imitação e assimilação

Os modos e objetos de representação literária moveram debates ao longo do XIX, tanto entre acadêmicos e retores como entre os poetas e ficcionistas mais empenhados em desautorizá-los. No campo teórico, com a perda de prestígio dos tratados de retórica, a discussão é veiculada pelos tratados de estética e manuais didáticos derivados. Os *Principios generales de literatura* (1872), do *krausista*[115] Manuel de la Revilla, entendem a representação por imitação como procedimento criativo, pois compreendem que a beleza (objetivo da arte) tanto pode ser produzida pela fantasia do homem como reproduzida a partir da contemplação da natureza:

> La emoción estética (...) despierta en el hombre un deseo irresistible de producir bellezas análogas a las que en la realidad contempla (...) este deseo es debido, tanto a la emoción, como al (...) instinto de la imitación. (...) Ese afán de imitarlo todo, de reproducir cuanto vemos, de crear al modo de la naturaleza, nos lleva irresistiblemente, cuando la emoción estética se ha apoderado de nosotros, a crear nuevas bellezas análogas o quizá superiores a las que la realidad nos ofrece, a reproducir en formas sensibles la belleza que contemplamos.[116]

A produção de "*bellezas*", segundo Revilla, seria o motor e o fim da atividade artística. A imitação, tratada como um instinto humano, pode dar suporte à criação de "novas belezas análogas ou talvez superiores às que a realidade oferece", sendo portanto um procedimento produtivo lícito, como na *Poética* de Aristóteles, mas porquanto inclui uma parte de criatividade. No entanto, Revilla fala da imitação da "natureza" ou da "realidade", e não

---

[115] Adesão espanhola à doutrina filosófica de Friedrich Krause (1781-1832), iniciada na década de 1840, que se caracteriza pelo ideal de "racionalismo harmônico". O *krausismo* teve largo desenvolvimento na Espanha, sobretudo a partir da década de 1870, quando seus partidários fundaram a Institución Libre de Enseñanza, com funcionamento paralelo ao da Universidad Central de Madrid. Menéndez y Pelayo, inimigo do *krausismo*, assim resume a doutrina em sua *Historia de los heterodoxos españoles*, p. 941: "La escuela krausista, modo alemán del eclecticismo, se presenta, después de cosechada la amplia mies de Kant, Fichte, Schelling y Hegel, con la pretensión de concordarlo todo, de dar a cada elemento y a cada término del problema filosófico su legítimo valor dentro de un nuevo sistema que se llamará racionalismo armónico. En él vendrán a resolverse de un modo superior todos los antagonismos individuales y todas las oposiciones sistemáticas; el escepticismo, el idealismo, el naturalismo, entrarán como piedras labradas en una construcción más amplia, cuya base será el criticismo kantiano. La razón y el sentimiento se abrazarán estrechamente en el nuevo sistema. Krause no rechaza ni siquiera a los místicos; al contrario, él es un teósofo, un iluminado ternísimo, humanitario y sentimental, a quien los filósofos trascendentales de raza miraron siempre con cierta desdeñosa superioridad, considerándole como filósofo de logias, como propagandista francmasónico, como metafísico de institutrices; en suma, como un charlatán de la alta ciencia, que la humillaba a fines inmediatos y no teoréticos".

[116] *Principios generales*..., 1872, I, I, X.

especificamente da imitação de outros autores. A emergência política da burguesia ao longo do século XIX transformara a propriedade intelectual em um bem material precificável, e a esse processo correspondera na arte a valorização da "originalidade". A imitação expressa de outros poetas mantivera-se lícita, mas, em geral, apenas enquanto exercício do poeta aprendiz. O poeta maduro, se empresta escolhas alheias, deve revesti-las com as suas próprias e de preferência superá-las. Do contrário, será acusado de plagiário.

"*Qui pourrais je imiter pour être original?*". Repetindo essas palavras de Catule Mendès, Darío se defendia, no artigo "Los colores del estandarte" (1896)[117], da invectiva lançada por Paul Groussac contra as *Prosas profanas*. Sem abandonar o valor romântico da originalidade, os poetas do fim do XIX recorrem a uma prática de emulação – de imitação competitiva, não servil e muito menos plagiária, de poemas conhecidos e altamente valorizados. Proliferam poemas semelhantes, escritos em diversas línguas. Na poesia brasileira, são casos notórios a "Profissão de fé" de Bilac, que imita o poema "L'Art" de Théophile Gautier, e os "Violões que choram" de Cruz e Sousa, sugeridos pelo verlainiano "D'Automne". Um claro exemplo dariano é a "Sinfonía en gris mayor", que emula um poema de Gautier, "Symphonie en blanc majeur". A imitação dos antigos também está em uso, mas evita-se, em geral, a submissão às normas imitativas acadêmicas, em favor de um recurso mais "livre" e individual à produção do passado.

Pode-se mesmo dizer, com algum grau de generalização, que os chamados simbolistas franceses – de Verlaine e Mallarmé até seus contertúlios da década de 1880 – se distinguiram de grupos anteriores por se imitarem e comentarem quase que exclusivamente a si próprios, afora aos eleitos Baudelaire, Poe e, parcialmente, Hugo. Uma consulta aos índices das revistas literárias da França finissecular pode dar consistência a essa afirmação: seguindo os *Poetas malditos* de Verlaine, diversos poetas da década de 1880 escrevem uns sobre os outros,

[117] In E.K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, 1938, p. 121.

intitulando invariavelmente seus artigos com os nomes dos autores a que comentam. Entre as publicações de Darío, *Los raros* (1896) se inclui inegavelmente nessa prática de comentário aos contemporâneos. Também uma "visita" à biblioteca de Des Esseintes, o protagonista de *Às avessas*, de J.K. Huysmans, fortalece nossa hipótese.

No final da década de 1880, ocasião do lançamento de *Azul...*, girava na América uma querela poética em torno do chamado decadentismo e, em particular, da suposta inadequação dessa idéia européia aos ares do novo mundo[118]. No próprio prólogo às primeiras edições de *Azul...*, negando a filiação decadentista de Darío, Eduardo de la Barra toma esse partido, e ainda ataca a recém-formada "escola" por tentar sistematizar e codificar seus inventos "doentios": "*Los* decadentes *no son desprevenidos y tienen su Código. Han ya reducido a preceptos las incoherencias de sus sueños morfinizados en el* Tratado del Verbo"[119].

A imitação de outros poetas é freqüentemente reconhecida como um procedimento fundamental da poesia de Rubén Darío, embora raramente se lhe aponte por isso ausência de originalidade. O argumento é que, ao traduzir suas leituras numa linguagem que se reconhece como própria, o poeta logra afastar a acusação de imitador para receber o mérito de assimilador. Essa preocupação já aparece no prólogo de Eduardo de la Barra: "*Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo*"[120]. Muitos críticos reagiram ao erudito estudo do crítico argentino Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética* (1934), que, pretendendo elevá-lo ao apontar mais referências cultas do que se supunha haver em sua poesia, encontrou fontes para quase tudo quanto escreveu o poeta. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, interpreta o dossiê de Marasso como demonstração de "receptividade e poder de assimilação"[121]. O argumento de Arturo Capdevila em defesa do poeta ressalta sua habilidade particular: "*No se imita lo que se quiere*

---

[118] Cf. a abrangente coleção de argumentos da época realizada por J. Olivares, "La recepción del decadentismo en América", 1980.
[119] p. 8. O referido tratado é o *Traité du Verbe* (1886), de René Ghil, com prefácio de S. Mallarmé.
[120] "Prólogo" de *Azul...*, 1888, p. 5.
[121] *História da literatura ocidental*, vol. VI, p. 2693.

sino lo que se puede"[122]. A simples menção ao título de um importante estudo de Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, mostra como a questão da originalidade tornou-se central para os críticos de Darío, que procuraram, ao longo do século XX, rebaixar a "imitação" e elevar a "assimilação".

Mas a imitação (como emulação) era bastante praticada e desejável, como procuramos demonstrar. Podia-se rebaixá-la quando o caso era de disputa: no mesmo ponto em que um discípulo aplicado diria que Darío assimilou e superou a lição de determinado mestre, antigo ou contemporâneo, era possível que um detrator identificasse um ato criminoso de roubo. A ira de Blanco Fombona produziu, a respeito, o seguinte vitupério: "*Dije que su riqueza era un fraude, que aquel original era un imitador; que nuestro gran poeta resultaba un rapsoda; nuestro creador un pasticheur; que lo suponíamos el mar y no era sino un caracol*"[123]. Não era a primeira vez que se dirigiam tais acusações ao poeta nicaragüense, o qual, no entanto, escreveu reiteradas vezes em favor da imitação como procedimento enriquecedor:

> El *Azul*... es un libro parnasiano y, por tanto, francés. En él aparecieron por primera vez en nuestra lengua el 'cuento' parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano; la chuchería Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendès, el encogimiento verbal de Heredia, y hasta su poquito de Coppée.
> Qui pourrais-je imiter pour être original? me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual.[124]

Em carta incluída no volume *El Archivo de Rubén Darío*[125], o autor manifesta a um amigo a intenção de publicar dois artigos sobre o plágio[126]; as opiniões que registra nesse texto nos podem orientar em direção a uma leitura menos viesada. A motivação para os artigos é o caso de Ramón de Campoamor. O que se passou a publicar sob o nome de *Poética* de Campoamor é uma extensa defesa do poeta contra as acusações de plágio que se lhe

---

[122] *Rubén Darío – un bardo rey*, 1946, p. 68.
[123] *Hombres y libros*, p. 162.
[124] "Los colores del estandarte" (1896), in E.K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, 1938, p. 121.
[125] A. Ghiraldo. Carta de 12 nov. 1888, p. 314.
[126] Infelizmente, não pudemos encontrar esses dois artigos, nem tampouco certificar que se realizaram. O destinatário da carta é o poeta chileno Pedro Nolasco Préndez, maldosamente apodado "*Pedro no las comprende*" pelo escritor satírico Juan Rafael Allende. Cf. M. Salinas Campos, "¡Y no se ríen...", 2006.

imputaram. Primeiramente divulgados em 1883, os textos que a compõem argumentam que, tendo o autor inventado os próprios gêneros poéticos que exerce (os mais conhecidos são as *doloras* e as *humoradas*), não pode, por definição, ser plagiário:

> Llamo POÉTICA a estos pensamientos inconexos sobre el arte en general y la poesía en particular, porque, si no pueden constituir una obra de preceptiva, son la expresión de actualidad, en la cual, con la pasión inherente a toda controversia, van expuestos, en rasgos generales, todos los procedimientos que practico al componer mis insignificantes obras literarias (...) lo hago con el objeto de defender mi sistema literario[127].

Darío não deve ter tomado conhecimento do interessante caso análogo que sucedeu a Raimundo Correia, cujo relato encontramos em Péricles Eugênio da Silva Ramos:

> Luís Murat afirmou que o soneto 'As pombas' repetia as idéias de uma poesia de Théophile Gautier, 'Les colombes' (...) Armou-se a propósito dessa increpação uma celeuma, da qual resultou como saldo a convicção de que Raimundo Correia, como verdadeiro artista, superara o texto francês, no caso de se haver utilizado dele. (...) O próprio poeta jamais respondeu diretamente à acusação, mas em carta (...) endossa opinião expedida a respeito (...): "as obras de arte dos mestres insignes têm um fim mais elevado do que deliciar-nos o espírito e é educá-lo; (...) não constitui plágio fazer que floresçam, sem que desbotem, à luz de outro sol e sob a influência de outros climas, belezas de estranhas línguas, porventura mais opulentas do que a nossa, nem o constitui tampouco ir beber nas grandes fontes da arte as inspirações".[128]

Na referida carta de 1888, Darío apóia sua reflexão na defesa de Campoamor: "*¿qué es plagio? Campoamor lo ha definido mejor que nadie en su estudio. (...)*". A argumentação se baseia na enumeração de grandes poetas que, ao longo do século XIX, enfrentaram acusações semelhantes (Hugo, Shakespeare, Corneille e muitos outros). "*¿Quién es dueño exclusivo de ideas originales actualmente?*", pergunta. Conclui que "*cada cual puede embellecer una idea creada anteriormente, si tiene bellezas para ello. Y luego, el ritmo y la rima son creación también*", referindo-se com essa última afirmação à validade de transformar boa prosa alheia em verso próprio (pois "*todos estamos de acuerdo en que [...] toda prosa que se pone en verso, tomando gallardías y alientos nuevos y propios, gana*").

A adição de "*bellezas*" a uma idéia pré-existente, então, configura um novo texto, um texto original. Apenas enquanto jovem, Darío podia publicar seus poemas "à maneira de" e

---

[127] R. de Campoamor, *Poética*, 1995, p. 27.
[128] P.E.S. Ramos, *Poesia parnasiana*, 1967, p. 109.

justificá-los numa famosa estrofe – "*Todo quiere imitar el arpa mía; / pero como soy débil y inexperto, / yo no puedo alcanzar alta poesía*"[129]. Depois, já *experto*, integra ao lado de diversos poetas contemporâneos a difundida prática emulatória, que, no plano da história literária, muito colaboraria para a atribuição de uma identidade de grupo aos poetas finisseculares.

*

* *

Este capítulo reuniu, sem pretender exauri-los, dados relevantes para uma leitura histórica da poesia de Rubén Darío. Muitos dos pontos discutidos serão retomados nas análises do capítulo III. Agora, examinaremos as noções de elegância e harmonia, que postulamos como elementos fundamentais do relacionamento dessa poesia com as práticas a ela contemporâneas.

[129] "A Ricardo Contreras", *Epístolas y poemas*, AMP: 336.

capítulo II
Elegância e harmonia

(...) un clásico elegante, su estilo compuesto de joyas nuevas de plata vieja, pura, sin liga, para apreciarle.

"La literatura en Centroamérica", 1888[130]

El arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos.

"Dilucidaciones", 1907

A *harmonia* da linguagem, entendida em sua antiga acepção retórica (conjunção adequada entre as palavras e também entre as palavras e as idéias), figura como preceito fundamental na poesia de Rubén Darío; os modos de aplicá-la e os valores a ela associados delimitam-se por um preceito representativo e de conduta social próprio do final do século XIX: a *elegância*, associada primeiramente à ostentação de sofisticada urbanidade e ao cosmopolitismo.

2.1 Elegância como preceito

A busca de elegância está na base da produção poética de Rubén Darío e de muitos contemporâneos seus. Nos autores latino-americanos das décadas de 1880 a 1910, a palavra e suas variações aparecem com muita freqüência, inclusive nos nomes de certos magazines modernistas: Darío dirigiu em Paris, de 1911 a 1914, uma revista feminina intitulada *Elegancias*, e a revista em que colaborava na década de 1880 seu amigo cubano Julián del Casal levava o nome de *La Habana Elegante*.

A origem dessa preocupação com a elegância não será encontrada exclusivamente em textos poéticos ou sobre poesia do XIX, mas também em outros discursos coetâneos; e, se se

[130] Cit. por K. Ellis, *Critical Approaches to Rubén Darío*, 1974, p. 46.

levar em consideração que "a época" de Rubén Darío não é um bloco único de limites definidos mas um feixe de discursos sobrepostos – que naquele ponto são simultâneos mas que não necessariamente iniciaram suas carreiras no mesmo momento –, ver-se-á que, nos raios mais longos desse feixe, a noção de elegância tem raízes bastante mais remotas do que faz supor sua mera associação aos hábitos amaneirados e frívolos da chamada *belle époque*.

Em primeiro lugar, para compreender o alcance da noção de elegância no léxico dos poetas do tempo de Darío, excepcionalmente, não é preciso abdicar das acepções comuns que essa palavra assume no português de nossos dias, posto que, como atesta uma consulta a alguns dicionários da língua espanhola publicados no século XIX, elas já estavam em uso. O *Panléxico* de Juan Peñalvor, edição de 1842, por exemplo, registra na segunda acepção de elegância: "*Hermosura, gentileza, adorno*", e na segunda acepção de "elegante": "*Hermoso, galán, bien hecho*".

No entanto, é fundamental recorrer a outros usos históricos dos vocábulos relacionados à noção de elegância para obter uma compreensão mais ampla e apropriada do alcance desses termos em Rubén Darío. A origem da palavra não é consensual, mas convém aceitar a hipótese mais corrente de que tenha derivado de *eligere*, escolher. No século XVIII, Antonio de Capmany justificara essa explicação pela sua verossimilhança: "*sólo esta latina puede ser su verdadera etimología: en efecto todo lo que es elegante es escogido*"[131].

Entre antigos retores e gramáticos, a palavra elegância constou na condição de categoria funcional. Quintiliano a coloca como uma das três propriedades da linguagem, ao lado da correção e da clareza[132]. Entre os quatro estilos estudados por Demétrio Faléreo, há o *glaphyros* – posteriormente traduzido por *elegante* –, que se define como "discurso com charme e uma leveza graciosa"[133], figurando ao lado do magnífico, do plano e do vigoroso.

---

[131] Parte primera, II. In *Filosofía de la elocuencia*.
[132] *Instituciones oratorias*, lib. I, cap. IV.
[133] "*(...) speech with charm and a gracious lightness*", *On Style*, Loeb 199, 1995, p. 429. Os caracteres do estilo elegante serão explorados no capítulo seguinte, na análise da "Epístola" à senhora de Lugones.

Na Espanha setecentista, o mesmo Antonio de Capmany, em sua *Filosofía de la Elocuencia* (1777), elabora uma preceituação detalhada da elegância do discurso[134]. A elegância seria uma qualidade da eloqüência, que se atinge pelo manejo adequado dos elementos "número" ("*medida y composición de las partes del discurso*") e "harmonia" ("*sonidos acordes*", combinação agradável) aliado à boa eleição e à correção das palavras. Em seu propósito *purista*, Capmany assevera haver "*lenguas más favorables unas que otras a la elegancia, y muchas que jamás podrán adquirirla*", sendo a castelhana uma das privilegiadas: "*nuestra lengua, rica y majestuosa cuando es bien manejada, corre con fluidez, pompa y desembarazo*". Oferece um rol de expedientes a evitar: "*terminaciones duras o sordas, (...) la frecuencia o el concurso áspero de consonantes, (...) la escabrosa trabazón de partículas, y de verbos auxiliares, multiplicados a veces en una misma frase*", todos inimigos da fluidez e do desembaraço, concorrendo para degradar a pompa em afetação, "*enemiga de toda hermosura*".

2.1.1 Elegância e urbanidade

No período em que produziu Darío, como em outros, poesia culta é sinônimo de poesia urbana. A representação do urbano e mesmo a ostentação da urbanidade valorizaram a poesia culta em diferentes passagens históricas, e de maneiras diferentes: o conceito de *urbanitas* aparece nos antigos tratados latinos como tradução do *asteion* aristotélico, o dito urbano, uma expressão sutil ou sagaz tipicamente urbana, própria de um meio culto, civilizado. Urbanidade e civilidade andam de mãos dadas, no sentido de que a primeira significa também o "conjunto de formalidades e procedimentos que demonstram boas maneiras e respeito entre os cidadãos; afabilidade, civilidade, cortesia", segundo uma definição atual de dicionário[135]. Nas cortes européias dos séculos XVI e XVII, identificava-se

---

[134] "Tratado de la elocución oratoria", parte primera, II.
[135] *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

a urbanidade acima de tudo pelas agudezas do discurso engenhoso, pelo *wit*. No XVIII, o engenho e a agudeza passam a valer apenas quando submetidos à clareza e à simplicidade do discurso. No XIX, a grande *urbs*, a capital do século, é Paris; logo, maior valor se verá no poema quanto mais parisiense ele parecer. A poesia imita a gestualidade convencional que confere distinção às elites, e assim o valor da urbanidade se associa ao da elegância. No contexto latino-americano, uma observação de Ivan Teixeira sobre o ideal de beleza em Olavo Bilac é norteadora:

> Resultante da apropriação escravista, católica e burguesa de aspectos aparentes da Grécia Antiga, o ideal de beleza parnasiano não deixa, portanto, de mimetizar o padrão de elegância da elite pensante do Rio de Janeiro, de onde se alastra por todo o Brasil letrado.[136]

A matriz desse padrão é, então, Paris. Assim, mais adiante, o crítico trata do "Julgamento de Frinéia", poema composto inteiramente sobre um tema antigo exposto por Quintiliano, segundo o qual a beleza excepcional de Frinéia interfere no julgamento formal de seus atos.[137] Embora o poema não contenha uma só palavra que remeta à sociedade carioca da *belle époque*, sua eficácia só pode ser julgada em relação à expectativa da época: pois abdica de comentar as implicações morais e legais do caso, que lhe davam sentido na Antigüidade, dedicando-o todo à composição de um clímax estético, o momento em que Frinéia se despe diante do tribunal:

> Pasmam subitamente os juizes deslumbrados,
> – Leões pelo calmo olhar de um domador curvados:
> Núa e branca, de pé, patente á luz do dia
> Todo o corpo ideal, Phrynéa apparecia
> Diante da multidão attonita e sorpreza,
> No triumpho immortal da Carne e da Belleza.[138]

Com isso, versando sobre matéria e assunto clássicos, traz à sociedade carioca um "'toque de classe', muito ambicionado pelas elites da época"[139], afagando-a com a visita

---

[136] "Artifício, persuasão e sociedade em Olavo Bilac", 2002, p. 101.
[137] Idem, p. 103.
[138] "O julgamento de Phrynéa", *Sarças de fogo*, in *Poesias*, 5 ed., 1913, p. 78.
[139] Idem, p. 104.

ilustre da Grécia Antiga; ao mesmo tempo, declamado num salão elegante, causa *frisson*, oferecendo à imaginação dos presentes uma visão sublime e luxuriosa que não vai, mas poderia, acontecer realmente. Paris não é referida diretamente no poema, mas sua imagem de metrópole refinada e elegante é que lhe dá sentido. Assim também, em Darío, muitos poemas falam do passado, mas ao presente. O poema de abertura de *Prosas profanas*, "Era un aire suave...", introduz o leitor num baile de máscaras em que os convidados, fingindo pertencer à corte de Versalhes, passeiam por um jardim repleto de ícones clássicos:

> Era un aire suave, de pausados giros;
> El hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
> E iban frases vagas y tenues suspiros
> Entre los sollozos de los violoncelos. (...)
>
> La marquesa Eulalia risas y desvíos
> Daba a un tiempo mismo para dos rivales,
> El vizconde rubio de los desafíos
> Y el abate joven de los madrigales.
>
> Cerca, coronado con hojas de viña,
> Reía en su máscara Término barbudo,
> Y, como un efebo que fuese una niña,
> Mostraba una Diana su mármol desnudo.
>
> Y bajo un boscaje del amor palestra,
> Sobre rico zócalo al modo de Jonia,
> Con un candelabro prendido en la diestra
> Volaba el Mercurio de Juan de Bolonia. (...) (PrPr, 1901: 51)

Nas estrofes selecionadas, para atribuir sentido aos nomes dos deuses da mitologia antiga – Término, Diana, Mercúrio –, o leitor não precisa recorrer a seus conhecimentos mais precisos sobre as atribuições de cada deidade, nem sequer possuí-los: basta identificar os nomes como pertencentes à Antigüidade clássica para que o efeito do poema se realize, trazendo à contemporaneidade "um toque de classe", o ar suave das eras de ouro. O mesmo vale para o nome do escultor Juan de Bolonia (Giambologna), que apenas aparece para evocar o Renascimento.

2.1.2 Elegância segundo textos em prosa de Darío

A ausência de preceptivas da elegância no período estudado não nos impede de delimitar razoavelmente a abrangência da categoria a partir de seus usos, que são muitos e muito variados. Sob o nome de elegância reúnem-se qualidades diversas – o urbano, o requintado, o *exquisito*, o raro, o agradável –, cujo efeito último é distinguir seu portador, elevá-lo acima da mediocridade burguesa e representá-lo como, no mínimo, um burguês culto. Ao exaltar as qualidades poéticas do amigo Ricardo Contreras, em artigo de 1890, Darío compõe uma rica definição metafórica da elegância: "*[Contreras] es un clásico elegante, su estilo compuesto de joyas nuevas de plata vieja, pura, sin liga, para apreciarle*"[140]. A composição de jóias novas com prata velha, pura, sem ligas equivale ao tratamento elegante do melhor material poético disponível; a nota de beleza contemporânea à poesia. No singular, então, a elegância será tomada aqui como um preceito abrangente de vasto uso contemporâneo; no plural, as *elegâncias* são ornatos que concorrem com outros recursos à conformação de um estilo.

Seria mais do que desejável propor aqui uma "gramática de usos" que levasse em conta outros autores coetâneos. Por limitações de tempo, não o poderíamos fazer nesta pesquisa. O levantamento que aqui se oferece contempla apenas textos de Darío, e não é exaustivo: privilegia a composição de uma amostragem significativa dos usos que o escritor nicaragüense faz.

A maior parte das ocorrências refere-se simplesmente a uma qualidade do vestuário. A própria revista *Elegancias*, à diferença de outros magazines em que Darío trabalhou, fora concebida para tratar exclusivamente "*de modas, con alguna lectura*"[141]. Em sua autobiografia, Darío relata que a lembrança de sua primeira estadia em Santiago se resume a uma única preocupação: "*vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder*

---

[140] "La literatura en Centro-América", cit. por K. Ellis, *Critical Approaches to Rubén Darío*, 1974, p. 46.
[141] *Epistolario selecto*, p. 31.

vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas" (XV); preocupação esta originada na vergonha que diz ter sentido quando, recém-chegado à metrópole chilena, percebeu-se inadequado vestindo "*unos pantaloncitos estrechos que (...) creía elegantísimos*" (XIX). No relato de sua visita à Exposição Universal de Paris de 1900 (publicado no volume *Peregrinaciones*), porém, Darío parece ver a seu redor tanta *elegancia* como viu Colombo *maravilla* na América. Em poucas páginas (52-65), qualifica de elegantes palácios franceses, mobiliário inglês, o estilo moderno dos edifícios e *homes* norte-americanos e uma *señorita* estadunidense que chama sua atenção em um bar, também elegante.

Em relação a pessoas, com exceção dessa senhorita, parecem merecer a atribuição apenas as de duas classes: a artística e a mais alta. Darío não economiza no uso do termo ao se referir às damas da elite burguesa européia, que são sempre "elegantes" (por suas vestes ou por suas maneiras), mesmo aquelas a quem trata com certo desdém. Rememora na autobiografia as caçadas que realizava "*en compañía de un rico y elegante amigo llamado Lisímaco Lacayo*" (XIII). As mulheres nobres que chegou a conhecer, a quem dedica uma atenção bastante mais reverente, também o impressionam pelo atributo da elegância: fala, por exemplo, na "*pompa rica de la elegancia ornamental*" que lhe fez parecer a rainha Vitória da Inglaterra uma "*figura de arte*" (LXIII). Os artistas também podem ser "elegantes": recorda-se de um poeta que conheceu em Paris, "*Maurice Duplessis (...), un muchacho gallardo, que vestía elegante y extravagantemente*" (XXXII) – o que denota a relação de independência entre a elegância e a sobriedade ou discrição –, e do poeta argentino Eugenio Díaz Romero, "*melodioso y elegante lírico de dorados cabellos*" (XLI); mas acima de todos ergue-se Oscar Wilde, cujo nome sempre está acompanhado pelo qualificativo nas menções que lhe faz Darío. O encontro fortuito com o escritor inglês nas ruas de Paris o comove, conforme relata na autobiografia: "*Rara vez he encontrado una distinción mayor, una cultura más elegante y una urbanidad más gentil*" (LIV). Em *Peregrinaciones*, refere-se ao encanto da aristocracia

com a presença de Wilde "*en los más elegantes salones*" (p. 106) e à sua "*erudición elegante y alusiva*" (p. 11) Chega a declará-lo o *arbiter elegantiarum* de sua época (p. 108), – ou seja, o "árbitro das elegâncias" ou juiz do gosto, recorrendo à fórmula latina com que se cognomina Petrônio –, pois tinha ele o privilégio de impor em Londres "*su elegancia y su extravagancia*" (p. 110), uma vez que "*la* fashion *fue suya*" (p. 106).

Segundo os usos de Darío, os ingleses têm primazia em elegância. Em viagem a Málaga, por exemplo, diz que lá "*los hombres quieren (...) parecer ingleses, como los elegantes de todos lugares*"[142]. Mas os franceses não ficam muito atrás, principalmente os *habitués* dos teatros e salões, onde sempre "*había algunas levitas, algunas señoras elegantes*"[143].

Nessas e noutras passagens, fica clara a associação necessária entre elegância e urbanidade. A elegância é atributo exclusivo das metrópoles modernas e de seus habitantes. Mas se confundem sob essa palavra duas características distantes que acabam se aproximando pelos usos de Darío: a sobriedade e a extravagância. Da leitura das passagens citadas, pode-se depreender que a sobriedade é condição para a elegância apenas quando o autor se refere a construções arquitetônicas. Já em relação às vestes e maneiras das pessoas que retrata, vêem-se outros critérios. Além do mencionado Duplessis, que se vestia "*elegante y extravagantemente*", e da dupla autoridade de Wilde em "*elegancia y extravagancia*", leia-se a descrição de Mohamed-Ben-Ibrahim, "*moro de letras*" apresentado a Darío em Tânger:

> Es un tipo elegante, quizá demasiado europeizado, que a su traje flotante y soberbio ha agregado una magnífica leontina hecha por un platero madrileño, y un reloj suizo, de cincelados oros, con campanilla de repetición (...)[144]

A figura "elegante" de Darío não precisa ser sobriamente composta, desde que ostente riqueza e cosmopolitismo. Nas últimas décadas do século XIX, um dândi pode ser elegante, e

---

[142] *Tierras solares*, p. 48.
[143] *Peregrinaciones*, p. 122
[144] *Tierras solares*, p. 154.

nesse ponto a noção de elegância se distancia dos parâmetros clássicos e neoclássicos, tão vivos em diversos aspectos da *belle époque*. Depreende-se daí uma noção relacional do conceito de elegância, que se deve adequar a um padrão dominante da *fashion*, seja qual for.

Quando aplicada à linguagem de oradores, poetas e prosadores, elegância se associa mais freqüentemente à escolha criteriosa das palavras, à parcimônia e à contenção da emoção. Convidado a participar de uma festa anarquista em París, por exemplo, Darío presenciou uma diatribe antinacionalista proferida por Laurent Tailhade, cujo discurso, relembra, tinha um "*estilo amargo, hiriente y de una crueldad elegante*"[145]. A crueldade elegante do orador é provavelmente uma crueldade artificiosa, disfarçada ou potencializada pelo artifício elocutório. Reforça-o esta outra passagem, em que, para ajudar o escritor, a palavra "elegância" comporta claramente a idéia de "polidez", possibilitando-lhe mostrar-se encabulado ao comentar a ausência pública de mulheres grávidas em Paris:

> Puedo asegurar con toda seriedad, que durante el tiempo que llevo de vecino de esta gloriosa villa, no he encontrado aún una señora, una mujer, que parezca... ¿cómo diré? que esté... ¿cuál palabra emplear? que se encuentre en el estado – digámoslo con cierta **elegancia** – en el estado de la divina Gravida del divino Rafael.[146]

No contexto da oratória, a palavra "elegância" assume em Darío um sentido mais próximo de sua definição retórica, cuja entrada na língua castelhana se pode verificar, por exemplo, na primeira acepção do verbete "elegância" no dicionário de Juan Peñalver, publicado em 1842: "*La hermosura que resulta al estilo de la pureza, propiedad, buena elección y colocación de palabras y frases*". Também nesse sentido é que Darío emprega a palavra quando se reporta a poemas e poetas, como, por exemplo, ao dizer que se declamaram numa festa parisiense "*couplets elegantes*"[147] e que em seu período bonaerense o poeta Leopoldo Díaz "*escribía sus elegancias parnasianas*"[148]. Sobre o tempo de desembarque

---

[145] *Peregrinaciones*, p. 114.
[146] Idem, ibidem, g.n.
[147] Idem, p. 126.
[148] *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, XLIII.

parnasiano na América, em que escreveu *Azul...* (publicado em 1888), afirmaria que "*predominaba la afición por la 'escritura artística' y el diletantismo elegante*"[149]. Trata-se de um atributo do estilo, que, como vimos, está relacionado à boa eleição e colocação de palavras e frases.

2.1.3 O delito do *arbiter elegantiarum*

Em texto produzido por ocasião da morte de Oscar Wilde[150], datado de 08 de dezembro de 1900, Darío atribui a prisão do britânico a seu imprudente menosprezo por certos códigos de conduta social, os quais analisa lucidamente. "À sociedade", aconselha, "há que se ter, já que não respeito, pelo menos temor":

> Este mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra, aprendió duramente en el *hard labour* que la vida es seria, que la *pose* es peligrosa, que la literatura, por más que se suene, no puede separarse de la vida; (...) y que a la sociedad, mientras no venga una revolución de todos los diablos (...), hay que tenerle, ya que no respeto, siquiera temor; porque si no la sociedad sacude; pone la mano al cuello, aprieta, ahoga, aplasta. El burgués (...) tiene rudezas espantosas y refinamientos crueles de venganza. (*Peregrinaciones*, p. 109)

O delito de Wilde não está somente na essência de seus atos, diz Darío, mas na quebra do decoro, apontada em termos normativos e figurados em aguda comparação:

> (...) no se puede jugar con las palabras y menos con los actos. Los arranques, las paradojas, son como puñales de juglar. Muy brillantes, muy asombrosos en manos del que los maneja, pero tienen punta y filos que pueden herir y dar la muerte. El desventurado Wilde cayó desde muy alto por haber querido abusar de la sonrisa. (...)[151]

Como se escrevesse um breve manual contemporâneo de comportamento, Darío identifica o perigo a que se expõe quem joga com as palavras e os atos em seu tempo. O *wit* de Wilde é visto como virtude, mas os excessos de seu uso são responsabilizados pela desventura do autor, associando-se ao vício da desmedida e ao inoportuno menosprezo aristocrático em relação à murmuração burguesa. Darío enuncia os limites de uma postura

---

[149] *Historia de mis libros*, p. 203.
[150] "Purificaciones de la Piedad". *Peregrinaciones*, pp.105-112. Com base em dados que vimos reunindo, parece-nos possível propor que esse texto de Darío tenha colaborado para a introdução da obra de Oscar Wilde no Brasil.
[151] *Peregrinaciones*, p. 106

poética antiburguesa: há que circunscrevê-la ao plano da fantasia, que inclui a "vida" – não a íntima, mas a pública. O propósito oitocentista de assombrar o burguês não deve saltar da poética para a política, pois sua eficácia depende de uma atuação moralizante e corretiva, não revolucionária.

Apesar do tom reprovador, Darío toma o partido de Wilde, incondicionalmente. Vê no britânico "*un verdadero y grande poeta (...), dotado de maravillosos dones de arte*", que chegou a ter "*salud completa, mucha fama, y el porvenir en el bolsillo*" (p. 106). Relata que, ao encontrá-lo em Paris após o cárcere, se impressionou com seu aspecto, suas maneiras e sua conversação, tão incompatíveis com a alardeada degenerescência de sua figura pública:

> (...) un hombre de aspecto abacial, un poco obeso, con aire de perfecta distinción y cuyo acento revelaba en seguida su origen inglés. En la conversación su habilidad de decidor se marcaba de singular manera. Siempre trataba asuntos altos, ideas puras, cuestiones de belleza. Su vocabulario era pintoresco; fino y sutil. Parecía mentira que aquel gentleman absolutamente correcto fuese el predilecto de la Ignominia y el *revenant* de un infierno carcelario. (p. 110)

A não ser pelo último período, todo o retrato de Wilde assemelha-se curiosamente à figura de Darío segundo relatos contemporâneos. O artigo sobre a queda do *arbiter elegantiarum* opera discursivamente uma sucessão no cargo, colocando-se seu autor como o candidato mais apto a ocupá-lo, com o argumento de que compartilha das virtudes do escritor destronado e ainda se mostra capaz de evitar seus vícios:

> el tomar las ideas primordiales como asunto comediable, el salirse del mundo en que se vive rozando ásperamente a ese mismo mundo que no perdonará ni la ofensa ni la burla, el confundir la nobleza del arte con la parada caprichosa, a pesar de un inmenso talento, (...) le hizo bajar hasta la vergüenza, hasta la cárcel, hasta la miseria, hasta la muerte. Y él no comprendió sino muy tarde que los dones sagrados de lo invisible son depósitos que hay que saber guardar, fortunas que hay que saber emplear, altas misiones que hay que saber cumplir. (p. 112)

Nas "Dilucidaciones" que constituem o prólogo de *El canto errante* (1907), Rubén Darío afirmaria: "*como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad*" (AMP: 668-9). O julgamento arroga um domínio irretocável das normas de conduta artística e social, as quais se podem resumir na

idéia de elegância, que comporta: politicamente, comedimento e reverência aos poderosos (escreveria Rufino Blanco Fombona em suas memórias: "*Cualquiera podía influir en Rubén, aunque no literariamente. Era el ser menos levantisco, menos revolucionario del mundo. Todo lo estampillado, lo oficial, merecía su aquiescencia y su venia*"[152]); socialmente, um saudável *temor* e a manutenção da celebridade, obtida por meio da assunção de uma superioridade generosa: "*Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas*"[153]; na representação, uma bem dosada extravagância ornamental capaz de encenar os valores da urbanidade, do cosmopolitismo e do domínio técnico; e, a todo custo, uma atitude sempre decorosa, *que no claudica nunca*.

2.1.4 O termo "elegância" e suas variações nos poemas de Darío

Surpreendentemente, apesar da copiosa utilização desses vocábulos nos textos em prosa de Darío, eles são raríssimos em sua poesia: aparecem apenas duas vezes, se não falhou nosso recenseamento. Uma delas está nestes versos de "Bouquet" (*PrPr*), em que o "*poeta egregio*" é Théophile Gautier:

> Un poeta egregio del país de Francia
> Que con versos áureos alabó el amor,
> Formó un ramo harmónico, lleno de elegancia,
> En su *Sinfonía en Blanco Mayor*. (PrPr, 1901: 74)

O sentido de "elegância" aqui se identifica possivelmente àquele das "*elegancias parnasianas*" atribuídas ao poeta Leopoldo Díaz, ou seja, relaciona-se a uma qualidade do estilo da "*Symphonie en Blanc Majeur*" do poeta francês.

A segunda ocorrência que pudemos encontrar aparece na "Epístola" à senhora de Lugones, texto de 1906 que seria publicado como poema no ano seguinte em *El canto errante*. Esta, no contexto em que aparece, é mais significativa:

---

[152] *Hombre y libros*, p. 142.
[153] "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza*, AMP: 625.

> Me complace en los cuellos blancos ver los diamantes.
> Gusto de gentes de maneras elegantes
> y de finas palabras y de nobles ideas.
> Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas
> trazas, avaros, torpes, o malignos y rudos,
> mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos. (AMP: 749)

O adjetivo "*elegantes*" está aqui modificando "*maneras*", e se associa também à riqueza da vestimenta (pela menção ao colar de diamantes no verso anterior), ao uso de finas palavras (seletas com refinamento e bem dispostas) e à posse de nobres idéias. A estrofe opõe "*gentes de maneras elegantes*" a "*gentes sin higiene ni urbanidade*", caracaterizando estas como feias, avaras, torpes, malignas e rudes, donde se pode extrair, por antonímia, uma lista de caracteres próprios das "gentes elegantes": belas, dissipadoras, decentes/honradas, benevolentes e requintadas.

Registre-se que, nessas duas únicas ocorrências, "*elegancia*" rima com "*Francia*" e "*elegante*", com "*diamante*", configurando-se, à luz de nossas observações a respeito dos textos em prosa, uma relevante aproximação entre esses vocábulos.

O que explicaria o sumiço na poesia de um vocábulo tão freqüente na prosa de Darío? Poder-se-ia levantar a hipótese de que, tomada como categoria funcional integrante de um léxico técnico-preceptivo da arte poética, a palavra "elegância" tenderia aparecer pouco em poemas, assim como as palavras "metáfora", "ortometria" e "rima", por exemplo.[154] Além disso, as possibilidades de emprego do qualificativo "elegante" se restringem a trajes, itens decorativos, *design*, gestual urbano – ou seja, sua aplicabilidade está circunscrita ao léxico da vida mundana contemporânea, que raramente passa pelo crivo do poeta.

Porém, atentos às preferências lexicais do poeta, muitos leitores têm anotado sua recorrência sistemática a um outro vocábulo, o qual, como pretendemos demonstrar, mantém

---

[154] Essa idéia toma emprestada uma conjetura borgiana que, se não vale como argumento, certamente a enriquece: trata-se da hipótese levantada no conto "El jardín de senderos que se bifurcan" (*Ficciones*, 1944), em que a resposta a um enigma ancestral – a chave da leitura de um gigantesco livro-labirinto chinês – se obtém pela observação de que há apenas uma palavra que não aparece em suas páginas, a palavra "tempo"; conclui daí o narrador que se trata necessariamente de um texto sobre o tempo.

uma relação metonímica com os significados de “elegância”. Trata-se da palavra “harmonia”, que investigaremos a seguir.

2.2 Harmonia

A harmonia é um motivo freqüente da poesia de Darío. A palavra e suas variações aparecem ora com um sentido mais referencial (remetem à harmonia platônica das esferas, a certa idéia de comunhão universal), ora como metáforas de um preceito poético (a poesia deve ser harmônica, o verso deve ser harmônico etc.). Assumem três significados principais, todos relacionados entre si por remeterem a uma idéia de conjunção ideal entre dois ou mais elementos. No primeiro, harmonia é uma espécie de lei universal que rege o cosmos, fazendo todas as coisas tenderem a uma comunhão ideal. No segundo, a mesma palavra se circunscreve ao campo semântico da música, embora nem sempre de acordo com a terminologia musical moderna; e se aplica em sua obra, como a própria palavra *música*, a todas as atividades artísticas. No terceiro, figura como qualidade comum a tudo o que parece bem disposto, bem arranjado, inclusive objetos domésticos, gestos, flores etc.

No discurso metapoético dariano, tanto em prosa como em verso, esse conceito desempenha papel central. Mas há que distinguir os usos que lhe dá o escritor. De um lado, encontra-se freqüentemente em Darío o recurso a uma metafísica vaga, uma atualização autoral de um discurso comum aos poetas da segunda metade do século XIX: em linhas gerais, haveria na origem dos tempos uma harmonia ideal da qual o homem se afastou; o poeta teria por missão ouvir a música do cosmos e traduzi-la em verso para restituir pela linguagem a harmonia. Preceitua-se que o poeta:

> de una extra-humana flauta la melodía ajuste
> a la harmonía sideral. (“Responso”, PrPr, 1901: 122)

"*Todo tiene un alma*", afirma, e em cada alma palpita o ritmo do cosmos: "*eres un universo de universos*" ("Ama tu ritmo...", PrPr, AMP: 617). O poeta saberá encontrar a harmonia ideal dentro de si – no "reino interior" ou na "selva sagrada", onde "*brota el armonía del gran Todo*":

> peregrinó mi corazón y trajo
> de la sagrada selva la armonía. ("Yo soy aquel...", CVEsp, AMP: 629)

De outro lado, a expressão poética dessa busca do concerto universal manifesta-se em uma série descritível de recursos técnicos e procedimentos estilísticos que apenas metaforicamente se podem relacionar àquela indagação metafísica, pois se harmonizam claramente com prescrições da própria arte poética, tanto modernas como antigas. O texto de Darío gera uma ficção sobre si mesmo, estabelecendo para seus temas e procedimentos relações verossímeis de causa e efeito que têm uma funcionalidade poética altamente eficaz; para estudá-lo, no entanto, é preciso tratar essa ficção como ficção, mantendo-a afastada do vocabulário técnico que se pretende usar. A harmonia como princípio compositivo de poesia pouco tem a ver com a suposta harmonia sideral – esta é que é imagem da outra, pois se compõe no próprio texto como metáfora de operações poéticas. Enquanto qualidade da linguagem, a "harmonia" tem uma longa tradição de usos gramaticais, retóricos e poéticos que, como queremos demonstrar, sustenta a técnica de Darío em muitos aspectos e, portanto, não pode ser deixada de lado. Reuniremos a seguir ocorrências da palavra "harmonia" e suas variações na poesia de Darío, com vistas a subsidiar a discussão subseqüente.

2.2.1 O termo "harmonia" nos poemas de Darío

O elemento "harmônico", para Darío, é intrínseco a toda arte: assim, a artista cubana a quem dedica o poema em prosa "El país del Sol" (PrPr) é chamada repetidamente de

"*hermana harmoniosa*", pois, embora não escreva poesia, irmana-se com o poeta por produzir arte "harmônica".

Em muitos poemas de Darío, as menções a poetas colocam-nos acompanhados pela harmonia:

Banville, insigne orfeo de la sacra Harmonía.	("A los poetas risueños", PrPr, 1901: 153)
Y si Herrera pujante nos hace oír su plectro armonïoso	("La poesía castellana", AMP: 261)
¿Quién trajo, en el raudal de su armonía sátira perspicaz, nota sonora? (...) Francisco de Quevedo, ese coloso (...)	(idem: 264)
[José Santos Chocano] vive (...) envuelto en armonía y en melodía y canto"	("Preludio", *ECErr*, AMP: 744)

Como princípio universal, a harmonia original que o homem busca reencontrar equivale, na fantasia poética, ao fogo divino roubado por Prometeu. Dessa forma, em muitos poemas, aparece relacionada ao fogo; ou, seguindo convenções poéticas, ao Sol, o astro que rege o movimento dos planetas; ou ainda a Apolo, deus do sol e da poesia:

Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo; sé que he robado el fuego y robé la armonía	("En las constelaciones", AMP: 1035)
Bajo el gran sol de la eterna Harmonía	("Pórtico", PrPr, 1901: 102)
la harmonía del carro de la Aurora	("Friso", PrPr, 1901: 127)
(...) una gloria de luz y de harmonía	("El cisne", PrPr, 1901: 110)
(...) ¡Oh, tierras de sol y armonía, aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!	("Los cisnes", I, CVEsp, AMP: 649)
en la hacienda fecunda, plena de la armonía del trópico (...)	("Allá lejos", CVEsp, AMP: 687)
La armonía el cielo inunda	("Tarde del trópico", CVEsp, AMP: 656)
Padre de fuego y piedra, yo te pedí ese día tu secreto de llamas, tu arcano de armonía,	("Momotombo", ECErr, AMP: 706)
Todavía está Apolo triunfante, todavía gira bajo su lumbre la rueda del destino y viértense del carro en el diurno camino las ánforas de fuego, las urnas de armonía	("Lírica", ECErr, AMP: 765)

Em *Prosas profanas* (1896), a palavra harmonia aparece invariavelmente com seu "h" etimológico, que a produção normativa da Real Academia Española já havia então eliminado (a forma castelhana corrente é *armonía*). Essa grafia arcaizante remete ao vocábulo grego *harmonia*, que designava inicialmente peças de ligadura usadas na construção naval. Paula da Cunha Corrêa encontra esse uso na *Odisséia*, por exemplo, e em Heródoto, já com um sentido mais abrangente de *junção*, que sugere relação com outras palavras cognatas como "adaptar" e "encaixar"[155]. Em música, podia-se entender por *harmonia* o que chamamos hoje de *escala* – um determinado conjunto de notas – ou ainda uma série ritmada dessas notas, uma *melodia*. Na terminologia musical moderna, esses três termos se distinguem com clareza.

De fato, encontramos na poesia de Darío ocorrências da palavra em sua acepção antiga (mesmo com a grafia moderna), atendendo a um manifesto propósito do poeta de restringir certas palavras a seu sentido etimológico: "*estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo*"[156], como também pretendeu fazer Mallarmé. Assim, por exemplo, num dos últimos poemas que escreveu (de 1916), Darío resume com os seguintes versos sua ocupação principal: "*Desde que soy, desde que existo, / mi pobre alma armonías vierte*" ("Divagaciones", AMP: 1136), em que "verter harmonias" é uma imagem que remete à emissão melódica (e não propriamente harmônica) da flauta.

Em certos versos de Darío, a harmonia se personifica em diferentes seres mitológicos de acordo com a matéria do poema: "*el hada Harmonía*" no versalhesco "Era un aire suave..." (PrPr); "*la Musa Armonía*" no arqueológico "Urna votiva"; e "*santa Armonía*" na ode ao general argentino Mitre. Fada, musa ou santa, está sempre regendo os passos do poeta.

Harmônico é também o efeito de qualquer combinação de sons que resulte ordenada, por sincronia ou eufonia. É o que aparece nestes versos de "Palimpsesto": "*en grupo lírico van los centauros / con la harmonía de su tropel*" (PrPr, AMP: 600), e também nestes de

---

[155] *Harmonia*, p. 21-2.
[156] *Historia de mis libros*, p. 205.

"Helios": "*los caballos de oro / (...) al trotar forman música armoniosa*" (CVEsp, AMP: 643). Em "Era un aire suave...", a harmonia do riso da marquesa Eulália assemelha-o ao canto de uma ave: "*el teclado harmónico de su risa fina / a la alegre música de un pájaro iguala*" (PrPr, AMP: 550). Certos nomes próprios são harmônicos em si mesmos: no "Coloquio de los centauros", por exemplo, Quíron narra que, ao nascer Vênus, "*(...) el universo / sintió que un nombre harmónico, sonoro como un verso / llenaba el hondo hueco de la altura*" (PrPr, AMP: 575). Outro poema, um madrigal que leva o nome da dama cortejada, "Mía", corteja-a primeiro pelo próprio nome: "*Mía: así te llamas. / ¿Qué más harmonía?*" (PrPr, AMP: 569).

Não só os sons como quaisquer elementos bem combinados produzem harmonia. Em "Bouquet", descreve-se certo poema de Gautier como um maço de rosas bem dispostas – um "*ramo armónico, lleno de elegancia*" (PrPr, AMP: 564). Em "El reino interior" desfilam as sete virtudes; a locução adjetiva "*de harmonía*" qualifica diretamente as rosas com que são assemelhadas, mas, por extensão, refere-se também às suas maneiras: "(...) *Siete blancas doncellas, semejantes / a siete blancas rosas de gracia y de harmonía* (PrPr, AMP: 604). O "Elogio de la seguidilla" atribui metaforicamente a essa antiga forma poética espanhola um conjunto de cordas, qualificado de harmônico por estar bem disposto, mas também por sua aptidão para produzir harmonia (música): "*en su cordaje harmónico formas el arco / con que lanza sus flechas la airada musa*". (PrPr, AMP: 586) Mais tarde, na *Vida*, Darío assim se referiria ao poema: "*Es un elogio de un metro popular, armonioso y cantante, la seguidilla*" (XL), usando *armonioso* com o sentido de bem-sonante, eufônico, musical.

Em suma, como dissemos, a palavra harmonia assume três significados principais – lei universal, atributo musical e atributo comum –, que se relacionam e por vezes se misturam entre si; trata-se de um vocábulo muito freqüente que, em muitas passagens, ocupa um posto central na argumentação ou no campo semântico do texto em que aparece; formula-se a proposta de imitar pela linguagem poética uma suposta harmonia ideal, com o intuito de

restituí-la ao homem ou de representar a perfeição (regularidade, fluidez, continuidade) das coisas que quer enaltecer. Agora, seguindo nosso propósito de desfazer os elos verossímeis estabelecidos pelo autor para investigar as relações discursivas que seus usos de "harmonia" mantêm com procedimentos poéticos de outros autores, exploraremos significados e valores associados à "harmonia" com os quais, mesmo sem dizê-lo, o poeta opera.

2.2.2 A harmonia como qualidade da linguagem

A primeira publicação de *Azul...*, realizada em Valparaíso no ano de 1888, trazia como prólogo um texto de Eduardo de la Barra, amigo de Darío e patrocinador da edição. Composto majoritariamente por contos, e não contando entre seus poucos poemas nenhum que se aproximasse à exuberância formal das obras subseqüentes, o livro dá ensejo, no entanto, a esse prólogo exegético abrangente – só podemos atribuí-lo à proximidade amistosa entre o explicador e o explicado, o qual, em conversas particulares, deve ter exposto seus propósitos ao amigo de maneira mais complexa do que fez nos próprios poemas. Incorrendo em contínuos ornamentos[157] da retórica acadêmica oitocentista e preocupado em defender o poeta estreante de acusações que certamente lhe seriam feitas, o texto é uma fonte muito interessante para esta pesquisa, tanto pelas inferências eruditas de que lança mão quanto pelo depoimento que nos transmite acerca das expectativas do leitor culto contemporâneo a Darío.

Há duas razões para tratar com atenção o prólogo de Eduardo de la Barra. A primeira é reivindicar sua incorporação ao "primeiro time" dos críticos de Darío, pois a ausência geral de menções ao texto nos resulta injustificável[158]. A segunda razão é ressaltar a importância de

---

[157] A título de exemplo, leia-se o início do prólogo: "¡Que cofre tan artístico! ¡Qué libro tan hermoso! ¿Quién me lo trajo? ¡Ah! La Musa joven de alas sonantes y corazón de fuego, la Musa de Nicaragua, la de las selvas seculares que besa el sol de los trópicos y arrullan los océanos" (p. 2).

[158] Embora seja compreensível: Darío suprimiu o prólogo de De la Barra a partir da 3ª edição de *Azul...*, substituindo-o pelos artigos de Juan Valera. O prólogo de De la Barra, além do menor renome de seu autor (também membro da RAE, mas na condição de correspondente hispano-americano), trazia comentários polêmicos, como uma diatribe contra o decadentismo. É possível que Darío tenha preferido "apagar" o prólogo para evitar tais polêmicas. Cf. J. Loveluck, "Rubén Darío y Eduardo de la Barra" e "Una polémica en torno a *Azul...*".

uma de suas afirmações, que, desde então, permanece esquecida: De la Barra identifica o recurso à "harmonia" como fundamento e característica principais da poesia de Darío. Não se refere o prologuista à harmonia das esferas ou a um procedimento idiossincrático nascido de um projeto artístico individual – mas à harmonia como recurso retórico-poético. É o que vemos neste trecho:[159]

> Rubén Darío tiene el don de la armonía bajo todas sus formas. Ya es la armonía imitativa, que nace como sabéis, de la acertada combinación de las palabras, cual aquella "agua glauca y oscura que chapoteaba musicalmente bajo el viejo muelle", y, "el raso y el moaré que con su roce ríen"... Cito de memoria, por no darme el trabajo de la elección donde a cada paso brotan espontáneas las preciosas onomatopeyas.
>
> Fuera de la armonía imitativa hai aquí en grado supremo, aquella otra, que convierte la lengua en una flauta suave y sonora; y hai la gran armonía, la más artística de todas, la que consiste ne le perfecto acuerdo entre la idea y su expresión, de manera que parezcan ambas nacidas a la par y la una para la otra.
>
> Agregad a estas tres faces de la armonía, las melodías del lenguaje sometido a la lei del metro y el ritmo, y sabréis en qué nuestro poeta es maestro como pocos. El don de la armonía es uno de los secretos que tiene para encantarnos.

A classificação da harmonia em três faces proposta por De la Barra retoma, com livre remodelação, preceitos retóricos e gramaticais da harmonia da linguagem. Remetamo-nos por exemplo ao setecentista Capmany, em cujo tratado sobre a eloqüência se pode ler que a harmonia, adorno indispensável do discurso oratório, se define desde os antigos como "*la grata sensación que resulta de la simultaneidad con que muchos sonidos acordes hieren el órgano del oído*"[160], lembrando o autor que, definida de tal modo, não se distingue do que se poderia chamar mais propriamente melodia. Essa acepção engloba as duas primeiras faces listadas por De la Barra, a imitativa e a eufônica. Mas Capmany alarga a atuação da harmonia na oratória antiga: refere-a também à qualidade prosódica das palavras, "*relativamente a lo agudo o grave, lento o rápido, áspero o dulce de su sonido*"[161]. Já nas línguas modernas, identifica ainda "*otro principio de armonía, y es el que resulta de la coordinación de las*

---

[159] Optamos por manter na transcrição a grafia e a pontuação tal qual as encontramos na edição consultada.
[160] A. de Capmany, *Filosofía de la elocuencia*, "Tratado de la elocución oratoria", parte primeira, II.
[161] Idem.

palabras, y aun de los miembros de una misma frase"[162], chamando-o harmonia oratória, pois não é qualidade intrínseca da língua mas da maneira como ela se maneja. Aqui, censura algumas práticas seiscentistas que, em busca dessa harmonia, preferem o acessório ao principal, "*transtornando el orden natural de las ideas*", mas considere-se que está se normatizando a oratória e não a poética, em que as inversões são licenças mais amplamente admitidas, mesmo segundo preceitos neoclássicos[163]. Por último, sempre se referindo ao orador, Capmany preceitua a possibilidade de a coordenação harmônica sobrepujar a lógica, no que chega à terceira face da harmonia introduzida por De la Barra:

> Pero cuando la *coordinación armónica de* las palabras no puede conciliarse con la *coordinación lógica*, ¿qué partido podrá elegir un orador? Deberá entonces, y según los casos sacrificar ya la armonía, ya la corrección la primera, cuando quiera herir con las cosas, y la segunda cuando mover con las palabras; pero estos sacrificios siempre serán leves y muy raros.[164]

Convém explorar e ilustrar as três faces da harmonia elencadas por De la Barra, associando-as à poesia do fim do século XIX. Tomando-as por base, em atenção aos fatos de introduzirem categorias em uso à época estudada e de se encontrarem legitimadas pela autoridade de De la Barra – leitor culto e, na qualidade de prologuista, juiz eleito da poesia de Darío –, delinearemos uma distinção conceitual que sustentará nossa leitura dos poemas ao longo da dissertação.

2.2.2.1 harmonia imitativa

A harmonia a que chama imitativa é a virtude onomatopéica da linguagem, isto é, aquela que lhe permite imitar pelo som o objeto representado, seja mais concreto ou mais abstrato. Por exemplo, no dístico que abre as duas primeiras estrofes da segunda "Marina"[165]

---

[162] A. de Capmany, *Filosofía de la elocuencia*, "Tratado de la elocución oratoria", parte primeira, II.
[163] Leia-se a defesa da ordem inversa na gramática de Hermosilla.
[164] A. de Capmany, *Filosofía de la elocuencia*, "Tratado de la elocución oratoria", parte primeira, II.
[165] Poema publicado em *Cantos de vida y esperanza*. Há uma primeira "Marina" – outro poema, com o mesmo título, integrante de *Prosas profanas*.

– "*Mar armonioso / Mar maravilloso*" (AMP: 670) – pode-se ver, com alguma imaginação, a sugestão do movimento das ondas, por uma combinação de recursos:

- a dualidade do ir-e-vir se manifesta na opção pelo dístico, nas combinações substantivo-adjetivo de que se constitui cada linha, na presença de apenas duas vogais – o "a" (aberto) no início e o "o" (fechado) no fim de cada verso – e nas reiterações fônicas paralelas de "-ar" nas sílabas iniciais e de "-oso" na rima final;
- a sensação de matéria líquida é sugerida pela seleção de consoantes cuja emissão sonora não exige interrupção do sopro: a nasal "m", a vibrante "r" e a líquida[166] "ll";
- o movimento é imitado ritmicamente: a pausa prosódica após a sílaba "Mar", oxítona, ocasiona seu alongamento, de modo a conter o fluxo da leitura; depois, abertas as comportas, o verso deságua rapidamente; e a rima final em "-oso" iguala o movimento de ambos os versos, estabelecendo-lhes um limite em comum.

No mesmo poema, mais ao final, quando o mar passa a ser figurado segundo os perigos que oferece, opõe-se aos versos comentados este, também onomatopéico, em que a metáfora para o mar revolto é amplificada pelo som da tormenta: "*tropel de los tropeles de tritones*" (AMP: 671).

A harmonia imitativa de que fala De la Barra é um recurso freqüente na poesia do fim do século XIX. Encontra-se, por exemplo, em Verlaine ("*Les sanglots longs / Des violons / De l'automne*"[167]), Cruz e Sousa ("Vozes velladas, velludosas vozes, / Volupias dos violões, vozes velladas"[168]). Pode soar eufônica ou não, desde que em acordo com o objeto representado. Exemplo de harmonia imitativa não eufônica seriam certos versos de Augusto dos Anjos, do início do século XX, como "– Olhos que o húmus necrófago estraçalha, /

[166] A interpretação da "ll" como líquida está sujeita à variante de pronúncia do espanhol.
[167] "Chanson d'automne", *Poèmes saturniens*, p. 37.
[168] "Vilões que choram", *Faróis* (ed. fac-similar), p. 59.

Diafragmas, decompondo-se, ao sol posto...”[169], em que a cacofonia imita a qualidade repulsiva da decomposição.

2.2.2.2 harmonia figurativa ou eufônica

A segunda face da harmonia é aquela que “*convierte la lengua en una flauta suave y sonora*”, relacionando-se portanto à disposição eufônica de palavras e frases – um recurso ornamental. Aqui, o som das palavras não se relaciona necessariamente a seu significado, pois tem por compromisso primeiro agradar o ouvido; assim, sua função representativa não se desempenha por relação direta com um referente, mas pela figuração de uma corporalidade sonora autônoma, a cujo efeito chamamos, por analogia, *música*. Uma lista exaustiva de exemplos que se restringisse aos contemporâneos de Darío seria quase uma edição integral de suas obras poéticas. Aleatoriamente, recordem-se versos que levam essa preocupação ao extremo, como alguns de Fernando Pessoa (“Em horas inda louras, lindas / Clorindas e Belindas, brandas”...), Eugénio de Castro (“Na messe, que enlourece, estremece a quermesse”), Verlaine e Mallarmé etc.

Também em Rubén Darío, a harmonia como recurso produtor de eufonia está em toda parte. Exemplo modelar é a pequena “sinfonia” entremeada no poema “Bouquet”, com a qual o eu lírico galanteia uma mulher por sua brancura:

> Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,
> Cuellos de los cisnes, margarita en flor,
> Galas de la espuma, ceras de los cirios
> Y estrellas celestes tienen tu color. (PrPr, 1901: 74)

Vale mencionar a perfeita regularidade rítmica e métrica, as repetições de palavras e fonemas e a sintaxe justapositiva que, aliadas à onipresença visual e ideal do branco, sugerem

[169] “Apóstrofe à carne”, *Eu e outras poesias*, p. 182.

ao eu lírico que a estrofe pode ser lida como uma sinfonia – não no sentido da forma musical chamada sinfonia, mas no sentido etimológico de consonância perfeita.

2.2.2.3 harmonia ideal

A terceira face da harmonia – "*la más artística de todas*" – "consiste no perfeito acordo entre a idéia e sua expressão", podendo operar em todos os passos da composição poética, da escolha das palavras e temas à metrificação e à ornamentação. Dadas as dificuldades de julgamento envolvidas com esse tipo complexo de harmonia, é aqui que a discussão normalmente se enevoa. Diferentes poetas e tratadistas do fim do século XIX propuseram diferentes vias para a realização da harmonia a que chamamos *ideal*, a perfeita conjunção dos signos em todos os planos do poema, da matéria fônica e gráfica aos sentidos que só se podem gerar pela leitura integral do texto. Deve-se evocar o "Corvo" ("The Raven", 1845) de Edgar Allan Poe como poema paradigmático.

O poema de Darío que melhor exemplifica, talvez, a harmonia ideal é a "Sonatina", de *Prosas profanas*, com respeito à qual se lamentava o próprio autor na *Vida*: "*por sus particularidades de ejecución, yo no sé por qué no ha tentado a algún compositor para ponerle música*" (p. XL). Poderíamos talvez responder-lhe com a famosa anedota segundo a qual Mallarmé, quando solicitou-lhe Debussy permissão para "musicar" alguns de seus poemas, respondeu algo como: "Mas já não têm música os meus poemas?".[170]

Sonatina

La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
Que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
05 Está mudo el teclado de su clave sonoro;
Y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

[170] Relatada por Manuel Bandeira. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1957, p. 71.

El jardín puebla el triunfo de los pavos-reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
Y, vestido de rojo piruetea el bufón.
10 La princesa no ríe, la princesa no siente;
La princesa persigue por el cielo de Oriente
La libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda ó de China,
Ó en el que ha detenido su carroza argentina
15 Para ver de sus ojos la dulzura de luz?
Ó en el rey de las Islas de las Rosas fragantes,
Ó en el que es soberano, de los claros diamantes,
Ó en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?

¡Ay! la pobre princesa de la boca de rosa,
20 Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
Tener alas ligeras, bajo el cielo volar,
Ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
Saludar á los lirios con los versos de Mayo,
Ó perderse en el viento sobre el trueno del mar.

25 Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
Ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
Ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y está tristes las flores por la flor de la corte;
Los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
30 De Occidente las dalias y las rosas del Sur.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
En la jaula de mármol del palacio real;
El palacio soberbio que vigilan los guardas,
35 Que custodian cien negros con sus cien alabardas,
Un lebrel que no duerme y un dragón colosal.

¡Oh quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
40 ¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
(La princesa está pálida. La princesa está triste)
Más brillante que el alba, más hermoso que Abril!

Calla, calla, princesa, – dice el hada madrina –
En caballo con alas, hacia acá se encamina,
45 En el cinto la espada y en la mano el azor,
El feliz caballero que te adora sin verte,
Y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
A encenderte los labios con su beso de amor. (PrPr, 1901: 61-2)

Os versos da “Sonatina”, agrupados em oito sextetos, apresentam, conforme a prescrição relativa ao alexandrino clássico, a cesura fortemente marcada, de modo que se torna impossível unir na leitura os hemistíquios. A forte cesura tende a regularizar o ritmo. Logo, há uma prosódia imposta pelo poema, a impedir uma leitura antimusical. A independência dos hemistíquios se evidencia nos versos em que a cesura recai sobre palavras

proparoxítonas (*esdrújulas*), como em "*La princesa está pálida // en su silla de oro*" – nesse caso, como se se tratasse da posição final do verso, deve-se descontar a última sílaba para chegar à conta global de catorze sílabas poéticas. Além disso, Navarro Tomás[171] alerta para a cuidadosa correspondência entre metro e sintaxe nesses alexandrinos: os hemistíquios ou comportam orações completas (como nos versos primeiro e terceiro da estrofe acima) ou dividem a oração em um ponto estratégico, isolando, por exemplo, os elementos fundamentais dos acessórios, como nos demais versos da estrofe:

[verso 2] *Los suspiros se escapan // de su boca de fresa*
[verso 4] *La princesa está pálida // en su silla de oro*
[verso 5] *está mudo el teclado // de su clave sonoro*
[verso 6] *y en un vaso, olvidada, // se desmaya una flor*

Tudo está feito de assonâncias, rimas e remissões internas por associação de idéias nessa composição, em que "*se cultiva casi exclusivamente*", segundo José Enrique Rodó, "*la virtud musical de la palabra y del ritmo poético*"[172]. Em sua defesa do poeta, o intelectual uruguaio tira daí a oportunidade para posicionar-se em uma grande discussão da época, que segue dividindo opiniões. Pela escolha do tema medieval da princesa longínqua que aguarda seu príncipe; pelo afã decorativo magnificente que faz, por exemplo, com que a princesa seja custodiada em sua torre por "*cien negros con sus cien alabardas, / un lebrel que no duerme y un dragón colosal*" – a "*Sonatina*" ilustra exemplarmente a frivolidade que tantas censuras rendeu ao poeta nos anos que se seguiram à publicação de *Prosas profanas*. Mais tarde, Anderson Imbert tentaria argumentar que, em Darío, essa frivolidade se havia "*convertido en austero ideal poético*"[173], mas em seu célebre ensaio Octavio Paz volta a reclamar contra a superficialidade de seus poemas – especificamente os de *Prosas profanas*, a que chama "*libro sin abismos*"[174] –, acusando-os de carecer "*de sustancia: suelo, pueblo*"[175]. A resposta de

[171] "Ritmo y armonía en los versos de Darío", 1973, p. 211.
[172] *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, 1899, p. 31.
[173] "Rubén Darío, poeta", 1952, p. XXV.
[174] "El caracol y la sirena", 1965, p. 40.

Rodó aos primeiros acusadores nos interessa até hoje, e ainda mais por sua proximidade à cultura do momento de composição dos poemas. Rodó defende a "*Sonatina*" comparando-a a uma canção de ninar, em que a letra costuma desvanecer-se na memória do ouvinte antes que a melodia, sem prejuízo ao poderoso efeito encantatório da canção. "*¿No vale y no se justifica así también la obra de los poetas?*", pergunta, e depois responde: "*¡Muerto para la idea, muerto para el sentimiento, el verso quedaría justificado todavía como jinete de la onda sonora!*"[176]. O argumento pressupõe que o aspecto musical do verso independe do significado e até o supera, refutando a idéia de que a música tem por função servi-lo ou sublinhá-lo. Também Navarro Tomás registrou a mesma impressão: "*Los versos de la* Sonatina, *tan conocidos en todas partes donde se habla español, se recuerdan en efecto como una canción*"[177]. Muito embora o próprio Darío tenha escrito que "*en efecto, la musicalidad en este caso sugiere o ayuda a la concepción de la imagen soñada*"[178], parece-nos que, pelo contrário, a "imagem sonhada" do poema é que se subordina à musicalidade ou ajuda a elevá-la ao primeiro plano.

A "Sonatina" tem nos versos entre parênteses da penúltima estrofe um clímax patético: "(*La princesa está pálida. La princesa está triste*)", com posterior inversão da ordem das orações (melodias), rompendo o fluxo sintático do discurso e introduzindo outra voz. A redundância dos significados de "*pálida*" e "*triste*" só reforça a hipótese de que o poema opera não por amplificação da idéia, mas do som – uma canção em que a letra acompanha a melodia. A repetição ecóica torna esses versos mais vibrantes, e sugere uma elocução coletiva, um coro dramático à situação da princesa. Não se instaura o fatalismo trágico do refrão do "Corvo" de Poe – *Never more* –, mas um tom de comoção e delicadeza. A regularidade rítmica dos hemistíquios faz com que a fórmula ressoe mecanicamente,

---

[175] "El caracol y la sirena", 1965, p. 55.
[176] *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, 1899, p. 32.
[177] "Ritmo y armonía en los versos de Darío", 1973, p. 207.
[178] *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. XL.

incidindo sobre os outros versos. Ao final, como dizia Rodó, a estrutura musical puramente sugestiva do poema permanece no ouvido até quando a imagem da princesa já se desvaneceu.

*

* *

Todos os três tipos de harmonia podem resultar, dir-se-ia hoje, em musicalidade. Mas, numa consideração histórica da poesia finissecular, há que distinguir harmonia e música. O período é pródigo em proposições musicais não harmônicas para a poesia – o caso exemplar é o "Lance de dados" de Mallarmé ("*Un coup de dés*", 1897), em que a disposição gráfica dos versos e das palavras, burlando a linearidade temporal da poesia em busca de uma realização também no plano espacial, enceta uma outra musicalidade, cerebral e polifônica. Pode-se mesmo dizer que as discussões e a produção poéticas empenhadas na invenção de formas capazes de atingir uma música virtual foram predominantes entre os poetas simbolistas. Também Rubén Darío propôs sua via, a "teoria da música interior" – trata-se, na verdade, de três linhas enigmáticas do prólogo a *Prosas profanas*, que seriam promovidas a teoria, anos mais tarde, por efeito de uma desmedida expansão lexical operada por seu próprio autor.[179]

Em Darío, a palavra melodia aparece pouco, e sempre subordinada à harmonia; eufonia, nunca; ritmo e harmonia, no entanto, são palavras freqüentes tanto em sua prosa metapoética como na própria poesia: são, além de procedimentos centrais, motivos recorrentes. Como procedimento, o ritmo se realiza dentro do campo da versificação; já a harmonia opera em todos os planos da composição poética, determinando inclusive as opções rítmicas e métricas (numéricas) possíveis. À diferença do que chamamos de musicalidade, que se restringe ao âmbito da sonoridade e separa-o do sentido, a noção de harmonia é multidirecional: determina, por exemplo, a boa vizinhança entre duas palavras consecutivas

[179] A "teoria da música interior" será tratada no capítulo IV.

pelos aspectos sonoro (*lozanas manzanas*) e semântico (*leve abanico*, *blancos lirios*), ou entre dois versos pela sintaxe (paralelismo, quiasma), pela rima, pela métrica etc. A predominância, em geral, de símiles e alegorias transparentes sobre metáforas, a fuga ao paradoxo e à obscuridade elocutória ou ao hermetismo e muitas outras marcas estilísticas da poesia de Darío podem ser compreendidas sob a idéia regente da harmonia, ou, em suas palavras, "*bajo el gran sol de la eterna Harmonía*"[180], um sol iluminador e iluminista. Isso parece contradizer algumas acusações dirigidas ao poeta pelos seus primeiros leitores – obscuro, gongórico –, mas, se nos aproximamos do detalhamento histórico que se fazia desses julgamentos, vemos que não há tal contradição, porque hoje atribuímos a esses termos sentidos que extrapolam os limites com que se usavam no período estudado. A compreensão anacrônica dessas acusações tem levado muitos críticos a identificar equivocadamente paradoxos e metáforas agudas onde não há mais do que acomodação lógica de contrários e alegorias transparentes[181].

O preceito fundamental da harmonia delimita o universo de escolhas do poeta, e, em sua larga abrangência, é tomado também como tema preferido. Sinonimizado freqüentemente a "música" e não raro substituído por essa palavra, jamais se restringe ao aspecto fônico: assim, o que Darío chama de "música" ou "musical" não deve ser tomado apenas como um ornamento do discurso que colabora em menor grau do que temas e argumentos para a geração dos sentidos, como veremos nos capítulos subseqüentes. A harmonia é em si um sentido da poesia de Darío. Ao mesmo tempo, as opções léxicas e a invenção de metáforas e símiles, sendo harmônicas, devem ser compreendidas também como musicais.

Assim, afora a suposição de uma crença pessoal sincera do poeta, parece justa a seguinte afirmação de Tomás Navarro Tomás sobre Darío: "*El poeta concentraba su culto en*

---

[180] "Pórtico", PrPr, AMP: 585.

[181] A título de exemplo, registre-se a interpretação de Á. Rama a respeito de três pares substantivo-adjetivo presentes no poema "Sonatina", de *Prosas profanas*: "*halcón encantado*", "*bufón escarlate*" e "*cisnes unánimes*". Em busca de expressões gongóricas, o crítico uruguaio vê nesses pares uma adjetivação surpreendente por aproximar elementos longínquos, quando nos parece que o primeiro é convencional, o segundo, reiterativo e o terceiro, surpreendente pela rara prosopopéia (atribuir a cisnes a capacidade do consenso), mas não por aproximar elementos distantes (*Rubén Darío y el modernismo*).

la armonía como síntesis aristotélica definidora del universo, de la naturaleza y de la vida. (...) El imperio de la música que él profesaba era el imperio de la armonía".[182] Nesta acepção, música e harmonia têm um significado bastante mais abrangente do que o de elaboração eufônica, embora o incluam.

2.3 Elegância e harmonia

A aliança entre as duas categorias tratadas está presente no tratado de Capmany, em que a harmonia se encontra entre as virtudes da elegância, e pode ser ilustrada por diversos escritos do tempo de Darío. Este fragmento do prólogo de De la Barra, por exemplo, produz paralelamente o julgamento de cada uma das categorias em *Azul...*:

> El poeta tiene su flaco: esmalta y enflora demasiado sus bellísimos conceptos, abusa del colorete, del polvo de oro, de las perlas irisadas, de los abejeos azules... y sin necesidad; mientras más sobrio de luces y colores, más natural y es más encantador. Siempre el estilo ático fue más estimado que el estilo rodio por los hombres de buen gusto. La elegancia no consiste en el exceso de adornos, ni en la profusión de alhajas. Pero, ¡eso es nada! *Él sabe hacer elegante su riqueza* y aceptable su colorete: el peligro es para sus imitadores (...). Todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco, lleno de resplandores súbitos y de graciosas sorpresas, de giros inesperados, de imágenes seductoras, de metáforas atrevidas, de epítetos relevantes y oportunismos y de palabras bizarras, exóticas aún, mas *siempre bien sonantes*. [183]

Outros juízos dão conta da exigência de ambas as virtudes na poesia contemporânea, como este, do crítico Jesús Semprum: "*jamás creí que la sola corrección del lenguaje fuera un mérito enorme, cuando comparece desprovista de elegancia y de música*"[184]. Especificamente na América, atribuiu-se não raro à "importação" da elegância e da harmonia a renovação da poesia – é o que se lê nestes versos de Martins Fontes sobre Olavo Bilac, colocando-o em posição curiosamente semelhante à que Darío ocupou entre os jovens poetas hispano-americanos da época:

---

[182] "Ritmo y armonía en los versos de Darío", p. 207.
[183] "Prólogo" à 1ª ed. de *Azul...* (1888), p. 5, g.n.
[184] Jesús Semprum, *El Cojo Ilustrado* 15, citado por J. Olivares, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", p. 65.

Foi a intuição genial da cultura europeia,
Do espírito frances que, em sua mocidade,
Lhe permitiu fugir á trivial melopeia,
E bordar essa flor de subtil raridade!

Se elle nos revelou a elegancia, a harmonia,
É justo que, ao sentir-lhe o perfume, a poesia,
A nossa adoração o bendiga e consagre![185]

Em Darío, tanto a elegância como a harmonia, conjunta ou alternadamente, se oferecem como recursos ricos de nobilitação da matéria contemporânea, alçando-a a um patamar de dignidade poética que não quer reproduzir a vida bruta, mas representar o código civil e urbano praticado nas cortes e nos meios cultos e sofisticados das grandes cidades do fim do século XIX. Operando em diversos planos da composição poética, a harmonia é capaz de veicular por si um sentido elegante que, eventualmente, a matéria de um determinado poema não comporta – como demonstramos em relação ao verso "*Francisca Sánchez, acompáñame*" e ao poema "A Rosevelt", no primeiro capítulo.

As elegâncias do discurso, "jóias novas de prata velha", ornatos carregados de sentido, garantem a identidade entre o texto e a poética contemporânea: promovem discursivamente a união pela cultura entre a nobreza decaída e a burguesia ascendente; a resistência ao avanço democrático e o entusiasmo mundonovista; a condução (*tradição*) de antigos valores ao encontro dos novos em direção a um ideal civilizatório comum.

Elegância e harmonia balizam a versatilidade do poeta na medida em que estão presentes, em maior ou menor grau, em textos de todos os gêneros e no tratamento de todas as matérias que pratica. Pelo manejo virtuso do artifício poético, o conjunto resulta ricamente variado e logra incorporar elementos de diversos âmbitos, mobilizados segundo contingências e propósitos particulares. É isso que procura demonstrar, por meio da análise de poemas selecionados de Rubén Darío, o capítulo seguinte.

---

[185] Soneto intitulado "Crítica", in "Eça de Queiroz" (conferência). *Terras de fantasia*, 1933, p. 124.

capítulo III
Artifício e versatilidade em análise

y muy siglo diez y ocho, y muy antiguo,
y muy moderno, audaz, cosmopolita

"Yo soy aquel...", 1905

órgano de los instantes, vario y variable

"Dilucidaciones", 1907

3.1 Gênero epidítico: dois poemas de louvor a mortos ilustres

Em termos gerais, o gênero epidítico (demonstrativo) a que aqui nos referimos é um dentre os três gêneros do discurso descritos por Aristóteles: aquele que tem por finalidade demonstrar as virtudes ou os vícios de um determinado objeto; em termos especificamente poéticos, referimo-nos aos poemas de louvor, espécies líricas em que o gênero epidítico prevalece. Prescrições para o gênero e para a espécie são abundantes entre antigos e modernos, mas não convém recuperá-las nominalmente aqui: basta lembrar que os poetas das cortes absolutistas européias produziram diversos textos operando com esses preceitos, e que não é preciso que Rubén Darío ou qualquer outro poeta de seu tempo tenha manifestado um conhecimento sistemático das preceptivas (mesmo quando o fizeram) para que se reconheçam as similaridades entre seus poemas de louvor a grandes figuras e aqueles que, escritos séculos antes na mesma língua, lhes devem ter servido como modelos.

Vale registrar o preceito sempre operante de que um elogio deve ser adequado ao objeto e se demonstrar qualificado a exaltá-lo, o que resulta freqüentemente num texto composto com um uso máximo dos artifícios disponíveis e valorizados pelas poéticas em curso, com o propósito de potencializar os elogios proferidos por meio de ornatos e figuras de condensação. Assim, o estilo adequado a um poema que pretende louvar grandes homens ou

grandes feitos é o elevado (ou sublime), cujas descrições por Aristóteles, Demétrio Faléreo, Longino, Boileau e outros autores eram sabidamente lidas na segunda metade do século XIX. Lembrando que a poética depois chamada *modernista* valorizava e praticava tanto recursos "novos" (como os dos franceses da segunda metade do século XIX) como diversos outros do repertório vernáculo, e que a comparação positiva com objetos grandiosos do passado é favorável ao engrandecimento de um objeto do presente, procuraremos evidenciar a extensa gama de procedimentos de que o poeta lança mão nos poemas escolhidos, e o calculado equilíbrio funcional com que ele alcança um desempenho admirável.

Analisaremos, então, dois poemas darianos em louvor a mortos ilustres: o "Responso" a Verlaine e o "Elogio al Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba, Fr. Mamerto Esquiú, O.M.". O primeiro consta da seção "Verlaine" das *Prosas profanas* (1896), e foi redigido no início do mesmo ano, pouco após a morte do poeta francês. O segundo, produzido também em 1896 para leitura pública em Córdoba, Argentina, só seria incluído em livro 11 anos depois, em *El canto errante*, de 1907.

Trata-se de dois textos que, pelos mesmos motivos, se destacam especialmente dos conjuntos poéticos em que foram ao prelo. Ambos atendem, com um rigor invulgar para Darío, a tradicionais prescrições do gênero epidítico, sem que por isso deixem de ostentar os caracteres próprios das poéticas do fim do século XIX. Ambos operam num registro oratório arrebatador, apropriado a celebrações públicas e civis, mas distante da dicção a meios-tons que predomina nos poemas de *Azul...* e *Prosas profanas* e, de modo geral, na poética dos *modernistas* hispano-americanos das décadas de 1880 e 90. Ambos, enfim, produzem raras agudezas e recorrem a diversos artifícios promotores de um regime metafórico e obscuro mais afeito à poesia das cortes seiscentistas do que ao hermetismo vago e simbólico de Mallarmé e outros contemporâneos – o que os colocou no centro de intensos debates poéticos entre seus

primeiros leitores, tornando-os emblemas daquilo que se identificava como uma nova poesia em espanhol.

Retomando considerações anteriores desta dissertação, dir-se-á aqui que a adoção eventual de preceitos retórico-poéticos não conflita com o rechaço proclamado pelos *modernistas* às regras e fórmulas: pelo contrário, atesta o vivo conhecimento dessas regras e a disposição em empregá-las na circunstância adequada, sem obedecer necessariamente a normas acadêmicas contemporâneas. A exaltação de Verlaine em versos "puramente verlainianos" seria apenas meia exaltação: confinaria a excelência do mestre francês aos limites do "decadentismo", da contemporaneidade, cujos brilhos foram tantas vezes representados como meros fogos-fátuos das idades de gloriosa nobreza. Exaltando-o em versos que emulam as práticas admiradas do passado, Darío consegue postular-lhe a condição de grande poeta – além, é claro, de evidenciar suas próprias qualidades análogas, provando-se digno de encomiar tão excelso parceiro. O mesmo se pode dizer em relação ao elogio a Esquiú, acrescentando-se a circunstância de que o texto se destinava a uma leitura pública em que o homenageado era Darío – donde se pode depreender mais claramente o aspecto de auto-louvor que o gênero envolve.

Por essas e outras semelhanças, interessa, é claro, ler os dois textos em cotejo. A análise procurará levar em conta a organização retórica dos textos, o que inclui considerar as adaptações dos preceitos adotados às práticas finisseculares. Nesse sentido, quer-se dar a ver o papel fundamental da harmonia e das elegâncias do discurso, na medida em que, a serviço de um gênero tradicional, promovem tanto a emulação bem-sucedida de modelos anteriores e a própria efetivação do encômio, quanto a demonstração de que a "nova poesia" está à altura dos "clássicos" da língua.

No caso do "Responso", alguns críticos[186] têm atribuído o caráter retórico do poema à urgência com que se produziu para publicar-se no jornal *La Nación* ao lado da notícia da morte de Paul Verlaine – a pressa teria levado Darío a lançar mão de um repertório tradicional. No entanto, não se pode aplicar esse argumento ao "Elogio" a Esquiú: o bispo de Córdoba estava morto há 13 anos, e o evento em que o texto seria lido – uma velada poética em homenagem a Darío e em defesa da "nova poesia" – fora agendado com suficiente antecedência, além de que não exigia um inédito. Assim, parece-nos mais adequado reconhecer que o uso maior de lugares previstos pela poesia castelhana decorra de uma escolha funcional, como, aliás, já fizemos.

3.1.1 Responso

"Responso" foi publicado pela primeira vez em *La Nación* (15 de janeiro de 1896[187]) e, segundo relato de Ángel Estrada[188], produzido no dia mesmo da morte de Paul Verlaine (8 de janeiro de 1896). Incluiu-o Darío na primeira edição de *Prosas profanas*, ao final do mesmo ano, reunido a "Canto de la sangre" numa seção intitulada "Verlaine". Pródigo em figuras e tropos geradores de obscuridade, o elogio fúnebre ao mestre francês teve enorme repercussão imediata em Buenos Aires, e logo se tornou uma espécie de emblema da poesia dos "novos". "*Nunca un poema de Rubén Darío fue discutido con mayor saña*", afirma Estrada, recordando a celeuma em torno da composição e, particularmente, do neológico *liróforo* que aparecia no primeiro verso. Transcreve-se abaixo o "Responso"; em seguida, nossa análise se inicia com uma descrição da técnica versificatória para depois proceder à identificação de outros elementos retórico-poéticos, dando destaque para o papel da elegância e da harmonia.

---

[186] Cf., por exemplo, A.S. Trueblood, "El 'Responso' a Verlaine y la elegía pastoril tradicional", 1970.
[187] Segundo A. Méndez-Plancarte, "Notas bibliográficas y textuales", AMP: 1185.
[188] 1916, citado por A.S. Trueblood, 1970, p. 863. Em sua primeira aparição, o poema estava dedicado "Para el poeta Angel de Estrada hijo".

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
Diste tu acento encantador;
Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
5 Hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
Al són del sistro y del tambor!

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,
Que se humedezca el áspero hocico de la fiera
De amor si pasa por allí;
10 Que el fúnebre recinto visite Pan bicorne;
Que de sangrientas rosas el fresco Abril te adorne
Y de claveles de rubí.

Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo,
Ahuyenten la negrura del pájaro protervo
15 El dulce canto de cristal
Que Filomela vierta sobre tus tristes huesos,
O la armonía dulce de risas y de besos
De culto oculto y florestal.

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto,
20 Que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto,
Sino rocío, vino, miel:
Que el pámpano allí brote, las flores de Citeres,
Y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
Bajo un simbólico laurel!

25 Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya,
En amorosos días, como en Virgilio, ensaya,
Tu nombre ponga en la canción;
Y que la virgen náyade, cuando ese nombre escuche
Con ansias y temores entre las linfas luche,
30 Llena de miedo y de pasión.

De noche, en la montaña, en la negra montaña
De las Visiones, pase gigante sombra extraña,
Sombra de un Sátiro espectral;
Que ella al centauro adusto con su grandeza asuste;
35 De una extra-humana flauta la melodía ajuste
A la armonía sideral.

Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
Tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
De compasiva y blanca luz;
40 Y el Sátiro contemple sobre un lejano monte
Una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
Y un resplandor sobre la cruz! (PrPr, 1901: 126-7)

O texto se apresenta em sete sextetos idênticos; cada um comporta *alejandrinos* graves (7+7 sílabas poéticas) nos versos 1º, 2º, 4º e 5º e *eneasílabos* agudos acentuados na 4ª sílaba nos versos 3º e 6º. As rimas são AAbCCb. Nos *alejandrinos*, ocorrem com destacada freqüência hemistíquios iniciais esdrúxulos (proparoxítonos), como os dos versos 1 ("*Padre y*

maestro mágico”), 2 (“*Que al instrumento olímpico*”), 8, 19, 25 e 28. Nestes casos, manda a norma versificatória castelhana que a última sílaba átona seja descontada; resulta daí que muitos versos sofram um alongamento prosódico, o que contribui bastante para uma dicção solene adequada à espécie fúnebre do elogio. Outro fator relevante é a abundância de encontros consonantais (como, na primeira estrofe, “*padre y maestro*”, “*instrumento*”, “*agreste*”, “*propíleo sacro*”, “*triste*”, “*sistro*”; ou, concentradamente, nos hemistíquios “*Que sobre tu sepulcro*”, do v. 20, “*De una extra-humana flauta*”, do v. 35, e “*Tu rostro de ultratumba*”, no v. 38) e consoantes plosivas aliteradas, em “*culto oculto*”, “*pámpano*”, “*ultratumba*” etc. A rigorosa simetria métrica, rítmica e rímica das estrofes se ressalta por esses e outros diversos recursos, como se verá, na produção de um todo harmônico lúgubre.

As estrofes se organizam em três grupos, que correspondem às três partes do discurso panegírico. A primeira estrofe é o exórdio; a penúltima e a última são o epílogo; as demais, a demonstração das virtudes do objeto louvado.

O exórdio do “Responso” se apresenta numa forma recorrente da poesia da segunda metade do século XIX: a da litania dirigida a figuras profanas, como o próprio Darío faria também em “Letanías de Nuestro Señor Don Quijote” (*CVEsp*). Acumulam-se epítetos a Paul Verlaine, numa exaltação crescente. Quatro epítetos principais se distribuem em pares pelos versos 1 e 4: “*Padre y maestro mágico*”, “*liróforo celeste*”, “*panida*” e “*Pan tú mismo*”. Os versos 2 e 3 trazem um atributo do “*liróforo*”, e os versos 5 e 6 mais o segundo hemistíquio do 4 apõem outro atributo ao “*Pan tú mismo*”.

Aparece no início o célebre “*liróforo celeste*”. *Liróforo* aglutina dois radicais de origem grega: *lira* e *-foro* (“que carrega”); significa, portanto, o mesmo que a palavra castelhana *portalira* ou, simplesmente, poeta. Ocorre que o encômio deve elevar seu objeto acima de seus congêneres; a palavra *poeta*, própria, não produziria esse efeito por si, mas

apenas com a ajuda de um adjetivo distintivo; e *portalira*, o apelido castelhano corrente de quase qualquer homem letrado que produzisse seus versos, era muito vulgar para o príncipe da poesia francesa e dos novos de todas as partes. Assim, *liróforo*, embora significasse nada mais que poeta, teve a virtude de distinguir dignamente o encomiado. Pode-se considerá-lo uma primeira elegância do "Responso", na medida em que ostenta de saída o alto grau de sofisticação que orientará as escolhas vocabulares do poema.

Embora já houvesse sido empregado pelo próprio Darío em pelo menos uma ocasião[189], foi tamanho o ruído em torno desse adjetivo – apontado por muitos como índice de pedantismo (por sua composição duplamente erudita) e mistificação (por substituir vocábulos correntes da língua sem adição de atributo) –, que se obnubilaram outros recursos mais sutis. Os epítetos do exórdio acumulam-se num crescendo, e o "*liróforo celeste*" está ainda no primeiro verso, deixando para trás apenas o inicial "*padre y maestro mágico*", já bastante intenso. O segundo e o terceiro versos, que formam uma oração completa, definem a excelência do poeta elogiado pelo domínio de dois instrumentos: a lira de Apolo, "*instrumento olímpico*", próprio para representar as coisas elevadas, e a siringe ou flauta de Pã, relacionada a um âmbito agreste, rude e sensual. Esses instrumentos representam o gênero elevado (que Verlaine praticou, por exemplo, em *Sagesse*) e o médio/baixo (o dos idílios das *Fêtes galantes* etc.); e a todos, afirma-se, o poeta francês soube impor sua inflexão particular, qualificada de encantadora.

A exaltação vai adiante, e a segunda parte do exórdio introduz, já no primeiro hemistíquio, um elogio que eleva Verlaine não mais acima dos outros poetas, mas dos humanos: "*Panida! Pan tú mismo*". Primeiro, chama-o descendente do deus Pã, atribuindo-lhe dons por herança; em seguida, torna-o na própria divindade. Essa seqüência de epítetos não deve ser lida como uma correção, mas como justaposição acumulativa: o "*Pan tú mismo*"

---

[189] "Banville, el más digno anfión, el mejor liróforo de la Francia (...)". "Después del carnaval", *La Nación*, 5 mar. 1895; in E.K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, 1938, p. 74.

não anula o "*panida*". O feito desse Pã ("*que coros condujiste / hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste / al son del sistro y del tambor!*") consiste em haver encaminhado muitos, pelo "*acento encantador*" de sua música, à Grécia antiga, metonimizada pelo "*propíleo sacro*" dos templos pagãos. Sua identificação com aquele ambiente cristaliza-se na anfibologia (ambigüidade sintática) do verso 5: "*el propíleo sacro que amaba tu alma triste*", em que o sujeito pode ser tanto "*tu alma triste*" como "*el propíleo sacro*", duplo sentido que figura um amor mútuo entre o panida e o propileu.

Tudo, enfim, no exórdio traz à cena a Grécia antiga, seja pela raiz vocabular – *liróforo*, *siringa*, *panida*, *propíleo*, *sistro* –, seja pela procedência dos motivos – *olímpico*, *Pan*, *coros*. Assim, pode-se dizer que a voz encomiástica exalta primeiramente o valor do elogiado por meio de epítetos e atributos helenizantes, que evidenciam seu mérito porquanto o equiparam aos grandes seres – humanos e divinos – da antiga civilização. Ao mesmo tempo, as elegâncias à moda do dia – o *liróforo*, a concentração de palavras proparoxítonas (*mágico, liróforo, olímpico*) e expressões cultas (*liróforo*, *instrumento olímpico*, *siringa agreste*, *panida*, *propíleo sacro*, *sistro*), a anfibologia do 5º verso – estabelecem sua alta distinção também entre os vivos.

As estrofes 2 a 5 tratam de demonstrar as virtudes do poeta louvado. Pela característica da forma "responso", no entanto, filtra-se a demonstração em modo subjuntivo, próprio da prece. Assim, não se vêem descrições ou narrações diretas de feitos e virtudes, mas uma série de desejos da voz encomiástica, dentro dos quais se embutem "provas" das virtudes do objeto. Um exemplo claro encontra-se já no início da segunda estrofe: "*Que tu sepulcro cubra de flores Primavera*". Ocorre novamente anfibologia, apoiada na mesma dúvida de interpretação: o verbo está no meio da oração, e não se pode determinar qual dos termos a seu redor é o sujeito e qual é o objeto da oração. Se o sujeito é "*Primavera*", entende-se o desejo de que a

deusa Primavera visite o túmulo do poeta morto e lhe lance flores – desejo este que traz consigo a expressão dessa possibilidade e, portanto, uma demonstração do grande valor do falecido, merecedor de tão digna homenagem. Se o sujeito é "*tu sepulcro*", forma-se uma metáfora hiperbólica, eficaz no encômio, pela qual se propõe que a admiração por Verlaine é tamanha que as flores lançadas sobre seu túmulo excederão as que carrega a primavera. Em um e outro caso, condicionada pelo verbo no subjuntivo, a ação se apresenta como virtual; no entanto, o poderio visual dos versos coloca essa virtualidade diante dos olhos do leitor, sustentando por essa via a possibilidade verossímil das ações imaginadas e, portanto, demonstrando os méritos do grande poeta francês. Isso se aplica a todas as estrofes que praticam propriamente o responso, ou seja, todas menos a primeira.

A anfibologia é figura destacada no poema, provavelmente em função de sua qualidade condensativa: uma mesma oração lança dois elogios distintos. Aparece mais uma vez, no epílogo, sempre nessa modalidade de permutação sintática entre sujeito e objeto. Não anfibológicos, mas procedendo a inversões que levantam a suspeita de nova anfibologia, são outros versos da demonstração, como o v. 10 ("*Que el fúnebre recinto visite Pan bicorne*"), o v. 13 ("*Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo*") e o período composto dos vv. 25 a 27: "*Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya, / En amorosos días, como en Virgilio, ensaya, / Tu nombre ponga en la canción*"). As inversões freqüentes exigem uma leitura dedicada e ressaltam a perfeição métrica e rítmica, pois, perdido nos labirintos da sintaxe, o leitor só vislumbra limites conhecidos na medida e na acentuação regularíssimas dos versos. A leve obscuridade que resulta dos hipérbatos e das anfibologias não chega a obstruir a fluência do ritmo e a clareza sintática obtida pela reiteração da forma deliberativa: "Que seja de tal e tal modo".

A demonstração leva adiante as linhas de força do exórdio: novos vocábulos cultos (*protervo*, *púberes canéforas*, *Filomela*, *Citeres*, *náyade*), palavras proparoxítonas em

destaque (*fúnebre*, *pájaro*, *pámpano*, *simbólico* e *pífano*, além das já citadas), uma harmonia lúgubre conduzida por um ritmo fluido e poderosamente encantatório.

Quanto à matéria, é tomada, como demonstrou Allan S. Trueblood[190], da elegia pastoril. Mas não nos parece que isso decorra de determinação genérica: antes, pelo desenvolvimento coerente da identificação entre Paul Verlaine e Pã dentro do elogio fúnebre. Essa mesma identificação operada pelo poema tem raiz na legenda corrente de Paul Verlaine, que, inclusive por particularidades fisionômicas, foi não raro chamado de fauno e caricaturado como fauno ou sátiro em revistas parisienses de prestígio à época. Assim, não obstante a matéria pastoril – associada nas preceptivas antigas ao estilo médio –, a elocução do "Responso", como elogio fúnebre, opera claramente no representativo elevado, promovendo uma mistura que tem por precedentes *castizos*, ainda que inversos, as *Soledades* e o *Polifemo* de Góngora.

Da segunda à quinta estrofes, a voz encomiástica convoca uma por uma as figuras da poesia pastoril (Primavera, Pã bicorne, rosas e cravos, Abril, Filomela, púberes canéforas, videiras, o pastor, as náiades) a desempenharem suas funções na consagração geral do poeta morto. A prece fundamental se expressa nos versos 20-21: "*Que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto, / Sino rocío, vino, miel*", o que explica a ausência completa de pranto[191] no elogio fúnebre.

Embora mantenham a mesma fórmula oracional da demonstração e lhe acrescentem dados novos, as duas últimas estrofes do "Responso" se identificam aqui como o epílogo porque introduzem o elemento narrativo, ausente das estrofes anteriores. O exórdio compôs-se apenas de frases nominais; a demonstração, do elenco das virtudes do objeto, "provadas" pela virtualidade verossímil da consagração desejada; o epílogo, pois, distingue-se pela

---

[190] "El 'Responso' a Verlaine y la elegía pastoril tradicional", 1970. O hispanista norte-americano conclui daí que o "Responso" pertence ao gênero da elegia pastoril, o que nos parece um equívoco.
[191] Também observada por A.S. Trueblood, 1970.

demonstração de virtudes em movimento: de ações futuras do próprio falecido. Trata-se do momento em que a elocução obtém maior obscuridade.

A sexta estrofe inicia com um quadro triplamente escuro: à noite, diante de uma negra montanha, passa uma gigante "sombra de um Sátiro espectral".[192] Os verbos continuam empregados no modo subjuntivo, mas o "*Que...*" inicial da fórmula da prece passa a omitir-se: aparece apenas uma vez nos últimos 12 versos. O discurso, assim, assume um ar profético, em virtude de que o modo subjuntivo adquire valor de indicativo.

Convém transcrever aqui o comentário ao poema que Darío registrou na *Historia de mis libros*:

> El "Responso" a Verlaine prueba mi admiración y fervor cordial por el "*pauvre* Lelian", a quien conocí en París en días de su triste y entristecedora bohemia, y hago ver las dos faces de su alma pánica: la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente.[193]

A sombra do Sátiro espectral que cobre a montanha e afugenta o tropel de centauros é a projeção demoníaca da "*face que da a la carne*", do satanismo de Verlaine. Por isso dissemos anteriormente que o "*Panida! Pan tú mismo*" do início deveria ser lido como reparo retórico não redutor, mas gerador de agudeza por acréscimo. Note-se com especial atenção que a relação entre as duas faces não se limita, no "Responso", a uma dicotomia bem/mal. Ambas as faces merecem a mesma admiração, por potentes e grandes. É a face demoníaca, por exemplo, que acicata o impulso sexual da virgem náiade na quinta estrofe (vv. 28-30): a paixão da ninfa é uma das tarefas consagratórias que a voz encomiástica prediz. É ela também que, na prece dos versos 35-36, tem a capacidade de religar-se com o cosmos: "*De una extra-humana flauta la melodía ajuste / A la harmonía sideral*".

A descida infernal da sexta estrofe tem uma função claramente preludiadora da apoteose que se opera na sétima. Assustado pela "*gigante sombra extraña*", o tropel de

---

[192] A.S. Trueblood (1970, p. 866) transcreve uma prosa desconhecida de R. Darío em que se aclaram sobremaneira os referentes da sexta estrofe. Trata-se de um trecho abandonado que Darío planejava publicar como prefácio de *Los raros*. Recuperou-o E.K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, 1938.
[193] In *Páginas escogidas*, 1993, pp. 214-5.

centauros galopa desordenadamente pela montanha, e o quadro se torna caótico. Sobrevém, então, a última e mais poderosa anfibologia do poema: "*Tu rostro de ultratumba bañe la luna casta / De compasiva y blanca luz*". O rosto do corpo morto de Verlaine receberá a iluminação da Lua e também a banhará com tão potente luz. Essa epifania, promovida pela integração cósmica precedente, ilumina o quadro com a absoluta luz divina. Assoma aqui a outra "face pânica" de Verlaine – a que "*da al espíritu*", a do "*instrumento olímpico*", a do gênero elevado, a do catolicismo pungente de *Sagesse*.

Os três versos finais, em estilo sublime perfeitamente programado, operam a ascensão final do olhar que ocasiona a conclusão do encômio em seu ponto mais elevado. O Sátiro, identificado anteriormente a Verlaine, posiciona-se no ponto mais baixo da paisagem – "*de ultratumba*" – para contemplar sobre um longínquo monte uma enorme cruz, "*Y un resplandor sobre la cruz!*". O procedimento é característico do sublime; aparece em diversas passagens da *Ilíada* e da *Odisséia* que foram depois transcritas como exemplos em preceptivas do estilo elevado. Nestes versos da *Ilíada*, oferecidos por Pedro de Valencia[194] como exemplo do sublime, a grandeza insuperável do Olimpo é "esticada" artificialmente pela adoção de um ponto de vista mais profundo do que o solo:

> Do alto troveja, terrível, o pai dos mortais e dos deuses,
> enquanto, em baixo, Posido, de escuros cabelos, sacode
> a terra imensa e as excelsas montanhas de picos altivos.[195]

Nestes outros, estudados por Longino, aparece o mesmo recurso:

> Com grande estrépito ali se travaram; ressoa a ampla terra;
> toa por tudo o alto céu, como grande trombeta (...)[196]
> Treme, angustiado, Edoneu, rei dos vastos domínios subtérreos,
> e, dando um grito, do trono saltou, receando que a terra
> sôbre êle o deus de cabelos escuros, Posido, rasgasse,
> escancarando, desta arte, à visão dos mortais e dos deuses,
> seu tenebroso palácio, que até pelos numes é odiado.[197]

---

[194] "Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías" (1613), in A.M. Arancón (ed.), *la batalla en torno a Góngora*, 1978, p. 10.
[195] Trad. C.A. Nunes, 4 ed., 1962, XX.56-8.
[196] Idem, XXI.387-8.
[197] Idem, XX.61-5.

Observe-se como o comentário de Longino aos versos homéricos se aplica também aos versos finais do "Responso": "*You see, friend, how the earth is split to its foundations, hell itself laid bare, the whole universe sundered and turned upside down; and meanwhile everything, heaven and hell, mortal and immortal alike, shares in the conflict and danger of that battle*"[198].

3.1.2 En elogio al Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba, Fr. Mamerto Esquiú, O.M.

O frade argentino Mamerto de la Ascensión Esquiú (1826-1883), que faleceu bispo de Córdoba, tornou-se conhecido como um insuperável orador, especialmente após predicar seu famoso Sermão da Constituição (1853), com o qual foi capaz de aplacar os ânimos da nação argentina no período que sucedeu a guerra civil. Seus devotos reivindicam-lhe até hoje a santificação. Pertencia à ordem franciscana (*ordo fratrum minorum*, O.M.).

Rubén Darío foi a Córdoba em 1896 como correspondente do bonaerense *La Nación*. Já célebre pelo êxito de *Azul...* e por suas constantes colaborações na imprensa de Buenos Aires, já apontado como líder da "nova poesia", foi recebido com entusiasmo por alguns intelectuais e jovens poetas, mas também com muita reserva por parte de grupos mais conservadores, que temiam o contágio da população local pelo "decadentismo" há muito aportado da Europa na capital do país. A divisão dos letrados cordobeses se havia erigido em função da polêmica recepção que a poesia de Lugones obtivera em sua cidade natal. Em defesa de Darío, o grupo que se organizara em torno de Lugones preparou-lhe um evento em nome da "Sociedad Ateneísta": uma noite de leituras e homenagens a Darío e à nova poesia, chamada naquela ocasião "simbolista". Foi para essa noite que Darío escreveu o elogio a Mamerto Esquiú, o venerado bispo que falecera havia 13 anos. Um excelente relato do evento

---

[198] Longinus, *On the sublime*, Loeb C.L. 199, 1995, p. 189.

se encontra no livro do também cordobês Arturo Capdevila, *Rubén Darío – un bardo rey*[199], onde se pode ler, por exemplo, que a querela poética estava intimamente associada a preocupações religiosas e políticas, uma vez que os conservadores acusavam de ímpia e bárbara a poesia dos novos. Elogiando um notável clérigo e herói pátrio sem abandonar os recursos que identificavam a poesia então chamada simbolista, Rubén Darío negava ambas as acusações e promovia o triunfo do grupo de Lugones na sociedade local.

Os versos soaram como "grego em castelhano", segundo Capdevila, para quem "*música como otra no se había oído en lengua de Castilla por nuestra región Austral*" (p. 119). Obtiveram grande sucesso entre os presentes, que incluíam ilustres gramáticos e um catedrático de retórica e poética "*respetuosísimo de reglas y preceptos*", a quem "*le sobraba empero capacidad para reconocer la realeza efectiva de una nueva dinastía poética*", nas palavras de Capdevila (p. 108). A reação dos conservadores foi intensa, e não se pode deixar de dizer que contribuiu muito para a solidificação do discurso dos novos. Um verso em especial centralizou a discussão: aquele em que o bispo de Córdoba era qualificado como "*un blanco horror de Belzebú*", contrariando-se a regra acadêmica que limitava a adequação entre adjetivo e substantivo (o horror não pode ser branco). No dia seguinte ao evento, um intelectual cordobês renunciou a seu posto na sociedade ateneísta local sob a seguinte alegação:

> Yo quiero salir del manicomio donde se llama BLANCO al horror; donde, según Quevedo, se llama al arrope crepúsculo de dulce; donde, según Stéphane Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer; es decir, que se puede decir *hoy abrió una mujer en mi rosal*; donde, por último, cada letra tiene un color, según René Ghil.[200]

Transcreve-se a seguir o elogio a Esquiú conforme consta de *El canto errante*.

---

[199] pp. 104-124. O episódio foi retomado, mais recentemente, num artigo de A. García Morales, "Construyendo el modernismo hispanoamericano", que transcreve na íntegra o discurso lido na mesma noite por Carlos Romagosa em defesa dos simbolistas.

[200] Carta-renúncia de Antonio Rodríguez del Busto a Cornelio Moyano Gacitúa, presidente do "Ateneo" de Córdoba, 16 out. 1896. Transcrita integralmente em A. Capdevila, *Rubén Darío: un bardo rey*, 1946, p. 122.

Un báculo que era como un tallo de lirios,
una vida en cilicios de adorables martirios,
Un blanco horror de Belzebú,
un salterio celeste de vírgenes y santos,
5 un cáliz de virtudes y una copa de cantos,
tal era Fray Mamerto Esquiú.

Con su mano sagrada fué a recoger estrellas;
antes cansó su planta, dejando augustas huellas,
feliz Pastor de su país.
10 Ahora corta del Padre las sacras azucenas;
sobre esta tierra amarga, cogía a manos llenas
las florecillas del de Asís.

¡Oh luminosas Pascuas! ¡Oh Santa Epifanía!
Salvete flores martyrum!, canta el clarín del día
15 con voz de bronce y de cristal.
Sobre la tierra grata brota el agua divina:
la rosa de la gracia su púrpura culmina
sobre el cayado pastoral.

Crisóstomo le anima, Jerónimo le doma;
20 su espíritu era un águila con ojos de paloma;
su verbo es una flor.
Y aquel maravilloso poeta, San Francisco,
las voces enseñóle con que encantó a su aprisco
en las praderas del Señor.

25 Tal cual la Biblia dice, con címbalo sonoro,
a Dios daba sus loas. Y formó un santo coro
de Fe, Esperanza y Caridad;
trompetas argentinas dicen sus ideales,
y su órgano vibrante tenía dos pedales,
30 y eran el Bien y la Verdad.

Trompetas argentinas claman su triunfo ahora,
trompetas argentinas de heraldos de la aurora
que anuncia el día del altar,
cuando la hostia, esa virgen, y ese mártir, el cirio,
35 ante su imagen digan el místico martirio,
en que el Cordero ha de balar,

Llegaron a su mente hierosolimitana[201],
la criselefantina divinidad pagana,
las dulces musas de Helicón;
40 y él se ajustó a los números severos y apostólicos,
y en su sermón se escuchan los sones melancólicos
de los salterios de Sïón.

Yo, que la verlaniana zampoña toco a veces,
bajo los verdes mirtos o bajo los cipreses,
45 canto hoy tan sacra luz;
en el marmóreo plinto cincelo mi epigrama,
y bajo el ala inmensa de la divina Fama,
¡grabo una rosa y una Cruz! (AMP: 719-20)

[201] *hierosolimitana* (de Jerusalém): em AMP, "*hierosolomitana*", provável erro tipográfico.

Desenvolvem-se oito sextetos quase idênticos aos do "Responso" a Verlaine: quatro *alejandrinos* bimembres (7+7) terminados em palavra paroxítona (a não ser em dois versos) e dois *eneasílabos* agudos (oxítonos), com exceção dos versos 21 e 45, que são *heptasílabos* e equivalem na medida, portanto, ao hemistíquio dos *alejandrinos*. Navarro Tomás observou que essa forma estrófica, também presente no poema "Momotombo", fora antes usada por Zorrilla, e é uma variação do *sexteto alejandrino agudo* empregado, por exemplo, na "Sonatina". Antonio Oliver Belmás[202] recuperou outro poema de Darío, "El salmo de la pluma" (de 1889), em que ocorre forma estrófica semelhante (*sexteto alejandrino de pie quebrado heptasilábico*).

As semelhanças do elogio a Esquiú com o "Responso" estão em diversos níveis. Admitem-se também aqui hemistíquios iniciais esdrúxulos, mas apenas nos versos 20 ("*su espíritu era un águila*") e 40 ("*y él se ajustó a los números*"). Resulta o mesmo alongamento prosódico e, portanto, uma dicção solene. Abundam os encontros consonantais ("*Sobre la tierra grata brota el agua divina*", etc.) e as consoantes plosivas aliteradas, em "*un cáliz de virtudes y una copa de cantos*", "*canta el clarín del día / con voz de bronce y de cristal*" e nas reiteradas "*trompetas argentinas*", por exemplo; mas, neste "Elogio", nota-se uma alternância dessas frases com outras mais melífluas, como "*Llegaron a su mente hierosolimitana*" e "*y bajo el ala inmensa de la divina fama*". A harmonia que resulta dessa composição de recursos é solene como a do "Responso", mas não lúgubre: o que se explica pela circunstância de que o elogio não se referia a um recém-morto, suspendendo-se, portanto, qualquer exigência de treno ou lamento fúnebre.

As três partes do discurso panegírico se organizam aqui com mais clareza que no "Responso". A primeira estrofe é o exórdio; a última, o epílogo; as intermediárias, a demonstração das virtudes.

---

[202] "Prólogo", AMP: XV.

A primeira estrofe se apresenta também em forma de litania, com a particularidade de que forma um longo período arrematado pelo sexto verso: "*tal era Fray Mamerto Esquiú*".

Os epítetos acumulados lançam a divisão das virtudes de Esquiú em dois grupos: as da piedade e as da ação pátria, que se apóiam em sua santidade e em seu dom oratório. As primeiras são figuradas em termos concretos, próprios do aparato religioso (*báculo*, *cilicios*, *salterio*, *cáliz*); as segundas, em símbolos tradicionais da produção poética (*lirios*, *cantos*), por meio dos quais o texto vai compondo a atividade oratória do frei como uma prática demiúrgica inspirada pela vida religiosa e pelos estudos que ela propiciou. Nesse sentido, interessa observar o elemento dinâmico que esses símbolos introduzem na lista inicial das virtudes essenciais do encomiado, particularmente nos versos 1 e 5. No verso 1, o báculo (bastão usado pelos bispos) é comparado a um talo de lírios, imagem esta que traz em si a sugestão de um movimento espontâneo (o florescimento dos lírios) sem recorrer a um verbo "de ação". Trata-se de uma espécie de vivificação do báculo, que o faz prolífero. (A associação dos lírios às palavras é retomada ao longo do "Elogio", como no verso 21: "*su verbo es una flor*".) No verso 5, a justaposição simétrica dos epítetos "*un cáliz de virtudes y una copa de cantos*", em que cálice e taça são como sinônimos, instaura uma distinção fundamental entre "*virtudes*" e "*cantos*" – sendo aquelas o continente passivo do cálice e estes, seu produto, em movimento volátil.

O epíteto do verso 3 ("*un blanco horror de Belzebú*") desempenhou, em relação a esse poema, o mesmo papel provocativo que cumprira, no "Responso", ao adjetivo *liróforo*. Qualificou-o Capdevila de "*maravilloso epíteto traslaticio*"[203], referindo-se provavelmente à migração poética de uma virtude do clérigo (*blanco*) a um afeto negativo do Demônio em relação a ele. O leitor de hoje, pós-vanguardista, talvez só possa ver coerência no enunciado: pois, se o horror dos bons é convencionalmente negro, o dos maus deve ser mesmo branco.

[203] *Rubén Darío: un bardo rey*, 1946, p. 119.

Mas a regra vigente para a adjetivação impedia uma construção como essa. Note-se, ainda, a rima de "Esquiú" com "Belzebú" – e se poderá compreender com clareza a indignação dos conservadores...

O famoso epíteto é uma elegância de estilo – um dito acintosamente urbano, transmissor do brilho mundano e arrogante que emanava do discurso cosmopolita. Participa do encômio na medida em que oferece um modo raro de elogiar, o que engrandece o elogiado. No exórdio, outra elegância análoga é o adjetivo "*adorables*" aposto a "*martirios*". Pode-se dizer, no entanto, que as elegâncias entram obliquamente no texto – pois o vocabulário é todo elevado e tradicional, sem os neologismos, barbarismos e cultismos do "Responso". É preciso muito cálculo para elogiar um santo e promover o triunfo da nova poesia – metas que pareciam antagônicas, como dissemos.

Tratemos agora a demonstração. Predomina nas estrofes 2 a 7 a narração, o que as diferencia claramente do exórdio. Na segunda estrofe, por exemplo, o registro narrativo se presta à organização temporal do discurso, que se evidencia fúnebre por uma estudada intercalação de orações referentes ao presente, a um passado mais recente e a outro anterior – respectivamente, o tempo da "vida" atual da alma do frei (v. 10, "*Ahora corta del Padre las sacras azucenas*"); o da ocasião de sua ascensão (v. 7, "*Con su mano sagrada fué a recoger estrellas*") e o de sua vida terrena (vv. 8-9, "*antes cansó su planta, dejando augustas huellas, / feliz Pastor de su país*", e vv. 11-12, "*sobre esta tierra amarga, cogía a manos llenas / las florecillas del de Asís*"). A mistura dos tempos verbais é recurso de condensação e, aliada à escolha vocabular (*sagrada*, *estrellas*, *augustas*, *Padre*, *sacras azucenas*) e a imagens de ascensão e grandeza ("*recoger estrellas*", "*Pastor de su país*"), promove o efeito do sublime; em termos interpretativos, pode-se dizer que sugere a unidade eternal da figura elogiada. A analogia irrepreensível entre suas vidas carnal e espiritual é demonstrada por uma engenhosa elocução especular: uma única ação pastoril ("recolher") é referida três vezes, uma em cada

tempo narrado, com permuta do objeto – agora, as sacras açucenas do Senhor; no momento da ascensão da alma, estrelas; em vida, as flores do "de Assis", São Francisco, fundador da ordem.

Essas imagens graciosas e graciosamente ditas resumem a representação do pio frei e representam-no como um santo. Sua apresentação sofisticada, intensamente condensada e artificial, submete a matéria pastoril a uma elocução elevada, digna da representação dos grandes homens e dos grandes feitos. Então, como no "Responso", ocorre também no "Elogio" uma mistura de preceitos antigos que tem por precedente *castizo* Góngora – a cujo célebre "*pace estrellas*", aliás, Darío alude no verso 7, "*Con su mano sagrada fué a recoger estrellas*". Aqui, a sugestão para a matéria pastoril vem da metáfora do bispo como pastor dos povos e da simplicidade adotada pelos franciscanos. Note-se que, ao contrário do "Responso", a exaltação do bispo de Córdoba inicia apoiada em suas virtudes católicas, e só mais adiante entrará a "helenizá-lo" – o fauno Verlaine era primeiro celebrado como deidade pagã (Pã), e só ao final como luz católica.

De modo geral, a demonstração das virtudes do frei Mamerto Esquiú é o desenvolvimento da dupla qualificação instaurada no exórdio: piedade e ação oratória. Narram-se breves episódios simbólicos que especificam esses dois grupos de virtudes e os harmonizam, persistindo a sugestão de que o segundo deriva do primeiro. Essa operação nos parece clara o bastante, de modo que não será preciso evidenciá-la em todas as suas ocorrências. Observaremos apenas duas, que se relacionam mais diretamente com versos do exórdio.

Na terceira estrofe, desenvolve-se o epíteto do primeiro verso do exórdio – "*Un báculo que era como un tallo de lirios*" – nos seguintes versos: "*Sobre la tierra brota el agua divina: / la rosa de la gracia su púrpura culmina / sobre el cayado pastoral.*". A complexidade do período é tornada em dificuldade pela assimetria sintática e pela elisão do conectivo entre as

orações, o qual evidenciaria uma relação de comparação. A flor brota do cajado pastoral como a água divina brota da terra. Essa associação reafirma o poder criador ou demiúrgico do frei, sua proximidade a Deus, sua santidade.

Na quarta estrofe, a união dos dois grupos de virtudes no espírito da pessoa encomiada é representada pela conjugação de dois modelos hagiológicos – "*Crisóstomo le anima, Jerónimo le doma*" – e, em seguida, pela composição de uma ave híbrida: "*su espíritu era un águila con ojos de paloma*". Depois, retoma-se mais uma vez a associação inicial entre palavras e lírios: "*su verbo es una flor*".

A graciosidade enlevante com que a voz encomiástica iniciara a demonstração cedeu espaço a uma exaltação altissonante, mais afeita à do exórdio, na terceira estrofe – em que o clarim do dia celebrou a figura de Esquiú "*con voz de bronce y de cristal*", guerreira e pura. Na quinta estrofe, retorna com força esse registro grandiloqüente, figurado por meios musicais adequados – *címbalo sonoro*, *santo coro*, *trompetas argentinas*, *órgano vibrante*. Agora mais atento àquele segundo grupo de virtudes do frei – as relacionadas a seu vigoroso talento oratório –, o discurso se anima do poder arrebatador de Esquiú, "boca de ouro" como São João Crisóstomo, e parte para um ápice patético, que se registra no início da sexta estrofe pela dupla repetição de "*trompetas argentinas*" a proclamar seu triunfo. Se a santidade e a simplicidade do frade franciscano demandavam uma representação amena, seu grande feito pátrio (a pacificação do país no contexto já referido) merece uma celebração grandiosa; e essa grandiosidade, introduzida por música no poema – por trombetas argentinas, metálicas (de prata) e patrióticas –, estabelece as bases para que se assuma uma elocução sublime, capaz de atingir a altura do objeto elogiado e do apreço que o país nutre por sua figura. Mais ainda: ao soar como "grego em castelhano", essa harmonia concebida como música, com seus movimentos e sua programação de efeitos, veicula por si um sentido que a escolha vocabular – por adequação às qualidades do objeto de encômio – não pode veicular.

Assim, após o ápice patético, entra a última estrofe da demonstração, em que aparecem já sem obliqüidade as elegâncias típicas da poesia contemporânea: termos cultos ou de difícil dicção – *hierosolimitana* (de Jerusalém, onde Esquiú viveu de 1877 a 1879), *criselefantina* (feita de ouro e marfim, como era a antiga estátua de Zeus em Olímpia), *dulces musas de Helicón* –, todos aptos a exaltar o valor do elogiado por meio de epítetos e atributos remetentes à Grécia Antiga, equiparando-o, como a Verlaine no "Responso", aos grandes seres daquela admirada civilização. O sentido desse elogio "helenizante" a um notório católico argentino parece-nos transparente e em nada distante do que ocorre em outros poemas de Darío: o elemento contemporâneo é engrandecido e enobrecido por sua relação com passadas "épocas de ouro", as quais se traduzem, em última análise, por um conjunto de virtudes que se apresentam ao mesmo tempo como desejáveis e raras no tempo presente. Aqui, a relação estabelecida pela voz encomiástica é a de aprendizado ou cultura – ao devotar-se à vida religiosa, "ao se ajustar aos números severos e apostólicos", Esquiú teria canalizado sua inteligência e seu conhecimento dos antigos, que "*llegaron a su mente hierosolimitana*", em direção a sua religião e a seu país. Como no "Responso", o elogio não se prende às circunstâncias biográficas do objeto, mas eleva-o a um nível supra-humano, equipara-o aos grandes do passado histórico e mítico, lembrando ao mesmo tempo suas virtudes individuais e as virtudes do tempo presente, que foi capaz de produzir uma figura tão admirável.

A marca que permite reconhecer a passagem da demonstração ao epílogo é a introdução de um "*yo*" no início da última estrofe. Esse eu já não é a voz encomiástica, mas a *persona* poética, pois contrasta o elogio a Esquiú com outra parte de sua produção: "*Yo, que la verlaniana zampoña toco a veces, / bajo los verdes mirtos o bajo los cipreses, / canto hoy tan sacra luz*". A "*verlaniana zampoña*", como aquela siringe ou flauta de Pã referida no "Responso", é instrumento associado a um âmbito agreste, ao bosque ameno da poesia

pastoril, e remete ao gênero representativo médio, de meios-tons e sem arrebatamentos passionais, que predomina nas *Fêtes galantes* de Verlaine e nos poemas de *Azul...* e *Prosas profanas*. A distinção estabelecida é de matéria: hoje, o poeta deixa de lado os assuntos amenos e canta a sacra luz de Esquiú. Matéria mais elevada exige elocução mais elevada, e assim se justificam a grandiloqüência e a artificialidade do elogio.

Os últimos três versos promovem um "ato de fala" em estilo sublime: arremata-se o elogio como um elogio fúnebre, com que o poeta repassa a homenagem que recebe na noite cordobesa a um ilustre membro daquela comunidade. Fala aqui o poeta contemporâneo, o "parnasiano", que grava em mármore (no plinto do mausoléu de Esquiú) seu epigrama e arrebata a platéia com sua arte a um tempo requintada, urbana, piedosa e patriótica.

3.2 Gênero epistolar: duas cartas em verso

O gênero epistolar foi um dos mais praticados por Rubén Darío, tanto em verso como em prosa. Além da quantidade, vale ressaltar a qualidade desses textos – responsáveis em grande medida pela fama do poeta nicaragüense, uma vez que constituem um lugar privilegiado para a invenção da *persona* poética, tão marcante no caso de Darío a ponto de arrebatar todos os seus biógrafos. Quanto à importância das epístolas em prosa, basta lembrar que não são apenas as cartas verdadeiramente enviadas por Darío em vida, mas também os excelentes prefácios de seus conjuntos poéticos, que podem ser lidos como epístolas, na medida em que se organizam em forma de "cartas ao leitor". Um estudo dos prefácios de Darío sob essa perspectiva seria, certamente, uma grande contribuição.

Aqui, segundo os propósitos da dissertação, tomaremos como objeto de análise apenas epístolas em verso. As duas que elegemos, a "Epístola (a la señora de Leopoldo Lugones)" e o "Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín", já foram tratadas em conjunto por Arturo

Marasso[204], que incluiu em seu livro um capítulo chamado "Epístolas", quando todos os demais levam o nome do poema único que estudam. Procuraremos demonstrar como o manejo extraordinário do estilo médio (adequado em geral ao gênero epistolar, e particularmente à epístola familiar ou íntima) garante verossimilhança à enunciação e produz um persuasivo efeito de sinceridade – efeito esse que, lido fora das convenções do gênero, tem dado margem a interpretações psicológicas a nosso ver excessivas, as quais buscam no texto confissões íntimas do homem Darío. Dentre os outros poemas de Darío que poderíamos analisar nesta seção ("A Ricardo Contreras", de 1885; "A Remy de Gourmont", de 1906; e outros), queremos destacar o poema sem título, destinado a José Enrique Rodó, que abre os *Cantos de vida y esperanza* e começa com "*Yo soy aquel que ayer no más decía...*", já parcialmente analisado no primeiro capítulo desta dissertação.

Como nos poemas encomiásticos, também nas epístolas é possível acompanhar o papel decisivo da harmonia e, especialmente, da elegância nas composições.

Em rigor espécie do gênero dialógico[205], a epístola assume em poesia um lugar de gênero paralelo, por exemplo, ao epidítico. O estilo associado ao gênero epistolar é, via de regra, o médio – de caráter humilde, elegante ou outros, dependendo da matéria e de mais fatores. O médio humilde, adequado tipicamente à epístola familiar e à filosófica, caracteriza-se sobretudo por esconder o artifício elocutório de maneira a se avizinhar à linguagem da conversação comum, atingindo por isso um vigoroso efeito de sinceridade. Ao médio elegante, adequado sobretudo à epístola galante e muito freqüente no gênero poético epistolar que se propõe ao deleite, define-o Demétrio Faléreo (nomeando-o *glaphiros*, burilado, charmoso) como "discurso com charme e graciosa leveza"[206], agregando-lhe caracteres como sutil, prazeroso, agudo, surpreendente etc. Dada a grande variedade de componentes possíveis

---

[204] *Rubén Darío y su creación poética* (1934), 1941, pp. 317-8.
[205] Cf. M.M. dos Santos, "Arte dialógica e epistolar segundo as *Epístolas morais a Lucílio*", 1999, esp. pp. 46-50.
[206] "(...) speech with charm and a gracious lightness", *On Style*, Loeb 199, 1995, p. 429.

para o gênero epistolar, pode-se assumir uma proporção equivalente de combinações entre caracteres de estilos distintos – assunção esta que é fundamental para a leitura da "Epístola" à senhora de Lugones.

3.2.1 Epístola

A longa epístola em verso dirigida "*a la señora de Leopoldo Lugones*" (Juana Lugones, esposa do poeta argentino) foi publicada pela primeira vez em 1907 no jornal madrileno *El Imparcial.* A versão incluída em *El canto errante*, que saiu no mesmo ano, apresenta mudanças e supressões em relação à original – todas anotadas por Méndez Plancarte[207], cuja edição seguimos. A própria divisão em seções (de I a VII) é adição do livro.

Iniciada em Antuérpia e depois retomada sucessivamente em Buenos Aires, Paris e Palma de Maiorca, segundo consta de seu manuscrito[208], a epístola compõe um itinerário de viagens realizadas por Darío em 1906. No propósito de figurar-se íntima, alude laconicamente, por diversas vezes, a situações que se depreende serem conhecidas pelo destinatário, mas que não o seriam por qualquer leitor; e, por meio de uma hábil combinação de estilos em que prevalecem o humilde e o elegante, com intervenções freqüentes do afetado (paródia ou deformação do elegante), promove uma convincente ilusão de fala espontânea. Resulta daí um efeito de sinceridade altamente verossímil, que desvia a atenção do leitor para longe da minuciosa artificialidade da composição e pode fazê-lo crer que está diante de um documento pessoal, cheio de confissões íntimas, pelo qual seria possível acessar a psicologia individual do homem que a produziu. Pensada desse modo, a "Epístola" seria um texto absolutamente distinto da maior parte dos poemas de Darío – o exato oposto, por exemplo, dos impessoais panegíricos que analisamos acima; e, por meio de sua leitura, poder-se-ia desvelar um Darío mais verdadeiro, mais livre, isento de obscuridade, pompa e eloqüência,

---

[207] AMP: 1195 ("Notas bibliográficas y textuales").
[208] Cf. A. Oliver Belmás, "Nuevas notas bibliográficas y textuales", AMP: 1240.

mais próximo das vanguardas por adotar uma dicção "natural", mais próxima da "fala comum".

No entanto, se elegemos investigar justamente o artifício da composição – que se torna especialmente notável quando se consideram as convenções do gênero epistolar e dos estilos a ele associados, como já advertira Arturo Marasso –, evidencia-se um abismo entre a linguagem da "Epístola" e a espontaneidade, que só aparece como efeito, embora robusto. Trata-se de um texto em que, como no "Responso" a Verlaine e no "Elogio" a Esquiú, o poeta concentra grande carga de procedimentos convencionais para atingir qualidade, com a diferença de que aqui se praticam recursos de outra ordem: os do estilo médio, não os do elevado. Como é próprio do estilo médio ocultar o artifício e, portanto, parecer natural, então, parece natural que a sinceridade se produza como efeito do arsenal poético empregado, assim como emerge dos poemas encomiásticos o efeito do sublime. Revela-se assim a versatilidade do poeta, capaz de se desempenhar com igual perícia em gêneros e estilos tão distintos.

Dada a extensão da epístola, decidimos transcrever e analisar apenas as duas primeiras seções, que dão conta da passagem do poeta pelo Rio de Janeiro. A seção III se refere a Buenos Aires e Paris; as seções IV a VI, a Maiorca; e a breve seção VII é um epílogo. As alusões lacônicas a acontecimentos ocorrem especialmente nos episódios brasileiros, de modo que alguma informação preliminar será útil para a leitura dos versos selecionados.

Rubén Darío esteve no Rio de Janeiro como secretário da delegação de seu país na III Conferência Pan-Americana, presidida por Joaquim Nabuco. Essa visita ao Brasil é mencionada brevemente na *Vida* e, com mais detalhes, em algumas cartas, crônicas e artigos. Sabe-se que, durante sua estadia no Rio, o poeta manteve estreito contato com Nabuco, Graça Aranha, Olavo Bilac e Fontoura Xavier, além de ter conhecido pessoalmente Elysio de

Carvalho (que relatou o encontro em *Five O'Clock*, de 1909[209]), o Barão de Rio Branco e outros políticos, e Machado de Assis, a quem escreveu estes quartetos:

> Dulce anciano que vi, en su Brasil de fuego,
> y de vida y de amor, todo modestia y gracia.
> Moreno que de la India tuvo su aristocracia;
> aspecto mandarino, lengua de sabio griego.
>
> Acepta este recuerdo de quien oyó una tarde
> en tu divino Río tu palabra salubre,
> dando al orgullo todos los harapos en que arde,
> y a la envidia rüin lo que apenas la cubre.[210] (AMP: 1015)

Foi também durante o encontro pan-americano que Darío escreveu sua polêmica "Salutación al águila", a que já nos referimos. Nos artigos que publicou sobre o Brasil e a literatura brasileira, Darío manifesta grande admiração pelo que chama "*la aristocracia intelectual del Brasil*", a qual atribui ao prolongado regime monárquico e, especialmente, à ação do imperador Pedro II. "*El Brasil*", escreve,

> en donde el imperio produjo necesariamente una aristocracia, llevó ello hasta la intelectualidad habiendo tenido en los últimos tiempos un emperador como don Pedro II, un Marco Aurelio que no tuvo un Rusticus que le impidiese dedicarse a la poesía y que fue el íntimo amigo de Víctor Hugo; y habiéndose mantenido durante tantos años una cultura excepcional, la república recogió toda aquella cosecha mental y se pudo ver entonces, que existían un teatro, una novela, una poesía exclusivamente brasileñas.[211]

Transcrevem-se a seguir as duas primeiras seções da "Epístola" a Mme. Lugones.

I

Madame Lugones, j'ai commencé ces vers
en écoutant la voix d'un carillon d'Anvers...
Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach,
cuando hice hacia el Brasil una fuga... ¡de Bach!

En Río de Janeiro iba yo a proseguir
poniendo en cada verso el oro y el zafir
y la esmeralda de esos pájaros-moscas
que melifican entre las áureas siestas foscas
que temen los que temen el cruel vómito negro.
Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegro!

---

[209] 2006, pp. 32-35.

[210] Sobre as publicações brasileiras do poema dariano a Machado de Assis, cf. P. Rocca, "No 'Brasil de fuego' (Encontros e desencontros: Rubén Darío e Machado de Assis)", 2006. Cf. também a análise de F.P. Ellison, "Rubén Darío y el Brasil", 1967, p. 410-11.

[211] "Impresiones brasileñas", *La Nación*, 28 jun. 1912, p. 7; transcrito por P.L. Barcia em *Escritos dispersos de Rubén Darío*, 1968, p. 259.

Et pour cause. Yo pan-americanicé
con un vago temor y con muy poca fe,
en la tierra de los diamantes y la dicha
tropical. Me encantó ver la vera machicha,
15 mas encontré también un gran núcleo cordial
de almas llenas de amor, de ensueño, de ideal.
Y si había un calor atroz, también había
todas las consecuencias y ventajas del día,
en panorama igual al de los cuadros y hasta
20 igual al mejor de la fantasía... Basta.
Mi ditirambo brasileño es ditirambo
que aprobaría tu marido. *Arcades ambo*.

II

Mas al calor de ese Brasil maravilloso,
tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,
25 a pesar de Tijuca y del cielo opulento,
a pesar de ese foco vivaz de pensamiento,
a pesar de Nabuco, embajador, y de
los delegados panamericanos que
hicieron lo posible por hacer cosas buenas,
30 saboreé lo ácido del saco de mis penas;
quiero decir que me enfermé. La neurastenia
es un don que me vino con mi obra primigenia.
¡Y he vivido tan mal, y tan bien, cómo y tanto!
¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
35 ¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
¡Y he gustado bocados de cardenal y papa...!
Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
que estoy grave. Esto es mucho rüido y pocas nueces,
según dicen doctores de una sapiencia suma.
40 Mis dolencias se van en ilusión y espuma.
Me recetan que no haga nada ni piense nada,
que me retire al campo a ver la madrugada
con las alondras y con Garcilaso y con
el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
45 ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?
Es preciso que el médico que eso recete dé
también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*,
y envíe un automóvil devorador del viento
50 en el cual se pasee mi egregio aburrimiento
harto de profilaxis, de ciencia y de verdad. (AMP: 746-8)

O texto se organiza em dísticos *alejandrinos* rimados, com divisões estróficas que não obedecem a uma regularidade formal, mas correspondem a mudanças de assunto. Há *alejandrinos* de toda classe: no início, usam-se mais os rigorosamente clássicos (bimembres, cesurados, com acentuação regular), mas aos poucos os acentos começam a dançar pelos versos. Embora predominem os hemistíquios graves, admitem-se tanto os esdrúxulos como os agudos, sendo que estes ocorrem com notável freqüência. Os esdrúxulos são raros e se

restringem à posição inicial do verso (v. 30, "*saboreé lo ácido*", v. 43, "*Es preciso que el médico*"), o que evita o prolongamento prosódico dos versos e, assim, contribui para a agilidade da elocução. Pelo contrário, a quantidade de agudos chama atenção; destacam-se os que, em decorrência de transbordamento sintático, se encerram com partículas átonas tonicizadas, como estes: "*a pesar de Nabuco, embajador, y de / los delegados panamericanos que / hicieron lo posible por hacer cosas buenas*" (vv. 27-9). Arturo Marasso sintetizou assim a composição da "Epístola": "*tiene un estudiado descuido, rimas agudas, encabalgamientos cuidadosamente descuidados*"[212], associando-a por isso a determinados modelos clássicos e vernáculos. Vê-se que escolhas versificatórias participam intensamente da produção de efeitos programada pelo poema, sobretudo os associados a uma espontaneidade elocutória similar à da conversação familiar.

O primeiro quarteto é um brevíssimo preâmbulo, que elude as saudações convencionais e se encaminha rapidamente para a narração, para o itinerário. Não obstante, já se estabelecem ali as linhas de força da composição. Antes de tudo porque os dois primeiros versos, dedicados a registrar as circunstâncias em que teve início a redação da carta, estão em francês – idioma "oficial" da galanteria e da conversação amena nas cortes européias da segunda metade do século XIX. A sonoridade e o que se poderia dizer o "espírito" (galante, elegante, espirituoso) desse francês de salão funcionam como um diapasão, que fornece parâmetros para a leitura adequada dos demais versos.

E, se o dístico inicial é o diapasão, o seguinte marca a afinação dos instrumentos: a língua castelhana irrompe em franca imitação paródica da francesa, com hemistíquios exclusivamente agudos em que até o antropônimo alemão rima em francês: "*Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach, / cuando hice hacia el Brasil una fuga... ¡de Bach!*" (vv. 3-4). Trata-se aqui da harmonia a que chamamos, a partir das categorias empregadas por

[212] *Rubén Darío y su creación poética*, 1934, p. 317.

Eduardo de la Barra, figurativa – aquela que veicula por si um sentido. A música da epístola está em permanente combate com a sintaxe, com cujos limites raramente coincide, mas, por outro lado, sublinha a matéria poética e dá corpo à voz epistolar, na medida em que representa um gestual elegante.

É dessa maneira que se anuncia, embora indiretamente, o tema geral da epístola: a celebração do cosmopolitismo e da variedade contemporânea. O requintado humor frívolo desses quatro versos iniciais estabelece um estilo misto que combina elementos de elegância, familiaridade e afetação, aos quais podemos corresponder os seguintes propósitos da voz epistolar: demonstrar os próprios méritos (o domínio do código contemporâneo), atrair a simpatia do destinatário (tratando-o como próximo e, portanto, estendendo-lhe as próprias virtudes) e diverti-lo.

A segunda estrofe, em que entra o relato da passagem do poeta pelo Rio de Janeiro (vv. 5-51), começa dando seqüência ao preâmbulo: refere a retomada da composição no Brasil, já não sob o som de carrilhões da Antuérpia, mas em termos adequados à nova situação, ouro, safira, esmeralda e... insetos transmissores da febre amarela. A representação da exuberância tropical (retomada nos versos 13 e 14: "*[...] la tierra de los diamantes y la dicha / Tropical [...]*") inclui também eventos da cultura local (o maxixe, a própria Conferência Pan-americana), de modo a figurar a vida na cidade brasileira como um incessante "Crepúsculo na mata"[213] de Olavo Bilac, em que "tudo vozeia e estala em estos de pletora". A partir do verso 15, esse quadro selvático é lido por meio de oposições, em que o viajante se mostra ao mesmo tempo incomodado com o "*calor atroz*" e encantado com o panorama "*igual al de los cuadros y hasta / igual al mejor de la fantasía*", que, subentende-se, só conhecia por meio de livros e pinturas. Aqui fica claro que a voz epistolar não se confunde com o homem centro-americano Rubén Darío – antes, ajuda a compor uma *persona*

[213] Soneto de *Tarde* (1919) in *Poesias*, 2001, p. 290.

poética cuja verossimilhança se lastreia em poemas anteriores e, em 1907, já muitíssimo conhecidos do público de língua espanhola. O remetente da "Epístola" escreve com aquelas européias "mãos de marquês" a que Darío se referia nas "Palabras liminares" de *Prosas profanas*[214].

Mas nessa mata tropical também estalam e vozeiam alguns cisnes: os refinados intelectuais com que Darío se encontrou em plena *belle époque* carioca, "*almas llenas de amor, de sueño y de ideal*", figuras aristocráticas descendentes do Império, membros de uma corte virtual, senhores de seus gestos e palavras, para quem o calor atroz não impede a elegância à européia. Esse "grande núcleo cordial" é introduzido na representação por uma oração adversativa, que o opõe à paisagem.

A primeira seção se encerra abruptamente com um par de *alejandrinos* trimembres, à francesa, em que a voz epistolar exibe o artifício da composição: "*(...) Basta. / Mi ditirambo brasileño es ditirambo / que aprobaría tu marido.* Arcades ambo" (vv. 21-2). Depreende-se que o sinal para a interrupção do relato não é a completude da informação que ele organiza, mas a consecução de um grau de qualidade poética suficiente para obter a aprovação do poeta amigo, na qualidade de par de ofício (*Arcades ambo*, árcades ambos, ambos capazes de julgar a qualidade de um ditirambo); por extensão, que o objetivo da epístola não é registrar a verdade das viagens, mas compor um texto dignamente poético. Como o preâmbulo, esse par conclusivo combina caracteres de três estilos: humilde (períodos curtos e sintaxe simples, referência informal a "*tu marido*"), elegante (*alejandrinos* trimembres, humor refinado, dito espirituoso de salão, referência culta a um verso de Virgílio em latim) e afetado (mistura viciosa de vocábulos sofisticados e familiares, rima jocosa, citação ornamental de Virgílio em latim), de modo a atrair o destinatário, convir-lhe e deleitá-lo.

---

[214] AMP: 546.

Na segunda seção (vv. 23-51), a *persona* poética passa a falar diretamente de si através da voz epistolar, apoiando-se na verossimilhança elocutória já instaurada. Após uma recoleção dos prazeres encontrados no Rio de Janeiro – todos em construção adversativa, predizendo que o tópico central da seção entrará mais adiante, na oração principal do período –, aparece a referência à doença que ocupará esta seção e a próxima. Nessa passagem há uma operação estilística interessante: a enumeração anafórica e quase exclusivamente nominal do início da seção começava a apontar para um estilo mais elevado, e a oração principal, quando entra, já se identifica aos versos do "Responso": "*saboreé lo ácido del saco de mis penas*". Mas o verso seguinte (v. 31) repara o excesso da elocução inadequada explicando o sentido do verso anterior: "*quiero decir que me enfermé*". Essa retomada do estilo médio é por si uma elegância, e se repete mais ao final da epístola, corrigindo queixas muito elevadas sobre a modernização da ilha de Palma de Maiorca:

> Mas ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta
> donde mordí aquel seno dulce como una fruta?
> ¿Dónde los hombres ágiles que las piedras redondas
> recogían para los cueros de sus hondas?...
>
> Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora. (...) (AMP: 751)

A neurastenia que se introduz na seção II é atribuída aos excessos cometidos pelo viajante, sobretudo os de ordem intelectual: "*Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces, / que estoy grave*". É aqui que se justificam as freqüentes intervenções do estilo afetado: representam a euforia desmedida e hipócrita que leva à doença; mas representam-na alegremente, de modo a fazer rir, dado que a notícia da doença não se sobrepõe ao propósito deleitável da epístola.

Em suma, pode-se dizer que as duas primeiras seções da "Epístola" promovem uma mistura autoral de procedimentos convencionais do gênero poético epistolar, logrando produzir uma grande variedade de efeitos que, via de regra, atendem à exigência de um texto agradável, distinto e dignamente poético capaz de parecer espontâneo e coloquial. Assim, o

que se poderia chamar de "oralidade" nesse texto se evidencia como uma ilusão produzida com muito artifício. A aparência espontânea fortalece a verossimilhança do relato e, portanto, funciona como um elemento persuasivo capaz de convencer o destinatário a interpretar o que se diz como registro de uma verdade sincera e íntima – sinceridade esta que parece mais adequado associar, no entanto, ao "remetente", à voz epistolar (a qual, como dissemos, participa da *persona* poética), e não ao indivíduo nicaragüense que visitou as cidades mencionadas. Inserida no conjunto poético *El canto errante*, a epístola funciona, em virtude dessas características, como a figuração de um testemunho vívido a corroborar a celebração geral do cosmopolitismo e da variedade da vida contemporânea.

3.2.2 Soneto autumnal al Marqués de Bradomín

Valle-Inclán publicou entre 1902 e 1906 suas *Sonatas*, série de quatro novelas subtitulada *Memorias del Marqués de Bradomín*. O soneto de Darío aparece pela primeira vez na *Sonata de Primavera* (1904)[215], como epístola dedicatória, enviada provavelmente a pedido do escritor galego; no ano seguinte, é incluído em *Cantos de vida y esperanza*. O narrador-personagem das *Sonatas* é um típico representante da nobreza européia decadente; um "*Don Juan feo, sentimental y católico*", de finas maneiras e hábil conversação, galanteador inveterado e combatente carlista na derradeira guerra civil espanhola do século XIX, o qual se declara "monarquista por estética". Assim como a narração das aventuras de Dom Quixote é precedida por uma série de epístolas dedicatórias em forma de soneto, assinadas por insignes representantes do mundo da cavalaria – Amadís de Gaula; Oriana, a amada de Orlando; Babieca, montaria de El Cid, e outros –, também as memórias do Marquês de Bradomín recebem o dom de um par: uma epístola fraterna da requintada *persona* poética de *Azul...* e *Prosas profanas*.

[215] "Notas bibliográficas y textuales", AMP: 1190.

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el Otoño, y vengo de un Versalles doliente.
Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

5 Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Versalles otoñal; una paloma; un lindo
10 mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

la reciente impresión de tus triunfos... Prescindo
de más detalles para explicarte por eso
cómo, autumnal, te envío este ramo de rosas. (AMP: 680)

Trata-se de um soneto *alejandrino*, com rimas ABBA nos quartetos e CDE nos tercetos. Há também aqui um "cuidadoso descuido" com a versificação, com freqüentes transbordamentos, pausas sintáticas distribuídas irregularmente e cesuras de difícil absorção que só se percebem por sugestão dos outros versos, como as que tonicizam sílabas átonas (v. 4, "*el chorro de agua* ***de*** | *Verlaine estaba mudo*") e como a do verso 7, "*y por caso de cerebración inconsciente*", que ocorre no meio de "*cerebración*":

y	por	ca	so	de	ce	(+1)	|
re	bra	ción	in	con	scien	te	

Embora exiba menor variedade versificatória do que a "Epístola" a Mme. Lugones, o "Soneto Autumnal" a Bradomín oferece, por sua menor extensão, uma oportunidade mais clara para explorar esse assunto. Em relação ao verso transcrito acima, por exemplo, pode parecer a um leitor do século XXI que essa cesura simplesmente não existe. Mas os primeiros leitores de Darío, habituados com o *alejandrino* clássico, certamente a buscariam. A título de comparação, leia-se um quarteto *alejandrino* do poeta argentino José Mármol, extraído do poema "A Rosas" (1851):

¡Miradlo, sí, miradlo! ¿No véis en el oriente
Tiñiéndose los cielos con oro y arrebol?
Alzad, americanos, la coronada frente,

Ya viene a nuestros cielos el venerado sol.[216]

Os limites sintáticos, semânticos e métricos coincidem em absoluto. O longo poema repete uma mesma linha rítmica à exaustão, tornando-a previsível e, enfim, "natural" para o leitor. Ao contrário, o *alejandrino* das epístolas de Darío oferece surpresas constantes ao leitor sutil, abeirando-se à desordem da fala, ainda que sempre mantendo e exibindo, por outros artifícios, a dignidade do estilo. A acentuação deslocada ou irreverente é uma elegância de estilo, na medida em que deleita apenas aos ouvidos cultivados e desejosos de novidade – como, pressupõe-se, os do Marquês de Bradomín.

Tal consideração sobre a técnica versificatória e seu impacto nas primeiras leituras da poesia de Darío lança luz sobre um procedimento fundamental do "Soneto" a Bradomín: a ostentação de um domínio cortês sobre a palavra do dia, que irmana remetente e destinatário contra a balbúrdia do mundo. O corte moderno do *alejandrino* demonstra que ambos dominam e prezam o código contemporâneo mais sofisticado, mesmo enquanto lamentam a ausência de coisas antigas. Além disso, a recoleção do primeiro terceto, em que reaparecem listados os elementos que haviam sido distribuídos pelos quartetos, demonstra destreza num procedimento retórico tradicional e, ao mesmo tempo, um desprezo moderno pelo rigor da forma antiga, uma vez que os elementos recoletados aparecem fora da ordem original, como se a lista fora feita rapidamente e "de cabeça". Compõe-se a epístola, assim, como uma queixa aristocrática entre pares, prazerosa porquanto compartilhável apenas por poucos.

Aqui a elegância dos *raros* é o próprio sentido do texto, figurado não só pela harmonia como pela matéria ("*Versalles otoñal, una paloma, un lindo / mármol [...]*", vv. 9-10), pelo uso de termo técnico contemporâneo ("*cerebración inconsciente*"), pela metáfora transparente ("*chorro de agua de Verlaine*"), pela ausência de construções obscuras ou cultas (que seriam inadequadas ao estilo familiar) e, sobretudo, por enunciados tipicamente aristocráticos como

[216] J. Mármol, *Armonías* (1851), 1916, p. 17.

"*Hacía mucho frío y erraba vulgar gente*" (v. 3). A elegância contemporânea se compõe da preservação da fidalguia em vias de extinção aliada à incorporação dos caracteres distintivos do decadentismo.

Publicado como epístola dedicatória, o soneto se oferece como um emblema a distinguir o destinatário e, portanto, a recomendar a leitura das memórias dessa personagem tão interessante.

3.3 visões musicais: uma aproximação à poética do símbolo

Imagens que passaes pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixaes?
Camilo Pessanha

Como las figuras en un panorama.
Rubén Darío

A análise dos poemas encomiásticos e epistolares de Rubén Darío procurou evidenciar seu relacionamento igualmente estreito com preceitos e práticas poéticas bastante anteriores ao *modernismo*, caracterizando-o como artífice hábil e conhecedor de um grande repertório de técnicas do ofício. Foi possível mostrar que adoção de elementos retóricos e poéticos tradicionais não quita ao poeta a oportunidade de exibir as qualidades apreciadas pelos seus contemporâneos – ao contrário, potencializa-a. No entanto, há que reconhecer que os poemas escolhidos, por essas mesmas características, dificilmente sustentariam por si a identificação recorrente da poesia de Darío com práticas poéticas mais "modernas", isto é, mais empenhadas em abandonar o aparato retórico, tanto o antigo e o "clássico" como o romântico, e, conseqüentemente, abdicar da prática acadêmica de imitação de modelos do passado. Referimo-nos especificamente à poesia dos chamados simbolistas franceses, a cujas práticas de imitação e comentário mútuos já apontamos no capítulo I.

Embora dispersos por toda sua obra poética a partir de *Azul...*, inclusive nos poemas analisados acima, elementos da poética simbolista prevalecem sobretudo em textos a que chamaremos visões[217]: textos que exploram a tópica contemporânea do *poeta vidente*, formulada sobretudo por Baudelaire e Rimbaud, da qual falaremos adiante.

Assim como os poemas encomiásticos e epistolares, também as visões de Darío apresentam entre si semelhanças suficientes para que se caracterizem como um gênero – cujos preceitos e modelos, no entanto, não devem ser buscados nos antigos ou nos clássicos da língua espanhola. Isso não implica que procedimentos das visões não possam ser encontrados em poetas anteriores à segunda metade do século XIX: apenas que costumam se organizar sobretudo a partir de modelos contemporâneos, os quais, portanto, merecem aqui maior atenção. De modo geral, o estilo que se associa a esse gênero combina elementos do médio e do elevado, com a particularidade de empregar freqüentemente uma elocução vaga e sugestiva, donde as denominações de poética do vago, poética da sugestão e, enfim, simbolismo: prevalência do símbolo (irredutível) sobre a metáfora (redutível). Trata-se não raro de uma imitação de gêneros litúrgicos e proféticos em termos profanos, na qual a harmonia desempenha um papel decisivo por explorar efeitos semelhantes aos da linguagem musical.[218] As elegâncias, tão freqüentes nos chamados parnasianos, não parecem constituir uma exigência da poética do símbolo: encontram-se em textos de Verlaine, Mallarmé, Eugénio de Castro, Jules Laforgue, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig; mas rareiam em Rimbaud, Cruz e Sousa e Camilo Pessanha, por exemplo.

A lista de visões de Darío que poderíamos analisar é extensa: vale mencionar "El reino interior" e "Palabras de la satiresa", de *Prosas profanas*; "Caracol", de *Cantos de vida y esperanza*; "Revelación" e "Visión", de *El canto errante*; e "La tortuga de oro...", escrito em

---

[217] Cf. C. Bousoño, *El irracionalismo poético: el símbolo*, 1981.

[218] Com exceção do papel da harmonia – assunto do próximo capítulo –, as hipóteses desse parágrafo carecem de demonstração e mereceriam investigação mais extensa, que não nos foi possível levar a cabo. Apóiam-se em enunciados de P. Verlaine, S. Mallarmé, J. Moréas, R. Ghil, A. Rimbaud, J.-K. Huysmans, E. de Castro e outros. Que sirvam aqui para orientar nossa leitura dos poemas selecionados.

1900 e não incluído em livro pelo autor. Mas, para melhor circunscrever nossa análise ao âmbito contemporâneo a Darío e demonstrar a presença de um código compartilhado com outros poetas, elegemos comentar uma dessas visões – "La página blanca", de *Prosas profanas* – em cotejo com um poema do português Camilo Pessanha, "Branco e vermelho", que se lhe assemelha em muitos aspectos, dentre os quais a análise comparativa privilegiará o trabalho com a tópica do poeta vidente e a emulação de outras práticas contemporâneas, como o símbolo e, sobretudo, a harmonia figurativa. É de observar também a ausência de elegâncias no poema de Pessanha, o que evidencia o caráter autoral de certas escolhas poéticas.

A relação proposta entre os dois poetas não é arbitrária. Os poemas "Branco e vermelho", de Camilo Pessanha, e "La página blanca", de Rubén Darío, apresentam semelhanças significativas. Em ambos, o eu lírico, que se declara ingresso numa espécie de transe, descreve as visões de um delírio, no qual desfilam imagens da dor humana em caravana. Coincidem imagens, procedimentos técnicos, divisões internas em "partes" e, sobretudo, um meticuloso trabalho musical cujo efeito busca induzir ao mesmo estado alterado de percepção em que se encontra o eu lírico.

Nascidos em 1867, os dois poetas ocupam lugares de destaque nas histórias literárias de suas línguas – um como autor da mais bem acabada realização do simbolismo português, outro como inaugurador do *modernismo* em língua espanhola. Ambos professaram grande admiração por Paul Verlaine. Darío chegou a conhecê-lo pessoalmente em 1893. De Pessanha, não muito se sabe acerca das leituras diletas; "sabe-se apenas", escreveu João Gaspar Simões, "que Verlaine era dos poucos poetas que ele lia em Macau; Verlaine e Rubén Darío"[219]. A simples justaposição dos nomes certamente envaideceria o nicaragüense, cujos poemas dividiam espaço com os do mestre francês na memória de Pessanha:

> A memória de Camilo Pessanha era uma estranha faculdade. Incapaz de fixar o caminho da Sé até ao Rossio, tinha de cór todos os seus poemas e muitos outros daqueles Poetas que

[219] J.G. Simões, *Camilo Pessanha*, 1967, p. 170.

> admirava: Camões, João de Deus, Gomes Leal e Alberto Osório de Castro, dos portugueses; Verlaine e Rubén Darío, dos estrangeiros.[220]

Darío, por sua vez, não deve ter conhecido a obra desse seu leitor português. Se tivesse lido poemas de Pessanha pelo menos até 1906, certamente os teria mencionado no capítulo sobre Eugénio de Castro e a literatura portuguesa que incluiu em *Los raros* (1896) ou em seu artigo sobre Alberto Osório de Castro (de 1906, incorporado ao volume *Letras*, 1911).

Não se pode precisar a data da escritura de "Branco e vermelho". Camilo Pessanha, como se sabe, raramente escrevia seus poemas – compunha-os mentalmente, guardava-os na memória e, eventualmente, declamava-os a amigos ou lhes oferecia manuscritos (os quais, via de regra, apresentavam relevante variação). Nosso poema não está entre os manuscritos sobreviventes e, segundo Paulo Franchetti, nem sequer recebe menção em cartas e depoimentos de seus admiradores à época[221]. Publicou-se pela primeira vez em 1929, num quinzenário estudantil de Macau; levou 18 anos para chegar ao conhecimento do público português, pela revista *Atlântico*; e apenas passou a integrar *Clepsidra* na edição de 1969. João de Castro Osório, responsável maior pela recolha e publicação dos textos poéticos de Pessanha em Portugal, foi um dos agraciados pelo poeta com folhas autógrafas; assegura o prolixo compilador que "Branco e vermelho" só pode ter sido escrito entre 1900 e 1916, mais provavelmente entre 1907 e 1908; datação esta que é contestada por Maria José Lancastre[222], para quem o poema poderia ter sido escrito em algum momento a partir de 1894.

De todo modo, parece-nos bastante provável que "La página blanca" lhe seja anterior. O poema de Darío aparece pela primeira vez em 1895, na revista *Argentina*, dirigida por seu amigo Alberto Ghiraldo, e integra as *Prosas profanas*, publicadas em Buenos Aires, 1896, e em Paris, 1901. Se *Azul...* (1888) já lhe rendera fama intercontinental, sendo até hoje considerado o marco zero do *modernismo* em língua espanhola, foi com as *Prosas profanas*

---

[220] "Introdução crítico-bibliográfica" in C. Pessanha, *Clepsidra e outros poemas,* 1969, p. 30.
[221] *Nostalgia, exílio e melancolia*, 2001, p. 132; "Notas, comentários e registo de variantes" in C. Pessanha, *Clepsydra*, 1995, p. 218.
[222] Cit. por P. Franchetti, "Notas, comentários e registo de variantes" in C. Pessanha, *Clepsydra*, 1995, p. 219.

que Darío operou a propalada revolução do verso castelhano; a admiração de Camilo Pessanha pelo poeta nicaragüense, ou pelo menos parte dela, passa certamente pela leitura desse livro.

Vale resgatar ainda uma anedota relatada por Ricardo Baroja[223], segundo a qual um verso do jovem Rubén Darío deu mote a uma calorosa polêmica no café em que se reuniam, em Madri, os intelectuais da chamada geração de 1898. O verso (do soneto "Cleopompo y Heliodemo") trazia a palavra *clepsidra*, unanimemente desconhecida. Uma elegância semelhante ao "*liróforo*" do "Responso". Um dos debatedores arriscou um palpite: ignorava o sentido de "clep", mas sabia muito bem o que era "sidra"; então, um francês que acompanhava a discussão aventou a hipótese de um galicismo malsucedido, formado por *clef* (chave) e *sidra*: algo como a chave de um barril de sidra. Entre outras engenhosas interpretações, ninguém foi capaz de resolver o enigma e, portanto, compreender o sentido do poema. Determinou-se que o poeta era um pedante, e que a única solução seria inquiri-lo pessoalmente quando fosse ao café...

A palavra, de origem grega, não era nova, mas se usava raramente nas línguas românicas; em português, tornar-se-ia mais conhecida ao aparecer como título do poemário de Camilo Pessanha (1920). Tanto Darío como Pessanha devem tê-la encontrado no poema "L'Horloge" (O relógio), de Baudelaire, o que não exclui a possibilidade de que o poeta português a tenha lido também em Darío. Mas a anedota acima levanta dois pontos importantes: 1) a produção dos chamados *simbolistas* mantinha, no aspecto do artifício, um diálogo mais próximo com as expectativas dos seus primeiros leitores do que faz supor nossa interpretação daqueles poetas como nefelibatas visionários inspirados; 2) Baudelaire e outros franceses que reconhecemos hoje como "clássicos da modernidade" ainda não eram necessariamente vistos assim, sobretudo fora da França (vê-se que os tertuliantes de Madri

[223] *Gente del 98*, 1989, p. 67-8.

não haviam decorado, pelo menos, "L'Horloge"...); e, por isso, não devemos supor que todos os conhecessem e admirassem como nós. Desse modo, sem abandonar as investigações triangulares que nos levam a fontes francesas comuns para poetas ibero-americanos daquele período (e aqui seria preciso falar em Théophile Gautier[224]), parece-nos importante reconhecer que se trata freqüentemente de um triângulo não eqüilátero, cujos lados mais longos têm-nos sido muitas vezes mais familiares do que o lado menor. Ademais, sabe-se que poetas das línguas espanhola e portuguesa perseguiram, na virada do século XIX para o XX, uma renovação rítmica que independia da poesia francesa, pois se apoiava em sutilezas acentuais pouco perceptíveis ou mesmo inexistentes no idioma de Verlaine. Aqui, procuraremos nos concentrar nessa relação direta entre dois poetas não franceses, aproveitando-nos das pistas ainda inexploradas de que dispomos. Fique a possível compleição do triângulo como objeto futuro.

Entremos, pois, na comparação entre "Branco e vermelho" e "La página blanca".

[224] Cf. seu poema "La caravane" (*La comédie de la mort*, 1838), no qual, provavelmente, tanto Darío como Pessanha encontraram a versão moderna da tópica da "caravana da dor humana" que aparece nos poemas aqui estudados.

Branco e vermelho

A dor, forte e imprevista,
Ferindo-me, imprevista,
De branca e de imprevista
Foi um deslumbramento,
Que me endoidou a vista,
Fez-me perder a vista,
Fez-me fugir a vista,
Num doce esvaímento.

Como um deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandescente e imenso,
Fez-se em redor de mim.
Todo o meu ser, suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso...
Que delícia sem fim!

Na inundação da luz
Banhando os ceus a flux,
No êxtase da luz,
Vejo passar, desfila
(Seus pobres corpos nus
Que a distancia reduz,
Amesquinha e reduz
No fundo da pupila)

Na areia imensa e plana
Ao longe a caravana
Sem fim, a caravana
Na linha do horizonte
Da enorme dor humana,
Da insigne dor humana...
A inutil dor humana!
Marcha, curvada a fronte.

Até o chão, curvados,
Exaustos e curvados,
Vão um a um, curvados,
Os seus magros perfis;
Escravos condenados,
No poente recortados,
Em negro recortados,
Magros, mesquinhos, vis.

A cada golpe tremem
Os que de mêdo tremem,
E as pálpebras me tremem
Quando o açoite vibra.
Estala! e apenas gemem,
Pálidamente gemem,
A cada golpe gemem,
Que os desequilibra.

Sob o açoite caem,
A cada golpe caem,
Erguem-se logo. Caem,
Soergue-os o terror...
Até que enfim desmaiem,
Por uma vez desmaiem!
Ei-los que enfim se esvaem,
Vencida, enfim, a dor...

E ali fiquem serenos,
De costas e serenos.
Beije-os a luz, serenos,
Nas amplas frontes calmas.
Ó ceus claros e amenos,
Doces jardins amenos,
Onde se sofre menos,
Onde dormem as almas!

A dor, deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandescente e imenso,
Foi um deslumbramento.
Todo o meu ser suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso
Num doce esvaímento.

Ó morte, vem depressa,
Acorda, vem depressa,
Acode-me depressa,
Vem-me enxugar o suor,
Que o estertor começa.
É cumprir a promessa.
Já o sonho começa...
Tudo vermelho em flor...[225]

[225] C. Pessanha, *Clepsydra*, 1995, pp. 133-5.

La página blanca

A A. Lamberti

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
Mujeres de rostros de estatuas de mármol,
Tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Y fueron visiones de extraños poemas,
De extraños poemas de besos y lágrimas,
De historias que dejan en crueles instantes
Las testas viriles cubiertas de canas!

Qué cascos de nieve que pone la suerte!
Qué arrugas precoces cincela en la cara!
Y cómo se quiere que vayan ligeros
Los tardos camellos de la caravana!

Los tardos camellos, –
Como las figuras en un panorama, –
Cual si fuese un desierto de hielo,
Atraviesan la página blanca.

Este lleva
una carga
De dolores y angustias antiguas,
Angustias de pueblos, dolores de razas;
Dolores y angustias que sufren los Cristos
Que vienen al mundo de víctimas trágicas!

Otro lleva
en la espalda
El cofre de ensueños, de perlas y oro,
Que conduce la Reina de Saba.

Otro lleva
una caja
En que va, dolorosa difunta,
Como un muerto lirio la pobre Esperanza.

Y camina sobre un dromedario
la Pálida,
La vestida de ropas obscuras,
La Reina invencible, la bella inviolada:
La Muerte.

Y el hombre,
Á quien duras visiones asaltan,
El que encuentra en los astros del cielo
Prodigios que abruman y signos que espantan,
Mira al dromedario
de la caravana
Como al mensajero que la luz conduce,
En el vago desierto que forma
la página blanca! (PrPr, 1901: 111-2)

A análise que segue privilegia o relacionamento dos textos com a poética simbolista e o destacado papel da harmonia na geração dos sentidos.

Em "Branco e vermelho", mais longo poema de Camilo Pessanha, o eu lírico descreve terríveis visões que se lhe revelam num delírio. As duas primeiras estrofes apresentam a entrada do eu lírico nesse estado alterado de percepção, até que, absorto numa espécie de transe provocado por uma intensa dor, que o faz "perder a vista", percebe-se entregue ao êxtase.

Do início da primeira até a metade da segunda (vv. 1-12), os verbos estão no passado, indicando ações já concluídas. Daí para a frente, todos os verbos flexionam-se no presente, de modo que se determina o momento da enunciação como o próprio momento do transe: o eu lírico não fala de visões que teve, mas de visões que está tendo agora. Trata-se, como veremos, de uma diferença importante em relação ao poema de Darío.

Em "La página blanca", os dois versos iniciais desempenham função equivalente à das duas estrofes que abrem "Branco e vermelho", isto é, a de declarar a introdução do eu lírico num estado semiconsciente:

> Mis ojos miraban en hora de ensueños
> la página blanca.

O termo castelhano *ensueño* corresponde aproximadamente ao português "devaneio" ou, mais precisamente, ao inglês *daydream* – um sonho que se sonha acordado. A expressão "*en hora de ensueños*" não se refere a um momento preciso do dia; nem mesmo delimita uma circunstância temporal, mas um estado, que independe e, de certo modo, se situa fora do tempo do relógio. Em "Branco e vermelho", a passagem de um estado a outro é descrita em pormenores: origina-a "a dor, forte e imprevista", qualificada como "um deslumbramento", que anula os sentidos do eu lírico ("a vista") "num doce esvaimento"; em seguida, aquela dor branca e imprevista transfigura-se numa visão e num espaço, um "branco deserto imenso" em

que, já sem sentir nem pensar, paira, "suspenso", todo o seu ser. Em "La página blanca", ao contrário, o intróito é o mais sucinto possível. Além do que foi dito sobre a expressão "*en hora de ensueños*", agregaremos somente que "*mis ojos miraban*" sugere um movimento involuntário, não controlado pelo eu lírico – o que o coloca, subentende-se, próximo ao estado de anulação da consciência e dos sentidos formulado em "Branco e vermelho" – e que a mirada sobre a página branca se associa, na leitura mais trivial, ao ato da escrita. Tais inferências, no entanto, não se podem apoiar estritamente sobre os dois versos em questão. Por um lado, elas se fortalecem com a leitura dos versos seguintes, em que se projetam sobre a página branca figuras de um universo onírico:

> Y vino el desfile de ensueños y sombras,
> Y fueron mujeres de rostros de estatua,
> Mujeres de rostros de estatuas de mármol,
> Tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Porém, a interpretação dos dois versos iniciais exige também o conhecimento de outros textos produzidos à mesma época. Dos *Paraísos artificiais* de Baudelaire ao "racional desregramento de todos os sentidos" proposto por Rimbaud, copiosos relatos formulam o propósito de poetas da segunda metade do século XIX de atingir a "vidência". Esse ideal tem sua melhor formulação na famosa carta de Rimbaud ao amigo Paul Demeny, de 1871, a qual, embora não publicada até a década de 1920, resume com precisão um anseio corrente:

> Eu digo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*.
> O poeta se faz *vidente* por um longo, imenso e racional *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota em si mesmo todos os venenos, a fim de lhes reter apenas a quintessência.[226]

Os "venenos" de Rimbaud não se resumem, como fica claro, ao álcool e às drogas – embora talvez não os excluam. Há o notório alcoolismo de Rubén Darío e a opiomania inveterada de Camilo Pessanha. No mais, suas biografias e, paradigmática, a do próprio Rimbaud são pródigas em exemplos dos outros "venenos" – "todas as formas de amor, de

[226] A. Rimbaud, carta a P. Demeny de 15 mai. 1871. In *Poésies complètes*, 1998, p. 150.

sofrimento, de loucura" –, que se traduzem, em última análise, numa pretensa experiência mística de perscrutação do desconhecido e numa alternativa, ou fuga, à mediocridade burguesa.

Mas a vidência configura claramente um lugar discursivo, e, conforme se depreende da leitura de poemas finisseculares, uma tópica poética – praticada igualmente por poetas boêmios e abstêmios do período. Desenvolver essa tópica é uma função do poeta, e independe de seus esforços pessoais para "experimentá-la". Assim, nas "Palabras liminares" de suas *Prosas Profanas,* defendendo o aristocratismo de seus versos e a presença neles de "*princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles*", Darío reclama: "*¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer*". O enunciado participa de um discurso segundo o qual o prosaísmo do mundo democrático em plena expansão ofende a sensibilidade do poeta, que se diz vencido pelo tédio, pelo *ennui* de Mallarmé ("A carne é triste, sim, e eu li todos os livros"[227]) e proclama a beleza da misantropia e da antipatia ao presente – sobre o "decadentismo" verlainiano, o empenho em "morrer na beleza", Anna Balakian opina que o poeta "usou [a palavra] *mourir* com uma volúpia que nos faz suspeitar que não sentiu tanto o impacto desse acontecimento, quanto o som da palavra"[228]. O discurso propõe que tédio e desejo de morte confluem na busca pela anulação dos sentidos e da mente; no despojamento do peso do mundo, que prende o poeta ao solo e lhe impede o desejado vôo ao *azul* ideal. Substitui o condor hugoano pelo albatroz e pelo cisne de Baudelaire; esta última ave, num poema de Mallarmé, sente "o horror do solo onde as plumas têm peso":

> Fantasma que no azul designa o puro brilho,
> Ele se imobiliza à cinza do desprezo
> De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio.[229]

---

[227] "La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres." S. Mallarmé, "Brise Marine", in A. de Campos *et al*., *Mallarmé*, 2002, p. 44-5.
[228] A. Balakian, *O simbolismo*, 1985, p. 60.
[229] "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", trad. A. de Campos. "Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne." In A. de Campos *et al*., *Mallarmé*, 2002, p. 62-3.

A ascensão ao ideal relaciona-se à supressão da dor, ao abrandamento das paixões; depende do entorpecimento ou da mortificação.

Sobre "Branco e vermelho", acreditamos ser suficientemente clara a inserção do poema nesse discurso. A busca pela vidência se canaliza em virtude da "dor", um "deslumbramento" – e, neste ponto, estamos inteiramente de acordo com o juízo de Paulo Franchetti, segundo o qual:

> O deslumbramento é sinônimo, aqui, de desvelamento. Trata-se de um *insight*, e a imagem do trajeto da humanidade pelo deserto da dor promove a tão almejada pacificação dos sentidos e da especulação racional (...) como experiência integral, porque totalmente sensual, da própria dor.[230]

A "dor" e a invasão da luz promovem o descortinamento da percepção, facultando ao eu lírico *ver*, ainda que (ou em decorrência de que) lhe tenha fugido a vista.

Para concluir nossa interpretação da entrada dos poemas, reservamos palavras do próprio Darío, que, anos mais tarde, num breve registro em que recorda as circunstâncias da escritura de "La página blanca", aborda ou tangencia muitos dos pontos tratados acima:

> "La página blanca" es como un sueño cuyas visiones simbolizaran las bregas, las angustias, las penalidades del existir, la fatalidad genial, las esperanzas y los desengaños, y el irremisible epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá.
> ¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte![231]

A coincidência das imagens é o aspecto mais evidente da semelhança entre "Branco e vermelho" e "La página blanca", e termina de demonstrar o caráter convencional (não individual) da escolha da matéria: ainda mais porque as mesmas visões aparecem também em poemas de outros autores, como Cruz e Sousa ("Pandemonium"), Julián del Casal ("Blanco y negro") e Gutiérrez Nájera ("La noche de San Silvestre"). Explica-o, portanto, a prática contemporânea: trata-se, via de regra, de lugares comuns da poesia do fim do século XIX.

---

[230] *Nostalgia, exílio e melancolia*, 2001, p. 137.
[231] R. Darío, *Historia de mis libros*, in *Páginas escogidas*, 1993, p. 209.

Anna Balakian[232] demonstra que os símbolos inicialmente vagos ou herméticos dos poetas da década de 1880 se foram reduzindo, durante a década posterior, a uma lista não muito extensa de substitutos precisos para as idéias mais caras aos novos. O deserto (e inclusive sua associação com a página branca) integra o imaginário de Mallarmé – lagos congelados, planícies glaciais, terras estéreis –; o significado se foi cristalizando nos epígonos, em cuja poesia tais paisagens abrigam o poeta em seu exílio; figuram o problema da incomunicabilidade, da insuficiência da linguagem; "espelham a alma desolada"[233] e o isolamento do poeta.

As visões de "Branco e vermelho" e "La página blanca" figuram viagens "internas" em termos eruditos, o que as distancia do posterior ideal de composição automática ou inconsciente do surrealismo. Apresentam-se com sentido hermético no particular – exigindo uma leitura iniciada em símbolos diversos da tradição ocidental e no discurso contemporâneo –, mas transparente no geral. Importa-nos reuni-las brevemente para seguir na comparação entre os poemas e para preparar a segunda parte da análise, em que abordaremos a tradução dessas imagens em música.

O desejo de imobilizar as imagens oníricas que assomam à mente aparece em outros poemas de Camilo Pessanha:

> Imagens que passaes pela retina
> Dos meus olhos, porque não vos fixaes?[234]

Para descrever as imagens que desfilam no deserto formado a seu redor, o eu lírico de "Branco e vermelho" emprega o tempo presente – de modo a tornar possível a "fixação" das imagens. O momento da enunciação é o próprio momento do delírio. Assim, o que seus olhos

---

[232] *O simbolismo*, 1985, p. 85.
[233] *O simbolismo*, 1985, p. 85. Cf. também Andrade Muricy, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, ao final do qual o autor oferece um glossário em que se pode perceber com clareza o recurso daqueles poetas a um vocabulário pouco usual que compartilhavam – um código, um vocabulário simbólico legível apenas pelos iniciados.
[234] C. Pessanha, *Clepsydra*, 1995, p. 102.

vêem – as terríveis imagens da dor humana – é imediatamente traduzido em palavras, mostrando-se também aos olhos do leitor.

Façamos um resumo das visões de "Branco e vermelho" usando as palavras do poema. A "caravana da dor humana" de Pessanha é nomeada com essas mesmas palavras, sendo que "dor humana" recebe três qualificativos: "enorme", "insigne", "inútil". A caravana "desfila"/"marcha" "na linha do horizonte", por um deserto "branco", "resplandescente" e "imenso". Os "escravos condenados" que a formam "tremem" "de medo" e "a cada golpe" de açoite que recebem; por fim, "se esvaem", "vencida, enfim, a dor", "e ali ficam serenos". A morte é o alívio da dor – nesse ponto, em que se dá a conjunção do eu lírico com o objeto de sua visão, cessa a descrição das imagens e dá lugar às duas últimas estrofes do poema. A penúltima retoma as iniciais, com pequenas variações, reafirmando a origem do delírio na "dor"; na última, o eu lírico clama pela morte, alívio também para sua "dor" que, enfim, é a mesma dor daqueles "escravos condenados". O "vermelho" do título só aparece no último verso – "tudo vermelho em flor" –, em que a vazão do sangue dá fim ao delírio e "cumpre a promessa" de alívio.

A caravana que atravessa o deserto (a página branca) de Darío é também "da dor humana", embora não empregue os mesmos termos, e está composta de uma variedade bastante maior de figuras, que perpassam a página em ziguezague. "*Las mujeres de rostro de estatuas de mármol*", "*los extraños poemas*" e "*la reina de Saba*", por exemplo, compõem um desfile exótico e ricamente colorido de enigmas e angústias relacionados a diversos povos e tempos históricos, simbolizando a sobreposição de tempos e espaços que atormenta um poeta moderno, cosmopolita, que "leu todos os livros" e cuja sensibilidade não suporta tão demasiados estímulos (tópica presente na "Epístola" à senhora de Lugones, tornada em neurastenia).

Em leitura alegórica, o poema de Darío se acresce de um significado metalingüístico: a caravana é também a linguagem humana; cada camelo é uma palavra carregada de sentidos; a imagem de sua passagem preenche a página branca e forma o próprio poema. Tampouco se pode encontrá-lo no poema de Gautier "La caravane" (*La comédie de la mort*, 1838) que ambos parecem emular. A "dor" é a da passagem do tempo:

> Qué cascos de nieve que pone la suerte!
> Qué arrugas precoces cincela en la cara!
> Y cómo se quiere que vayan ligeros
> los tardos camellos de la caravana!

– à medida que a caravana passa, aumenta sua carga e a vida humana se torna mais pesada; por outro lado, sua gradual aproximação do fim da página branca marca a iminência da Morte – a qual, temida e desejada, encerra o desfile sobre um dromedário, pondo fim à busca humana por um sentido profundo e totalizante (vv. 37-45).

As visões de "La página blanca" são narradas no pretérito, o que coloca o momento da enunciação como posterior à "*hora de ensueños*", ao transe. Essa é uma diferença fundamental em relação ao poema de Pessanha. O eu lírico de Darío pode organizar as visões racionalmente e subordiná-las a um sentido geral eleito *a posteriori*. É isso que lhe permite refletir sobre a passagem do tempo, generalizar sua reflexão para "*el hombre*" e construir a ambigüidade entre o desejo e o medo da morte, que constitui a matéria do poema. Por essas mesmas razões, o componente metalingüístico do texto dariano não poderia aparecer em "Branco e vermelho", em que o tempo é suspenso em favor da elaboração da tópica do poeta vidente.

No entanto, a leitura de ambos os poemas produz um efeito dificilmente definível – de "curioso encantamento"[235] ou "quase milagre"[236], para ficar com duas expressões que, referindo-se ao poema de Pessanha, entregam o problema a uma esfera sobrenatural. Se

---

[235] P. Franchetti, *Nostalgia, exílio e melancolia*, 2001, p. 134.
[236] J.C. Osório, "Introdução crítico-bibliográfica" in C. Pessanha, *Clepsidra*, 1969, p. 30.

preferirmos descrevê-lo a defini-lo, podemos dizer que esse efeito consiste, de modo geral, numa sugestão de circularidade, ou de suspensão intermitente da progressão do tempo. Antes de explorar os procedimentos empregados por cada poeta para suscitar tal efeito, cabe registrar sua interferência no significado dos poemas. A circularidade sugerida se contrapõe ao caráter predominantemente linear-progressivo do que diz o eu lírico. Assim, é dado ao leitor não apenas ver aquilo que o eu lírico vê, mas vê-lo *como* o vê o eu lírico, ou seja, o leitor é levado a participar de sua "*hora de ensueño*".

"Branco e vermelho" compõe-se de dez oitavas hexassilábicas com rimas *aaabaaab*, sendo que freqüentemente se repetem palavras inteiras na posição final dos versos de rima *a*. Essa organização das rimas impõe uma divisão de cada estrofe em duas metades (4 + 4 versos), as quais, por sua vez, se subdividem em dois grupos desiguais de 3 + 1 versos. Leia-se, por exemplo, a quarta estrofe (com marcas nossas para ilustrar as divisões):

> Na areia imensa e plana
> Ao longe a caravana
> Sem fim, a caravana
> **Na linha do horizonte**
> Da enorme dor humana,
> Da insigne dor humana...
> A inutil dor humana!
> **Marcha, curvada a fronte.**

Nos grupos de três versos, via de regra, ocorrem repetições de palavras e de formas sintáticas. Mais ainda, em muitos desses versos, a diferença entre um e outro consiste numa única palavra, que acrescenta ou desvia o significado do verso anterior, num procedimento por vezes gradativo. No segundo grupo de três versos da estrofe transcrita acima, por exemplo, varia apenas o qualificativo referente à "dor humana": *enorme*, *insigne*, *inútil*.

Excepcionalmente, os hexassílabos 1 e 2 da estrofe acima podem ser lidos como um só alexandrino perfeito, o que só acontece uma única vez mais no poema. A inexistência do *enjambement* nos demais versos é que possibilita a divisão das meias-estrofes em grupos ímpares (3 + 1 versos).

A importância dessa subdivisão é fundamental para a obtenção do tal efeito "encantatório". Nos versos 4 e 8 de cada estrofe, ao contrário do que acontece nos trios de rima *a*, não há repetição de palavras nem a expansão lexical sobre estruturas sintáticas prévias. Os trios se organizam predominantemente por coordenação e por sintagmas que se desdobram uns nos outros, demoram-se nos matizes de uma visão estática – ocupam-se da descrição; os versos 4 e 8 rompem com a repetição de formas fônicas, lexicais e sintáticas dos versos que os antecedem; colocam a imagem em movimento, fazem o tempo progredir – marcam o elemento narrativo do poema. A descrição é regida pela contemplação estática do eu lírico em "transe"; a narração, pelo movimento progressivo da caravana. A oscilação regular entre os dois modos é a própria fórmula do poema.

Note-se que "Branco e vermelho" vai, na verdade, "do branco ao vermelho": o título justapõe os dois nomes, sem hierarquia; no entanto, o branco domina amplamente as imagens, dando lugar ao vermelho apenas no último verso – "tudo vermelho em flor...".

Por último, vale registrar que, se com tantas e tão diversas repetições o poema não soa enfadonho, isto se deve sobretudo à rica variação das posições tônicas e das estruturas sintáticas nos versos. No cômputo geral, a repetição predomina sobre a variação, mas se mantém certo equilíbrio entre as duas características.

O poema está composto por 46 versos de metros variados (3, 4, 6, 10 e 12 sílabas, na contagem castelhana) que se organizam em estrofes também desiguais, mas revela em sua leitura uma notável regularidade rítmica. Observe-se que Darío não praticou o verso livre, e raramente, como nesse poema, lançou mão do chamado *verso livre clássico*, em que a heterometria é compensada pelo acúmulo de outros padrões, sobretudo a repetição quase exclusiva de uma única célula rítmica. Essa célula-base é dada pelo título: "*la página blanca*" tem seis sílabas, com acentos na 2ª e na 5ª, configurando dois pés trissílabos que correspondem, pela disposição dos acentos, ao antigo anfíbraco (*la* ***pá*** *gi* | *na* ***blan*** *ca*). Os

metros mais freqüentes no poema são o de 6 e o de 12 sílabas, sendo que este último se decompõe em dois de 6, sempre com os mesmos acentos da célula-base.

1	**2**	3	4	**5**	6	1	**2**	3	4	**5**	6
La	***pá***	*gi*	*na*	***blan***	*ca*						
Mis	**o**	jos	mi	**ra**	ban	en	**ho**	ra	de en	**sue**	ños
la	**pá**	gi	na	**blan**	ca.						
Y	**vi**	no el	des	**fi**	le	de en	**sue**	ños	y	**som**	bras.
Y	**fue**	ron	mu	**je**	res	de	**ros**	tros	de es	**ta**	tua,
Mu	**je**	res	de	**ros**	tros	de es	**ta**	tuas	de	**már**	mol,
Tan	**tris**	tes,	tan	**dul**	ces,	tan	**sua**	ves,	tan	**pá**	lidas!
◡	–	◡	◡	–	◡	◡	–	◡	◡	–	◡

Há apenas três versos de três sílabas, todos seguindo o mesmo padrão do pé anfíbraco, que destacam as figuras principais do poema: "*la Pálida*" (em que ecoa "*la página*"), "*la Muerte*" e "*Y el hombre*". A quebra parcial com o anfíbraco fica por conta dos versos de quatro e de dez sílabas, menos numerosos, que também obedecem, no entanto, a uma regularidade rítmica. Cada *cuatrisílabo* leva acento de intensidade na terceira sílaba ("*Este* ***lle****va / una* ***car****ga*") – mas, unido ao seu par por *enjambement*, forma um heptassílabo anapéstico. Se se considerar a anacruse (o desconto, para efeito de descrição rítmica, das sílabas anteriores à primeira forte), tanto esses versos mais curtos como os anteriormente transcritos resultam de ritmo dactílico. O mesmo vale para os *decasílabos*, compostos também por cláusulas que equivalem ao antigo anapesto ("*cual si* ***fue****se un de****sier****to de* ***hie****lo / atra****vie****san la* ***pá****gina* ***blan****ca*"). Note-se que, descontada a primeira sílaba de cada um desses versos, restarão três pés anfibráquicos; e que, descontadas as átonas iniciais (em anacruse), o ritmo é rigidamente dactílico. Isto termina de demonstrar que o ritmo predominante no poema está presente em todos os seus metros.

Com exceção de um único verso – "*como un muerto lirio, la pobre Esperanza*" –, como se vê, ou como se ouve, o ritmo do poema é rigorosamente regular, com sutis deslocamentos que dissimulam essa regularidade. Eis a gênese do "encantamento", para o qual também concorrem dois outros procedimentos. O primeiro é a presença da rima toante

em /*a*/ em todos os versos pares, a não ser na penúltima estrofe. Nos versos ímpares, a rima é livre. Essa configuração das rimas sutiliza-as o suficiente para evitar a monotonia, mas não para que sejam imperceptíveis. A rima toante funciona como um fio vertical que amarra todos os versos sem mostrar a costura. O procedimento é análogo à variação rítmica descrita acima – rompe-se eventualmente o padrão anfibráquico com ritmos que, na verdade, contêm o anfíbraco, evitando-se assim que a repetição do ritmo soe enfadonha. A composição tem fundamento predominantemente repetitivo, mas conta com sutis processos de encobrimento da repetição para preservar a necessária progressão linear.

Pode-se dizer, então, que o "efeito encantatório" da leitura de ambos os poemas se apóia sobre rigorosos e conscientes procedimentos compositivos. Através desses procedimentos, a palavra poética logra mover o leitor pela excitação dos sentidos, de maneira bastante conforme àquela que Edgar Allan Poe afirmava, em seu ensaio "Filosofia da composição", ter regido a confecção de seu poema "O corvo", tomado como modelo pelos grandes poetas simbolistas.

Para fazer sentir o terror das visões da dor humana, o poeta compensa as perdas da transformação da sensação em palavras pela tradução das imagens em música, de modo que o leitor não pode exatamente vê-las ou ouvi-las, mas pode sentir o mesmo que sentiria se pudesse vê-las ou ouvi-las.

Estamos de acordo com João Gaspar Simões e Ester de Lemos quando, referindo-se a Camilo Pessanha, associam esse efeito "encantatório" à música:

> A desarticulação do verso dos seus engastes clássicos, (...) consegui-la-á Camilo Pessanha não tarda muito, e por processos infinitamente mais subtis: *encantatórios*. Ester de Lemos definiu muito bem a revolução operada pelo poeta da *Clepsidra* na prosódia tradicional portuguesa quando disse, no seu livro '*A Clepsidra'*, *de Camilo Pessanha*, que o ritmo que começara por ser para ele uma harmonia, um equilíbrio ao qual era preciso subordinar a poesia (...), tornar-se-á depois (...) 'um movimento intrínseco ao poema: isto é, em lugar de se submeterem a um esquema preestabelecido, fixado por outros, os poemas passam a nascer já organizados segundo um ritmo seu, que lhes sublinha, lhes ilustra o sentido ou as imagens.' E o que se diz

> para o ritmo, diz-se para a música em geral da sua poesia, elemento intrínseco da sugestão verbal por ela criada no leitor.[237]

Vale lembrar que, em relação ao ritmo, pouco devem os poetas de línguas espanhola e portuguesa aos franceses, em virtude de diferenças ostensivas no regime acentual. A "desarticulação do verso dos seus engastes clássicos" a que se refere Simões tem em Pessanha um expoente luso e em Darío um hispânico, em provável relação de imitação, como sugere Fernando Guimarães[238]. Estudos comparativos entre poetas dos dois idiomas poderão explorar muitos aspectos ainda obscuros desse assunto.

---

[237] J.G. Simões, *Camilo* Pessanha, 1967, pp. 169-70.

[238] "Encontramos nos seus versos [de Pessanha] uma variação de cadências que – como acontece com a ocasional utilização do decassílabo do esquema 4-7-10, a que Ruben Dario já recorrera – vai criar no desenvolvimento do poema significativas alterações de ritmo". *Poética do simbolismo em Portugal*, 1990, p. 50.

capítulo IV
O canto do cisne wagneriano: a música de Darío e a poesia finissecular

Fué en una hora divina para el género humano.
El Cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
Fué en medio de una aurora, fué para revivir.

"El cisne", 1896

Em sua larga abrangência, a música da poesia de Rubén Darío é um dos fundamentos da autoridade poética que se lhe atribuía em vida e que se alastrou ao longo do século XX. Se tomada como *eufonia* ou *harmonia figurativa*, engendra a valoração do poeta por seu ouvido privilegiado[239], por uma maestria inventiva, pela capacidade de dar corpo sonoro aos versos e, assim, produzir um efeito de presença material da fantasia poética, comovendo aristotelicamente os ânimos do leitor, à vista do qual se oferece, via música, uma representação vivaz da matéria e seus acidentes. Se entendida como estruturação virtualmente harmônica do poema, *harmonia ideal*, provoca admiração pela habilidade de cálculo na programação de efeitos e pelo domínio da técnica do ofício, mobilizando inúmeros recursos com um rigor compositivo que resulta num poema geométrico, numa alegoria de uma ordem metafísica.

Sendo efeito, a música não pertence inteira ao poema: há nele elementos capazes de dispará-la, mas ela só se realiza na leitura, a qual pode variar segundo as contingências. Assim, também a música deve ser estudada historicamente: a sugestão sonora passa pelo filtro intelectual da mesma forma como os significados das palavras, que só se definem quando

[239] Cf. Á. Rama, "Prólogo" a Rubén Darío, *Poesía*, 1977, p. XVI: "en este muchacho centroamericano encontramos un prestidigitador poético dotado de un don caligráfico que asombra y de un portentoso oído musical".

encontram seu posto na mente do leitor. Pode-se exemplificá-lo com a primeira estrofe do poema "Era un aire suave...", de Darío:

> Era un aire suave, de pausados giros;
> El hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
> E iban vagas y tenues suspiros
> Entre los sollozos de los violoncelos. (PrPr, 1901: 51)

A respeito da sonoridade desses versos, um leitor do século XXI poderá agradar-se com a eufonia – produzida, por exemplo, pelas aliterações do quarto verso, pela variedade de fonemas e pelo ritmo, ordenados pela isometria em *dodecasílabos* e pela unidade sintática de cada verso etc. Porém, dificilmente esse leitor ouvirá nos mesmos versos o que diz ter ouvido José Enrique Rodó em 1899:

> Nunca el compás del dodecasílabo, el metro venerable y pesado de las coplas de Juan de Mena, que los románticos rejuvenecieron en España, después de largo olvido, para conjuro de evocaciones legendarias, *había sonado a nuestro oído* de esta manera peculiar. El poeta le ha impreso un sello nuevo en su taller; lo ha hecho flexible, melodioso, lleno de gracia; y libertándole de la opresión de los tres acentos fijos e inmutables que lo sujetaban como hebillas de su traje de hierro, le ha dado un aire de voluptuosidad y de molicie por cuya virtud parecen trocarse en lazos las hebillas y el hierro en marfil.[240]

Tal como o ouvinte de música, que mais nuances ouvirá quanto maior for o seu repertório de formas conhecidas, o leitor da poesia de Darío deve se armar de um conhecimento específico para poder notar as realizações particulares de seu verso.

Tratar da música de Darío é também, em certa medida, tratar de seu estilo particular, das escolhas autorais que o distinguem dos poetas coetâneos com quem compartilha diversos procedimentos. Desde que Verlaine proclamou em sua "Arte poética" – "música acima de tudo (...) todo o resto é literatura", torna-se infrutífero adjetivar um poeta de *musical*, uma vez que inúmeros o serão; assim, referida a esses poetas, nota-se que a palavra *música* substitui, muitas vezes, as noções de *estilo* ou mesmo *poesia*. Nesse sentido, a música de Darío, dominada pelo princípio de elegância e ensejada pelo recurso à harmonia, tem seus caracteres

[240] J.E. Rodó, *Rubén Darío*, in R. Darío, *Prosas profanas*, 2 ed. (1901), p. 19 (g.n.).

particulares, elege seus procedimentos predominantes e oferece algumas constantes estilísticas que permitem reconhecer o poeta.

Além disso, é preciso levar em conta que a música figura como uma tópica recorrente nos escritos de Darío, tanto em prosa como em verso. O sentido de muitos de seus poemas dá-se a ver em relação com usos contemporâneos da palavra e as múltiplas funções que desempenha em discursos da época. De modo geral, por um lado, a música atende às correntes antimaterialistas em voga por sua capacidade sugestiva – por ser, nas palavras do mesmo Rodó, "*la única fuerza capaz de evocar y reunir soberanamente, en el concierto de la Naturaleza, las confidencias de todas las cosas que lloran y las confidencias de todas las cosas que ríen...*"[241]; por outro, a beleza musical está associada a um propósito de aperfeiçoamento técnico e ostentação de urbanidade, e tem valor normativo na legibilidade do poema, cujo primeiro objeto de imitação será o gestual elegante que confere distinção às elites.

O capítulo está dividido em três seções. Na primeira, pela comparação das maneiras como Darío e o contemporâneo Olavo Bilac representaram suas técnicas, evidencia-se que Darío buscou atribuir a sua personalidade poética uma aptidão politécnica, figurada no domínio de muitos instrumentos, sobretudo musicais. Na segunda, trata-se da música como um preceito dos programas simbolista e *modernista* e, especialmente, como tópica freqüente na poesia de Darío. Na terceira, pautados por passagens analíticas e pela reconstituição de algumas polêmicas suscitadas na época por questões musicais que os poemas apresentam, procuramos apontar caminhos para a investigação da programação do efeito musical em perspectiva histórica.

---

[241] J.E. Rodó, *Rubén Darío*, in R. Darío, *Prosas profanas*, 2 ed. (1901), p. 21.

4.1 Representações musicais da técnica em Darío e em Bilac

A constante valorização da poesia de Rubén Darío entre críticos e poetas ao longo do século XX pode provocar espanto no leitor brasileiro que, fazendo as contas, descobre no poeta nicaragüense um contemporâneo quase exato de Olavo Bilac (1865-1918), cuja poesia foi o alvo principal do modernismo de 1922 e, desde então, figura na historiografia literária como oportunamente morta e enterrada. Em texto de 2002, Ivan Teixeira observa que, atualmente, a poesia de Bilac "oscila entre o apreço de leitores que ainda não incorporaram a renovação modernista e a recusa de intelectuais que ainda não se libertaram do padrão modernista"[242], salientando, em ambos os casos, a necessária consideração do papel da primeira geração modernista na atribuição de valor que se faz à poesia bilaquiana desde a década de 1920.

Não menos do que a contemporaneidade dos poetas, pesa na comparação o fato de que, em seu tempo, ambos foram considerados os "príncipes" da poesia latino-americana. Conheceram-se pessoalmente durante a Conferência Pan-Americana, em 1906. Na ocasião, por um artigo que Darío envia do Rio de Janeiro ao jornal bonaerense *La Nación*, seu amigo Julio Piquet toma conhecimento do encontro entre os dois poetas, e lhe escreve: "*La suerte ha querido reunir, en el ambiente más digno de los poetas, a los tres espíritus áticos que han producido estas tierras: Darío, Bilac y Blixen*"[243], referindo-se com "*espíritus áticos*" ao *aticismo* do estilo, o gosto delicado e elegante com que usavam as palavras. Em artigo sobre a viagem ao Brasil de 1906, Darío se recordaria do "*activo, vibrante, cordial y armonioso Olavo Bilac*"[244].

---

[242] "Artifício, persuasão e sociedade em Olavo Bilac", p. 98.
[243] Carta a Darío de 2 ago. 1906, in A. Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, p. 289. O terceiro *espíritu ático* a que se refere J. Piquet é o escritor uruguaio Samuel Blixen (1867-1909), a quem está dedicado o estudo de Rodó sobre *Prosas profanas*.
[244] "Fontoura Xavier", in *Semblanzas*, OPC II, 857, cit. por F.P. Ellison, "Rubén Darío y Brasil", 1967, p. 413.

Bilac recebeu o título simbólico de "Príncipe da poesia brasileira" numa famosa eleição realizada pela revista *Fon-Fon* em 1913, contando com votos dos mais reconhecidos poetas e escritores da época – inclusive de alguns jovens que, nove anos mais tarde, viriam a combatê-lo, como Manuel Bandeira. Darío não disputou eleição semelhante, mas, como se lê na maioria das histórias da literatura publicadas ao longo do século XX, ocupa um posto dos mais elevados no panteão da poesia em espanhol desde a publicação de *Azul...*, em 1888, quando tinha 21 anos. Consta nessas *histórias* como um divisor de águas do sistema literário da língua espanhola, em virtude da ascensão do *modernismo*. Há que fazer aqui uma distinção fundamental: o *modernismo* em língua espanhola corresponde aproximadamente, na linha do tempo, ao parnaso-simbolismo brasileiro. As diversas iniciativas de reação ao *modernismo* hispânico operadas a partir das décadas de 1910 e 1920, que se identificam, geralmente, sob os nomes de *postmodernismo* e *vanguardias*, é que correspondem aproximadamente ao que no Brasil se chama modernismo.

Mas, ao contrário de Olavo Bilac, sobre cuja poesia os modernistas brasileiros lançaram pás e mais pás de terra, Rubén Darío foi freqüentemente poupado no discurso das *vanguardias* hispano-americanas e espanholas, que elegeram a obra do nicaragüense como a gênese da moderna lírica em castelhano, idéia que permanece em vigor na maior parte da crítica até hoje.

Que essa idéia tenha ou não validade depende, evidentemente, de como se define a "moderna lírica em castelhano" e de como se interpretam as relações entre poetas no tempo. Diferentes interesses do crítico levam a diferentes recortes do objeto poético, e, finalmente, a valorações e explicações também diferentes entre si. Assim, se hoje parece possível reduzir a poesia de Bilac a meia dúzia de preceitos parnasianos importados e, em contrapartida, multiplicar a de Darío em inúmeras direções, isso não se deve apenas a caracteres intrínsecos de suas obras, mas também, em parte, à quantidade e à variedade dos leitores que se

dedicaram a cada um desses poetas, as quais se determinam por duas premissas opostas lançadas a partir da década de 1920: importa explicar o complexo fenômeno Rubén Darío, e não importa explicar mais o redutível e ultrapassado fenômeno Olavo Bilac.

Mas procederíamos, é claro, a uma omissão fundamental se deixássemos de levar em conta a participação dos próprios textos poéticos na constituição desses discursos críticos que se acumulam sobre eles. À guisa de ilustração, podemos cotejar enunciados de ambos os poetas para demonstrar a presença em suas poesias de proposições que, figurando a técnica poética em termos distintos, talvez tenham guiado as leituras posteriores. É um exemplo. A começar pelo paratexto. Bilac publicou como pórtico a todas as edições de suas *Poesias* o poema "Profissão de fé" – um êmulo do parnasiano "L'Art", de Théophile Gautier –, que funciona, no conjunto do livro, como uma espécie de arte poética. Na epígrafe desse poema, lêem-se dois versos de Victor Hugo: "*Le poète est ciseleur, / le ciseleur est poète*". O poeta é cinzelador; trabalha como um ourives que tem por instrumento o cinzel, com o qual lavra materiais delicados, cristal, pedra rara etc. – e não como um escultor de grandes e pesadas peças cujo camartelo desbasta a matéria bruta:

> Não quero o Zeus Capitolino,
> Herculeo e bello,
> Talhar no marmore divino
> Com o camartello.
>
> Que outro – não eu! – a pedra córte
> Para, brutal,
> Erguer de Athene o altivo porte
> Descommunal.[245]

O leitor de Bilac logo percebe que nem tudo em sua poesia é ourivesaria, que seu instrumento nem sempre é o cinzel: trata-se de um uso relativo ao esmerado trabalho de artífice do poeta, e esse sentido era transparente aos leitores contemporâneos conhecedores das convenções poéticas correntes. Entretanto, a escolha da epígrafe certamente delimitou o

[245] O. Bilac, *Poesias*, 5 ed., 1913.

âmbito restrito dentro do qual o poeta seria lido dali em diante – âmbito este que, tendo passado posteriormente a ver-se como "de mau gosto", teve desvalorizado tudo o que continha, e, assim, toda a poesia bilaquiana. Rubén Darío, por sua vez, preferiu sempre publicar prólogos cheios de frases ambíguas, vagas e produtoras de indeterminação: "*Yo no tengo literatura 'mía'* – (...) *mi literatura es* mía *en mí*"[246]; "*no hay escuelas, hay poetas*"[247]; o mesmo vale para os poemas de abertura de seus livros, como se vê nesta célebre estrofe do primeiro poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905), em que define, pela conciliação de interesses variados, a poesia de seus livros anteriores:

> y muy siglo diez y ocho, y muy antiguo
> y muy moderno, audaz, cosmopolita;
> con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
> y una sed de ilusiones infinita. (AMP: 627)

Em contraposição ao cinzel bilaquiano, Darío evitou subordinar discursivamente sua técnica poética à comparação com este ou aquele instrumento; pelo contrário, remeteu-se alternadamente a muitos instrumentos, e, de fato, exerceu tamanha variedade de técnicas que, já em 1901, quando havia publicado apenas *Azul...* e *Prosas profanas*, mereceu estas palavras do escritor mexicano Justo Sierra:

> no sé si alguno haya dudado jamás de que ese poeta fuese capaz de cincelar su estrofa en mármol clásico como Leconte de Lisle y Núñez de Arce, o en bronce como Hugo y Díaz Mirón, o en arcilla de Tanagra como Campoamor y Banville; muestras de su destreza de escultor ha dado, no para olvidarlas.[248]

Além de demonstrá-lo com a versatilidade técnica de seus versos, Darío proclamou-se um artífice perito em tantos instrumentos que logrou apresentar-se como um *politécnico*. As palavras de Sierra transcritas acima foram retiradas do contexto para melhor se compararem ao cinzel de Bilac; mas, na verdade, seu entorno diz ainda mais sobre a valorização de Darío como um poeta versátil: "*es suyo el instrumento poético, enteramente suyo (...); y ese*

---

[246] "Palabras liminares" de *Prosas profanas* (1896), 2 ed., 1901, pp. 47-8.
[247] "Dilucidaciones" in *El canto errante* (1907), AMP: 700.
[248] "Prólogo a *Peregrinaciones* de R. Darío" (1901) in E. Mejía Sánchez, *Estudios sobre Rubén Darío*, p. 137.

instrumento es un orquestrión: clarín, flauta, címbalo, arpa, violín y lira, todo lo pulsa por igual (...); es músico, y es músico wagneriano".[249]

De fato, Darío apresentou-se preferencialmente como um poeta dotado de técnica musical, e explorou, tanto em prosa como em poesia, desdobramentos diversos dessa metáfora. Nas últimas décadas do século XIX, a tradicional figuração dos estilos e técnicas poéticas por meio de correspondências objetivas com instrumentos musicais (lira, flauta, clarim etc.) se acresce das relações simbólicas sugestivas e sinestésicas em uso e substitui em larga escala o vocabulário técnico nos registros crítico e preceptivo. A escolha do instrumento reflete a pertinência da composição a determinado gênero e especifica um estilo adequado. Assim, por exemplo, Darío estabelece um âmbito de legibilidade a suas *Prosas profanas* ao escrever, nas "Palabras liminares": "*Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos*"[250]; e o crítico espanhol Leopoldo Alas, o "Clarín" – apelido que funciona como uma etiqueta, anunciando o gênero invectivo de seus comentários aos novos poetas –, faz um uso irônico da mesma técnica metafórica ao escrever sobre o poeta Salvador Rueda e, indiretamente, sobre Darío: "*usando de antiguos tropos, se puede decir que la lira de Rueda es una de esas guitarras afrancesadas que vemos en los cuadros [...] en que los franceses pretenden representar nuestras cosas nacionales*"[251]. Leiam-se algumas estrofes do "Canto de la sangre", de *Prosas profanas*: à maneira do *Tratado da instrumentação verbal* de René Ghil, e em elegante disposição retórica similar à do poema verlainiano "das vozes" ("*Voix de l'Orgueil : un cri puissant comme d'un cor* [...]", *Sagesse*, 1880), o poeta nicaragüense estabelece correspondências entre matérias poéticas e os sentimentos sugeridos por determinados instrumentos musicais, predicando, de certa forma, um decoro para a música da poesia, seguindo o fio de vitalidade que o sangue simboliza:

---

[249] "Prólogo a *Peregrinaciones* de R. Darío" (1901) in E. Mejía Sánchez, *Estudios sobre Rubén Darío*, p. 137.
[250] 1901, p. 48.
[251] "Palique" de *Madrid Cómico* (23 diciembre 1893), cit. por F. Ibarra, "Clarín y Rubén Darío", 1973, p. 529.

Sangre de Abel. Clarín de las batallas.
Luchas fraternales; estruendos, horrores;
Flotan las banderas, hieren las metrallas,
Y visten la púrpura los emperadores.

Sangre del Cristo. El órgano sonoro.
La viña celeste da el celeste vino;
y en el labio sacro del cáliz de oro
las almas se abrevan del vino divino.

(...)
Oh sangre de las vírgenes! La lira.
Encanto de abejas y de mariposas.
La estrella de Venus desde el cielo mira
el purpúreo triunfo de las reinas rosas. (PrPr, 1901: 123-4)

Encontra-se, com efeito, na poesia de Darío uma rica variedade de gêneros e estilos, que dá ocasião à alternância desses "instrumentos" a à demonstração de domínio técnico, o que levou Anderson Imbert a afirmar que "*La versificación española [...] con Rubén Darío se convirtió en orquesta sinfónica*"[252]. Em Bilac, por outro lado, esse conjunto é bastante mais reduzido, o que se reflete, por exemplo, na preferência quase exclusiva pelos metros de dez e de doze sílabas portuguesas e pelo soneto. O verso bilaquiano foge da exuberância e da abundância, pelo menos até *Tarde*, seu último livro, em que se lê este soneto chamado "Sinfonia":

Meu coração, na incerta adolescência, outrora,
Delirava e sorria aos raios matutinos,
Num prelúdio incolor, como o allegro da aurora,
Em sistros e clarins, em pífanos e sinos.

Meu coração, depois, pela estrada sonora
Colhia a cada passo os amores e os hinos,
E ia de beijo a beijo, em lasciva demora,
Num voluptuoso adágio em harpas e violinos.

Hoje, meu coração, num scherzo de ânsias, arde
Em flautas e oboés, na inquietação da tarde,
E entre esperanças foge e entre saudades erra...

E, heróico, estalará num final, nos clamores
Dos arcos, dos metais, das cordas, dos tambores,
Para glorificar tudo que amou na terra![253]

[252] E. Anderson Imbert, *Rubén Darío, poeta,* 1952, p. L.
[253] *Tarde* (1919) in *Poesias*, 2001, p. 381.

Ao contrário do "Canto de la sangre", não se predicam aí correspondências funcionais: os instrumentos adornam uma sinfonia narrativa, que sublinha as fases da vida do homem. Reitera-o o soneto-resposta que Emílio de Meneses dirigiu ao poeta em 1917, homenageando-o por poder prescindir da "alta instrumentação", da "estranha orchestra mixta / De cordas e metaes e tambores de guerra", pois lhe bastaria empregar um único instrumento que domina, sua "Humana e Divina e Immorredoura Lyra!..."[254]. Em relação às aliterações do soneto "Benedicite!" (também de *Tarde*) – "*Bendito o que, na terra, o fogo fez, e o teto*"... –, o poeta e crítico brasileiro Péricles Eugênio da Silva Ramos observou algo que julgamos possível estender a muitos outros poemas de Bilac: as haveria empregado "como simples elegância estilística, e não como harmonia imitativa"[255]. Isto é, o aspecto acústico das palavras desempenharia, em Bilac, uma função predominantemente ornamental, de acompanhamento ao sentido e produção de eufonia. Esta seria uma diferença importante em relação ao papel da música na poesia de Rubén Darío.

4.2 Música como preceito e como tópica

A música desempenha um papel central na poesia de Rubén Darío. É o que se depreende, por exemplo, do recorrente emprego da terminologia musical em seus textos poéticos, críticos, autobiográficos, narrativos. Apenas a propalada admiração por Verlaine e a conseqüente identificação ao que se viria a chamar *simbolismo francês* já bastariam para justificar a presença constante da palavra "música" em tudo quanto se escreve sobre o poeta.

Convém introduzir brevemente a presença da noção de "música" e de toda uma terminologia musical nos escritos de poetas a partir da segunda metade do século XIX. Antes de mais nada, é preciso recordar o interesse desses poetas – pelo menos a partir da publicação

[254] "Resposta a Olavo Bilac", in *Últimas rimas*, 1917, p. 83-4.
[255] P.E.S. Ramos (org.), *Poesia parnasiana*, 1967, p. 194 (rodapé).

das *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, em 1857 – para com a revolução da linguagem musical operada por Richard Wagner, cujo projeto de uma obra de arte "total" teria fecunda repercussão nas demais artes. Esse interesse está registrado nos textos em prosa do próprio Baudelaire, e daria fundamento aos trabalhos da geração chamada *simbolista*, dentro da qual se destacavam a liderança intelectual de Stéphane Mallarmé e o modelo lírico de Paul Verlaine. Darío o toma por matéria em "El cisne" (*Prosas profanas*, 1896), nos versos transcritos na epígrafe deste capítulo. Mallarmé se alinha a Baudelaire e ao próprio Wagner na assimilação de elementos das outras linguagens artísticas à estrutura da sua. Dois exemplos bastante conhecidos são "L'Après-midi d'un faune" (1876) e o "Lance de dados" ("Un coup de dés", 1897). O primeiro, por sua riqueza eufônica e reverberativa, sugeriu uma composição homônima a Debussy; e, no Brasil, cerca de cem anos mais tarde, recebeu uma curiosa "tridução" – tradução de cada verso em três – do poeta Décio Pignatari, que diz ter inventado o truque para dar conta do poema em muitos níveis.[256] No segundo, a organização dos versos pela página e a variação dos efeitos da tipografia procuram incorporar à linguagem verbal características da música, como a produção de sons simultâneos e a hierarquização das frases. Para Mallarmé, a poesia poderia romper as limitações da linguagem verbal se assimilasse a noção musical de estrutura. A música, arte não-representativa, é capaz de sugerir por sua própria estrutura sua visão de uma ordem cósmica subjacente. A poesia não pode ser música pura, uma vez que os sons não se dissociam do significado; mas pode também explorar a estrutura, unindo analogias sonoras a correspondências semânticas e, assim, sendo uma arte superior ou, paradoxalmente, mais musical do que a música: "*La poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'inferiorité*"[257]. Rubén Darío escreveu sobre o poeta: "*concreta en el instrumento del idioma humano las potencialidades de la música,*

---

[256] "A tarde de verão de um fauno / A tarde de um fauno / A sesta de um fauno", in A. de Campos; H. de Campos e D. Pignatari, *Mallarmé*, p. 85.
[257] Citado por R. Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, p. 79.

creando en el ritmo un mundo fugitivo, pero que, en el instante de la percepción mental, se posee"[258]. Os poetas que se alinharam a essas idéias, voltadas a um esforço racional e técnico de depuração da linguagem e de estabelecimento de um novo código, passaram a julgar necessário um conhecimento sistemático da teoria musical, e procuraram aplicar a eventos poéticos a terminologia musical com precisão.

Diferentemente do estímulo intelectual que conduziu o outro grupo, foi sobretudo o aspecto sensível da música que despertou o interesse de Verlaine e, posteriormente, da grande maioria dos poetas identificados com o *simbolismo* ou que dizem dever algo a essa idéia. De Wagner, tomam-se mais os cromatismos e outras nuances compositivas do que amplas teorias da arte. De modo geral, a máxima verlainiana – *De la musique avant toute chose!* –, em que Darío reconhece um "*precepto*"[259], foi tomada por poetas de diversas partes do mundo ocidental como a fórmula que lhes permitiria ampliar a expressividade de suas línguas poéticas com os contributos longínquos e variados da vida cosmopolita. Pela música do verso, migram para seus idiomas a capital do século XIX, as culturas do oriente, a nova sensibilidade citadina. Esses poetas empregaram a terminologia musical de maneira imprecisa – é muito freqüente, por exemplo, procederem à sinonimização dos termos *harmonia*, *melodia* e *ritmo*. Aparentemente, sua maneira de se apropriar dos elementos musicais deve mais à intuição – é *de ouvido*, como se diz – do que a um projeto pré-concebido e sistematizado.

Mas a divisão entre "mallarmeanos" e "verlainianos" esboçada acima deve se circunscrever, para fins práticos, ao grau de precisão com que utilizam o vocabulário musical segundo nosso entendimento, e de forma alguma deve se estender a outras características. A musicalidade do verso verlainiano dificilmente se poderá ver como "intuitiva" se se levar em consideração que está comportada, por exemplo, pelo elenco de metros da poesia francesa. Pelo menos, parece-nos, é preciso dar menos atenção à hipótese de que dado poeta possa

---

[258] "Stéphane Mallarmé", *Juicios* (1893), in *El modernismo y otros textos críticos*, 2003.
[259] *Historia de mis libros*, p. 211.

traduzir diretamente música em poesia e, em contrapartida, explorar com afinco a possibilidade de que essa "música" provenha mais diretamente *de poesia* e, portanto, esteja de certa forma "prevista" pelo elenco de metros e ritmos de um idioma.

Em muitas ocasiões, as vanguardas do século XX rechaçariam igualmente as "músicas" do fim do XIX, expulsando-as da arena poética. No Brasil, Mário de Andrade entendia que "no final do século passado [XIX] já certas artes se sujeitaram repentinamente à música por tal forma que caíram na terminologia musical e numa preocupação exagerada de musicalidade que ainda por muitas partes perdura".[260] Muitos estudiosos do simbolismo apontaram a confusão de termos musicais que se promoveu. A.G. Lehmann, por exemplo, escreveu em *The Symbolist Aesthetic in France* (1950):

> If Carlyle and Mallarmé are at least clear on what they mean by 'musicality' in poetry, the same cannot be said of a great mass of the symbolist movement – the critics, aestheticians, dogmatizing *vers libristes*, and hangers-on. Some plainly had no idea at all of what was at issue.[261]

Para Lehmann, a proposta "musical" de Mallarmé era mais complexa e mais lógica, enquanto outros poetas, embora se dissessem devotados integralmente à musicalidade da poesia, a veriam apenas como uma qualidade acústica e ornamental.

Note-se que salvaguardar Mallarmé é uma escolha valorativa, que privilegia uma incorporação programática de elementos musicais à poesia a uma musicalidade tida como intuitiva ou sensorial. A confusão pode existir de fato nos textos dos simbolistas, mas, parece-nos, desvalorizá-la é algo incompatível com sua primeira legibilidade. O vocabulário musical comparece na discussão poética como metafórico, e o entendimento dessas metáforas depende do conhecimento de convenções sobre as quais se produziram. Em música, "harmonia" implica simultaneidade de sons, o que é materialmente impossível em poesia; assim, um verso "harmônico" seria, do ponto de vista rigorosamente musical, uma utopia; no entanto, há que

---

[260] "A escrava que não é Isaura", p. 259. Atualizou-se a grafia.
[261] Citado por R. Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, 1975, p. 100, nota 13.

lembrar que, quando aparece nos poetas gregos antigos, a palavra "harmonia" pode significar diretamente o que chamamos de "melodia", e isto redime da acusação de utópicos ou confusos inúmeros poetas do fim do século XIX que substituíram uma palavra pela outra, pois, conhecedores desse uso etimológico e próprio da tradição poética, podem desprezar a acepção de dicionário das palavras que escolhem. Sem pretensão de estabelecer as normas de legibilidade do vocabulário musical que aparece em textos poéticos e sobre poesia no fim do século XIX, o que demandaria um vasto e importante trabalho, devemos proceder a algumas distinções fundamentais para, depois, podermos discutir os entendimentos de "música" na poesia de Darío.

Fundamentalmente, identificamos três distintos discursos geradores de sentido para o vocabulário musical empregado pelos poetas da segunda metade do século XIX, que se configuram nos textos de Darío e seus pares como três campos semânticos: o primeiro é uma apropriação oitocentista de idéias pitagóricas e platônicas; o segundo procede das artes propriamente musicais; o terceiro, relativo a usos da língua, procede das artes poéticas, versificatórias e retóricas.

4.2.1.1 música pitagórica e platônica

A doutrina filosófica que fundamenta esse discurso é a da "música das esferas", atribuída a Pitágoras e desenvolvida por Platão na *República*. O essencialismo platônico é eleito pelo pensamento idealista do século XIX como soberano, e está na base, por exemplo, das "correspondências" do célebre soneto de Baudelaire (alçadas pela crítica à categoria de "teoria" fundadora do simbolismo), cuja matéria provém de uma leitura romântica de Swedenborg efetuada por Goethe, Emerson, Carlyle, Blake, Balzac e o próprio Baudelaire.

Consta que a doutrina de Pitágoras (séc. VI a.C.) tinha por finalidade descobrir a harmonia que preside o cosmos. A essência única e imutável de todas as coisas seria o número (*rhytmós*), e a variedade do mundo se explicaria pelo concurso dos opostos, o par e o ímpar,

potencialmente reconduzidos à unidade pela fundamental harmonia matemática. Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik explica que, na escola de Pitágoras,

> a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a dos astros celestes. A pesquisa das proporções intervalares provoca e alimenta o demônio das correspondências e a suposição do caráter intrinsecamente analógico do mundo, pensado através da convergência de considerações aritméticas, geométricas, musicais e astronômicas. [p. 99]

Nessa tradição, que encontrou especial acolhida na poética dita *simbolista* e em todo discurso antimaterialista finissecular, a música equivale a um princípio ordenador ou unificador que opera num universo inteiramente animado, onde tudo tem uma alma. Quanto a Darío, tem sido difícil definir com exatidão até que ponto e por que vias tinha contato com a tradição pitagórica, pois, apesar das inúmeras menções a ela em sua obra, nada registrou o autor sobre como a teria conhecido. Por outro lado, é notório seu interesse – manifesto em muitas ocasiões – pelas "ciências ocultas" e a voga desse saber entre artistas e intelectuais que, como ele, recusaram o materialismo e o positivismo.

4.2.1.2 música segundo as artes musicais

Sendo-nos escusado explicar o que o vocabulário musical tem a ver com as artes musicais, temos neste tópico a oportunidade de estabelecer definições simplificadas dos conceitos fundamentais da teoria musical em uso no século XIX para dar suporte à discussão poética que se realiza adiante.

A matéria da música é o som, que pode ser analisado em quatro aspectos: timbre, altura, duração e intensidade. O timbre distingue, por exemplo, um violino de um clarinete, a voz de um homem da voz de outro homem; e se produz na relação entre ondas sonoras simultâneas em feixe. A altura é a posição do som numa escala que vai do grave ao agudo; determina-se fisicamente pela freqüência da onda sonora (mais alta ou mais baixa). A duração é o prolongamento de determinado som no tempo, e a intensidade é aquela característica do som que se pode medir em decibéis, ou seja, aquilo que chamamos comumente de volume.

A transformação da matéria sonora em música atende a padrões convencionais que variam enormemente em termos históricos e culturais. Na música erudita ocidental, reconhecem-se fundamentalmente as categorias de ritmo, melodia e harmonia como organizadoras da matéria. O ritmo organiza o som no tempo, consistindo numa sucessão regular de som e silêncio ou numa disposição regular de acentos (de intensidade, altura ou timbre) sobre a emissão sonora. A melodia é uma linha temporal de sucessivas alturas (notas) combinadas a durações e intensidades. A harmonia é uma combinação virtual de alturas, que pode ou não se materializar em forma de sons simultâneos (acordes), interferindo, em ambos os casos, na percepção da melodia – isto quer dizer que uma mesma melodia deverá soar diferentemente de acordo com a progressão harmônica associada a ela. Registre-se que, nas três categorias citadas, o reconhecimento dos padrões estabelecidos exige um ouvido *iniciado*, ou seja, que o ouvinte conheça previamente as convenções em uso: o leigo poderá reputar dissonante ou cacofônica uma determinada combinação de sons por desconhecer os preceitos que a regem; possuindo-os e compreendendo-os, no entanto, se surpreenderá pela transformação do caos sonoro em música. As complexidades do ritmo são o exemplo mais claro disso: uma vez apreendido, o padrão rítmico de uma composição se "naturaliza" na mente e passa a ser reprodutível.

Por último, convém tratar dos termos musicais que se relacionam mais evidentemente aos procedimentos poéticos. Frase melódica é uma unidade de melodia, cujos limites são definidos mais ou menos arbitrariamente, segundo a estrutura composicional em que aparece (pode comparar-se ao *verso* da poesia, como se faz abundantemente nos estudos da versificação). O conjunto das frases melódicas determina uma *métrica* composicional, que pode ou não ser uniforme e, note-se, não corresponde necessariamente ao plano do ritmo. A polifonia deve ser harmônica, mas não se confunde com a harmonia: trata-se de uma sobreposição regrada de melodias (ou, neste caso, *vozes*). Assim, fisicamente falando, só pode

ser polifônico um poema cujos versos sejam lidos em voz alta por duas ou mais pessoas simultaneamente. Já a harmonia, que pode funcionar virtualmente (na mente do ouvinte iniciado), encontra analogia em determinados procedimentos poéticos, notadamente na rima.

4.2.1.3 música ou musicalidade das artes poéticas e retóricas

Os mitos do parentesco original entre a poesia e a música são bastante conhecidos. As palavras de Pedro Henríquez Ureña (1934) sobre o assunto nos interessam especialmente por encontrarem no próprio mito as primeiras limitações históricas do verso:

> El verso nace junto con la música, unido a la danza: nace sujeto al ritmo de la vida, que si con el espíritu aspira a la libertad creadora, con el cuerpo se pliega bajo la necesidad inflexible: sobre el cuerpo pesan todas las leyes de la materia, desde la gravitación. (...) Así, el verso, al nacer, no se modela sobre la onda inagotable de la charla libre, sino en los giros parcos de la danza. La primera limitación que padece va contra la longitud: ha de ceñirse a formas breves; no admite prolongación indefinida: de ahí que la conciencia del límite perdure hasta en Whitman o en Claudel o en Apollinaire (....).[262]

A música da poesia é antes música da língua, se se pode considerar que, em última instância, a língua é a matéria da poesia. Assim trata a matéria Navarro Tomás:

> En su origen el verso nació con el canto. Desprovisto del canto, se reduce a un compás esquemático; desprovisto del compás, se convierte en simple prosa. El contenido mental no suple la falta de ritmo y armonía; el poema puede poseer densidad de sentido y carecer de atractivo artístico, y puede faltarle ese mismo atractivo aunque ostente perfecta estructura formal. El acierto del don musical sólo se logra por el ajuste y equilibrio de ritmo, armonía y sentido que supieron poner en sus versos Jorge Manrique, Garcilaso, san Juan de la Cruz y pocos más. [263]

Assim, o estudo da musicalidade poética não deve abrir mão das categorias que se empregam para analisar a musicalidade da língua: a prosódia e suas considerações rítmicas (por exemplo, o efeito semântico das repetições na fala) e melódicas (por exemplo, a diferenciação de frases interrogativas e exclamativas, que se faz pela "altura" musical das últimas sílabas); a sintaxe, em sua analogia com a ordenação dos elementos musicais (por exemplo, o critério da eufonia como operador da regência nominal e da colocação

---

[262] "En busca del verso puro" (1926), in *Ensayos*, p. 157-8.
[263] "Ritmo y armonía en los versos de Darío", 1973, p. 209.

pronominal); etc. Lingüistas ligados aos estudos de filologia hispânica têm buscado demonstrar uma identidade estrutural entre metros castelhanos extremamente populares, como o *octosílabo* (equivalente ao heptassílabo português), e unidades prosódicas freqüentes na fala.[264] Ademais, qualidades prescritas para a fala e a escrita em nossos dias, claramente a da "fluência" – preceitos esses que remontam aos gramáticos da Antigüidade –, mantêm evidente relação com a eufonia e, por efeito, com a música.

4.2.2 Acepções de música em Darío

Mesmo antes de manejar as distinções esboçadas acima, o leitor de Darío não custa a perceber que, em seus escritos, a palavra *música* raramente se refere à arte musical propriamente dita, tal como a entendemos hoje; e se encontra com freqüência sinonimizada a termos aparentemente distantes, como "número", "idéia", "eloqüência", "sublime", "estilo". O interesse pela compreensão dos diferentes conceitos de "música" com que opera Rubén Darío tem se manifestado em estudos que procuram descobrir fontes para essa "música" ou subjugá-la a este ou aquele sistema simbólico. O problema enfrentado por quem procure filiar Darío a determinada tradição é a variedade de sua obra, a ponto de ter sido por muitas razões e ocasiões apontada como contraditória. E, como procuramos demonstrar, são muitos e muito abrangentes os usos que Darío faz da palavra *música*, assim como de *harmonia*.

Assim, para tratar de "música" em Rubén Darío, é preciso começar distinguindo algumas acepções do termo. A primeira se refere a um aspecto técnico do fazer poético que consiste na conjunção coerente das propriedades acústicas das palavras, exploradas e organizadas de modo a produzirem efeitos ornamentais, coesivos, semânticos ou estruturais para o poema. Muitos críticos de Darío, orientados por uma concepção positivista da linguagem, entenderam esse aspecto da poesia apenas como uma espécie de acompanhamento orquestral ao sentido, sempre a seu serviço. Reconheceram qualidades maiores no

[264] Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*.

"acompanhamento orquestral", mas, quanto ao "sentido", produziram uma extensa lista de ressalvas. Nas quatro páginas que dedica ao poeta nicaragüense em sua *História da literatura ocidental* (escrita em 1944-45), Otto Maria Carpeaux oferece um resumo das acusações que se lhe faziam: "nota-se (...) um consumo exagerado de princesas de Versalhes e cisnes brancos (...), um esnobismo insuportável (...); enfim, certo mau gosto"; "parece que Darío não tomou bastante a sério a poesia". Mas foi provavelmente a prodigalidade em matéria sonora de poemas como "Sonatina" e "Bouquet" que levou Carpeaux a opinar que "em língua espanhola ainda não se leram versos de tanto esplendor quase oriental"[265]. Em 1952, no prólogo à reunião das obras poéticas de Darío, Enrique Anderson Imbert[266] abandona as ressalvas que se faziam à "frivolidade" do poeta de *Prosas profanas*: "*La frivolidad en poesía no es lo mismo que la frivolidad en la vida. (...) se ha convertido en un austero ideal poético*", levando em conta o programa artificialismo programático daquela poesia; e afirma, como já dissemos anteriormente, que "*con Rubén Darío*" a versificação espanhola "*se convirtió en orquesta sinfónica*". Por fim, propõe que, "*al repetir aquello de Verlaine – 'De la musique avant toute chose!' –, Darío no se refería sólo a la música física de las palabras, sino a esa virtud sugeridora de la música, que hace que nos vivamos íntimamente*", entrevendo na música mais do que eufonia. As idéias do prólogo de Anderson Imbert seriam incorporadas a muitos trabalhos alheios, notadamente o de Octavio Paz, e desenvolvidas em trabalhos próprios, como *La originalidad de Rubén Darío*.

Alguns estudiosos partiram de teorias propriamente musicais para a investigação dos sentidos gerados pelo aspecto sonoro dos versos de Darío. Em *Rubén Darío* "*bajo el divino imperio de la música*" (1956), a hispanista germânica Erika Lorenz descreve os procedimentos de Darío que se podem entender em analogia com a música e demonstra pela análise de poemas que o sentido de um verso nunca é independente de seu som.

---

[265] p. 2693.
[266] "Rubén Darío, poeta", in R. Darío, *Poesías*, 1952.

Outros leitores, manejando um conceito expandido de música, atrelaram essas qualidades "musicais" da poesia de Darío ao grande trabalho de revigoramento da língua poética operado pelo poeta e seus contemporâneos. A reforma verbal realizada pelos *modernistas* envolveu o léxico, a prosódia e a métrica, tendo por procedimentos fundamentais a recuperação de antigas formas castelhanas, a assimilação de estruturas modernas estrangeiras (sobretudo francesas) e a invenção. O resultado desse processo é freqüentemente identificado como uma nova "música da língua", o que mostra a medida da transformação que se atribui a Darío. Jorge Luis Borges, por exemplo, desejou ser "*un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia*"[267].

No entanto, devem ser consideradas outras acepções de "música" que se depreendem das referências e alusões à música na obra de Darío. Em *Los raros*, por exemplo, Darío qualifica de "músicos" artistas diversos, poetas, pintores, bailarinos, arquitetos; em outras passagens, deixa claro que está usando o termo em seu sentido grego, *mousikè*, as artes das musas: "*La música en su inmenso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual, y por eso los griegos comprendían también en su vocablo a la excelsa Poesía, la Creadora*"[268]. Cada arte tem sua própria "música", assim relacionada às idéias de criatividade, linguagem, atividade artística.

Se, nessa acepção, o conceito é *inmenso* e, como diz o poeta, *lo abraza todo*, maior o é em outra, sob a qual se forma um campo semântico que se relaciona com as copiosas ocorrências dos termos *armonía*, *ritmo*, *número* e *idea*. Raymond Skyrme[269] explora o contato do poeta com a tradição pitagórica, bastante divulgada na França da segunda metade do século XIX e que muito provavelmente teria chegado ao conhecimento de Darío por meio do volume *Os grandes iniciados*, de Edouard Schuré. O livro de Skyrme busca explicar diversos

---

[267] Prólogo a *El otro, el mismo* (1964), in *Obras completas II*, p. 258.
[268] *El oro de Mallorca* (1913), citado por R. Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, 1975, p. 53.
[269] R. Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, 1975.

aspectos da obra de Darío – concepção estética, função da poesia, relação do poeta com o mundo etc. – desde esse único ponto de vista, recorrendo para isso às formulações de Mallarmé, tomadas como paradigma para o pensamento do fim do século XIX sobre a linguagem poética. No entanto, sem conseguir encontrar nos escritos de Darío uma proposta "detalhada e lógica" de adesão a Mallarmé, justifica com estas palavras a aproximação:

> It was certainly against his nature – and possibly beyond his ability – to go even as far as Mallarmé did in articulating any detailed, logical theory on the basis of his own poetic experience. But this is not to say that his experience did not give him a characteristically intuitive insight into the nature of the problem.[270]

Essa visão de um Darío intuitivo, pouco dado à teoria e ao estudo, há tempo já não é preciso contradizê-la em detalhe. Como essa, resultam injustificáveis outras escolhas do pesquisador, sobretudo as que o levam a concluir que o aspecto sonoro pouco tem a ver com a musicalidade da poesia de Darío, julgando encontrar, por exemplo, mais música na estruturação antitética de "La dulzura del Ángelus" ("*La dulzura del Ángelus matinal y divino / que diluyen ingenuas campanas provinciales*"..., AMP: 655) do que num verso como "*Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios*" ("Bouquet", PrPr, 1901: 74), para ele meramente ornamentado.

Mas vale considerar esse aporte pitagórico para compreender como certas noções se associam à de música. Na fantasia poética de Darío, como vimos, a missão da poesia consiste em promover o retorno da harmonia original, por meio da sincronização dos ritmos. Octavio Paz compreende que a assimilação de influências diversas pelo poeta nicaragüense engendrou um discurso autêntico que, por sua vez, expressa uma visão de mundo ao mesmo tempo única e compatível com a de sua época (sendo compartilhada sobretudo com os simbolistas franceses): "*el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo (...); ser poeta no es ser el dueño sino el*

---

[270] *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, 1975, p. 101.

agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía..."[271]. A missão do poeta é "traduzir" o ritmo do universo e, assim, criar uma via de acesso à reconciliação entre o homem e o cosmos. À crença ancestral num universo inteiramente animado, segundo Paz, Darío e seus contemporâneos agregam a idéia de que também a linguagem humana é um "*doble mágico del cosmos*"[272], e, portanto, está regida pela mesma harmonia universal subjacente ao cosmos, pelo mesmo ritmo. "*Cada palabra tiene un alma*", dizia Darío no prólogo a *Prosas profanas*. Octavio Paz objeta, contudo, que a linguagem é também discordância, posto que "*a un tiempo la palabra es música y significación*". Procedendo à separação de "*música y significación*", som e sentido – ou, neste caso, forma e conteúdo –, restringe as possibilidades interpretativas de seu ensaio. Mais do que isso, preocupa-se em demonstrar a "atualidade" do poeta nicaragüense, recorrendo para tanto a anacronismos e sofismas que obnubilam ligações importantes entre o texto dariano e os discursos de seu tempo, reivindicando-o como predecessor de – em última instância – sua própria poesia[273].

Trata-se, em parte, de uma formulação romântica, que remete às *Lyrical ballads* de S.T. Coleridge e W. Wordsworth (1798), em que, segundo Ivan Teixeira,

> os criadores da poesia romântica inglesa programaram imitar as emoções desencadeadas pelo contato do poeta com a paisagem sensível e particularizada, entendendo o poeta como um demiurgo, um criador de verdades, emanadas da capacidade em perscrutar as próprias emoções e os desejos (...) o poeta deve ser dotado de poderes excepcionais para captar a essência, não só das coisas e situações, mas das próprias pessoas a quem se dirige.[274]

O adendo simbolista a esse programa romântico estaria no procedimento escolhido para o método demiúrgico: a exploração das "correspondências", formulada por Baudelaire e expandida em várias direções por poetas franceses das três últimas décadas do século XIX.

---

[271] O. Paz, "El caracol y la sirena", 1965, p. 28.
[272] Idem, p. 38.
[273] Cf. A. García Morales, "*El caracol y la sirena* de Octavio Paz: una lectura 'surrealista' de Rubén Darío", p. 637: "Paz fue consciente de que al historiar la poesía moderna, al identificar sus conflictos y hacer la crítica de sus representantes no hacia sino hablar de sí mismo, empeñado, según sus palabras, en 'una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta', en 'la búsqueda – ¿la invención? – de una tradición'".
[274] "Notas para o centenário de Cruz e Sousa" in Cruz e Sousa, *Faróis*, p. IX. Cf. W. Wordsworth, "Preface to the *Lyrical Ballads*" (1800) e S.T. Coleridge, "The *Lyrical Ballads* and the Definition of Poetry".

Fragmentos da unidade ideal, cada qual contendo-a potencialmente, estariam espalhados pelo mundo sensível; caberia ao poeta – ou ao artista – restabelecer pelo verbo as sutis semelhanças entre as coisas. A tarefa foi sistematizada de diversas maneiras por diferentes escritores: no *Tratado do verbo* de René Ghil, no soneto "As vogais" de Rimbaud, no romance *Às avessas* de Huysmans, em vários escritos de Mallarmé.

Essa visão do poeta e da poesia orienta uma parcela significativa dos poemas de Darío e, em muitos deles, é uma tópica preferencial. Nestes versos, por exemplo, o poeta acumula as qualidades de vidente e demiurgo:

> En las constelaciones Pitágoras leía,
> Yo en las constelaciones pitagóricas leo;
> Pero se han confundido dentro del alma mía
> El alma de Pitágoras con el alma de Orfeo. (...)[275]

Em outros, impõe-se a responsabilidade de perscrutar "*la selva sagrada*" de seu "*reino interior*", de onde "*brota la armonía del gran todo*"[276]:

> Ama tu ritmo y ritma tus acciones
> bajo su ley, así como tus versos;
> eres un universo de universos
> y tu alma una fuente de canciones.
>
> La celeste unidad que presupones
> hará brotar en ti mundos diversos;
> y al resonar tus números dispersos
> pitagoriza en tus constelaciones. (...) ("Ama tu ritmo", PrPr, 1901: 152)

*

* *

De acordo com os propósitos de nossa pesquisa, portanto, propomos encaminhar a discussão das relações entre música e poesia para o âmbito das práticas propriamente poéticas que, muito antes de Wagner, já incluíam um léxico emprestado da música. Elementos de métrica e versificação geral, ou ainda de prosódia e gramática, substituem satisfatoriamente as

[275] R. Darío, "En las constelaciones" (1908), AMP: 1035.
[276] R. Darío, "Yo soy aquel...", *Cantos de vida y esperanza* (1905).

metáforas musicais no estudo da poesia do século XIX, e as superam em funcionalidade, posto que aparecem freqüentemente como o centro das discussões técnicas entre os poetas do período. Muitos dos tratadistas de métrica que pudemos consultar referem, inclusive, a impropriedade de se empregarem os sinais de notação musical para descrever versos, embora se vejam obrigados a recorrer à complexidade de seus recursos para dar conta de certas observações dificilmente transmissíveis por meio verbal.

4.3 A música de Darío e as poéticas finisseculares

Retome-se a divisão da harmonia em três faces – imitativa, figurativa e ideal – que encontramos no prólogo de Eduardo de la Barra às primeiras edições de *Azul...* e expusemos no capítulo II. A harmonia imitativa é a que representa um objeto por semelhança acústica, como uma onomatopéia; a figurativa é a que organiza a língua em padrões regulares, suscitando um efeito musical que pode ser paralelo à sintaxe e à semântica, e é capaz de dotar de fluidez, por exemplo, um texto composto por frases de tamanho desigual etc.; a ideal é aquela em que diversos elementos da composição poética convergem em direção a uma rigorosa ordem artificial. Como exemplo dessa última face da harmonia, comentamos a "Sonatina", de *Prosas profanas*. Agora, convém introduzir este tópico com mais um exemplo, o qual procuraremos numa breve análise da "Sinfonía en gris mayor", também de *Prosas profanas*. Observe-se que os três tipos de harmonia podem se integrar plenamente – e costumam fazê-lo na poesia de Darío, em que a fluidez raramente é desvalorizada.

Sinfonía en gris mayor

El mar como un vasto cristal azogado
Refleja la lámina de un cielo de zinc;
Lejanas bandadas de pájaros manchan
El fondo bruñido de pálido gris.

05 El sol como un vidrio redondo y opaco
Con paso de enfermo camina al cenit;
El viento marino descansa en la sombra
Teniendo de almohada su negro clarín.

Las ondas que mueven su vientre de plomo
10 Debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
Está un marinero pensando en las playas
De un vago, lejano, brumoso país.

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara
15 Los rayos de fuego del sol del Brasil;
Los recios tifones del mar de la China
Le han visto bebiendo su frasco de gin.

La espuma impregnada de yodo y salitre
Ha tiempo conoce su roja nariz,
20 Sus crespos cabellos, sus biceps de atleta,
Su gorra de lona, su blusa de dril.

En medio del humo que forma el tabaco,
Ve el viejo el lejano, brumoso país,
A donde una tarde caliente y dorada
25 Tendidas las velas partió el bergantín...

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
Del curvo horizonte borrara el confín.

30 La siesta del trópico. La vieja cigarra
Ensaya su ronca guitarra senil,
Y el grillo preludia su solo monótono
En la única cuerda que está en su violín. (PrPr, 1901: 115-6)

A "Sinfonía en gris mayor" é um poema de oito estrofes, sendo que sete são quartetos e uma, a terceira, tem cinco versos. Exceto nesta, a rima varia nos versos ímpares e é sempre toante em "i" nos pares. Os versos são tradicionais *dodecasílabos*, com pausa (/) a separar hemistíquios de acentuação fixa. Em versos como "*refleja la lámina de un cielo de zinc*" e "*La siesta del trópico. El lobo se duerme*", vemos que a pausa recai sobre palavras proparoxítonas que, por isso, devem ter uma sílaba descontada:

re	fle	ja	la	lá	mi(na)	/	de un	cie	lo	de	zinc	(+1)
la	sies	ta	del	tró	pi(co)	/	el	lo	bo	se	duer	me

Os acentos na 2ª, na 5ª, na 8ª e na 11ª sílabas tornam o ritmo regular: há sempre duas fracas e uma forte. As frases melódicas apresentam riqueza de timbres fonéticos: "*El sol, como un vidrio redondo y opaco / con paso de enfermo camina al cenit*", "*Las ondas, que mueven su vientre de plomo* / *debajo del muelle parecen gemir*". A repetição do "i" no final dos versos pares amarra a trama sonora, encadeando as frases. Mas é sobretudo a construção das imagens que justifica o enquadramento do poema na categoria de *sinfonía*: um jogo sinestésico em que se podem ouvir cores como notas musicais é o fundamento do poema, que, no aspecto semântico, pode ser dividido em quatro movimentos. O primeiro compreende as duas primeiras estrofes, e procede à descrição de uma paisagem estática dominada por tons de cinza e azul acinzentado. O segundo tem início na terceira estrofe, em que aparecem as ondas e o velho marinheiro, através de cujas lembranças e pensamentos sobrevêm cores quentes ("*los rayos de fuego del sol del Brasil*") e imagens dinâmicas ("*los recios tifones del mar de la China*"). O terceiro movimento, quinta e sexta estrofes, retorna à descrição; cores quentes e frias se alternam ao passo em que se misturam o mundo interior e o mundo exterior do velho ("*En medio del humo que forma el tabaco, / ve el viejo el lejano, brumoso país*). No quarto, sétima e última estrofes, retoma-se a serenidade do primeiro; o gris e o nebuloso dominam a imagética: "*Ya todo lo envuelve la gama de gris*".[277] Vê-se, assim, a convergência de diversos elementos para uma rigorosa ordem artificial, encetando a harmonia ideal.

A "Sonatina" e a "Sinfonía en gris mayor" são, talvez, os poemas darianos em que mais claramente se evidencia a consecução desse tipo de harmonia, que tem por modelo recente principal o "Corvo" de Poe. Mas o combate discursivo contra as fórmulas – manifesto na própria "Filosofia da composição", em que o autor justifica as escolhas de seu poema por critérios exclusivamente individuais e apropriados somente àquela única obra – estimulou, como dissemos, uma extensa produção técnica entre poetas do fim do século XIX em busca

[277] Cf. também outra análise, consoante com esta, e bastante mais minuciosa: a de E. Lorenz, "Rubén Darío, el gran sinfónico del verbo – interpretación del poema 'Sinfonía en gris mayor'", 1968.

de diversas vias para a harmonia ideal, inclusive algumas que rechaçam a harmonia figurativa e se desapegam mesmo da antiga noção de harmonia em direção a uma ordem virtual, não manifesta, que só se realiza na mente do leitor. Trata-se a seguir a via proposta por Darío.

4.3.1 A música interior: uma pseudo-teoria de Darío

Após a grande repercussão latino-americana de *Azul...* (1888), esperava-se que em seu livro seguinte o nicaragüense assumisse um papel de liderança do "movimento" em formação e ensinasse o "bom caminho" aos jovens escritores. No entanto, dentre as "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, as únicas que têm um sentido bem definido são aquelas que rechaçam a idéia de escola: no mais, o texto opera fundamentalmente com ambigüidades e vaguezas programadas. No dizer de Paz, "*el prólogo escandalizó: parecía escrito en otro idioma y todo lo que decía sonaba a paradoja*"[278]. Ao final do prólogo, sem ter dedicado uma linha sequer à lição técnica ansiada, Darío assim se desincumbe dela:

> ¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. (AMP: 547)

O enunciado – especialmente no último período – desorienta mais do que orienta; uma leitura que procure descrevê-lo antes de interpretá-lo demonstrará que está feito para isso. Importa registrar sobretudo os seguintes aspectos de sua construção:

a) a assertiva inicial, "*Como cada palabra tiene un alma*", exige que o leitor compartilhe de seu pressuposto. O que significa dizer que cada palavra tem uma alma? Que todas as coisas, inclusive as palavras, a têm? Tratar-se-ia, segundo a interpretação mais freqüente, de um enunciado enraizado em um discurso religioso animista, hipótese esta que se assenta sobre as freqüentes remissões do poeta a tal discurso em seus poemas, e que

[278] "El caracol y la sirena", 1965, p. 37.

desemboca não raro na acusação de insinceridade religiosa do autor etc. A cadeia de suposições que a frase desperta é o primeiro motor de sua aporia;

b) as combinações substantivo-adjetivo que se seguem também produzem indeterminação: "*armonía verbal*" e "*melodía ideal*". Tome-se apenas a segunda, mais (ou menos) clara: melodia das idéias, própria das idéias, intrínseca a elas? Atribuída a elas? Ou ainda: melodia ideal, perfeita? Ideal, intangível?

c) o que quer dizer "*es sólo de*" em "la música *es* sólo de la idea": pertence somente a? Gera-se somente por? Deve-se pautar somente por?

Em textos ulteriores, comentando a famosa frase, Darío referiu-a progressivamente com diferentes nomes e agregou-lhe especificações, sempre enigmáticas. Na *Historia de mis libros*, escreveu que já em *Azul...* dedicara "*atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica*" (AMP: 205); e que, nas "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, expusera o "*principio de la música interior*" (AMP: 211), a que termina por nomear na página seguinte "*teoría de la melodía interior*". A demonstração da "teoria", registra Darío, tê-la-ia publicado no poema "Heraldos", que consideraremos mais adiante.

De pequeno enigma, a frase ganha *status* de teoria na pena de seu autor, e, conseqüentemente, reveste-se de uma complexidade ainda maior do que já ostentava. Estava aberta a contenda pela sistematização da "teoria" de Darío.

Qualquer leitura hermenêutica, em busca de um sentido que seja essencial àquelas palavras, deverá provê-las com a coerência e a precisão que lhes faltam – e assim terá uma participação demasiado significativa na descoberta (ou na invenção) desse sentido essencial. O mesmo Octavio Paz, por exemplo, recorre ao panteísmo que encontra nos poemas de Darío para fundamentar o prólogo: "*Por la poesía, el lenguaje recobra su ser original, vuelve a ser música. Así, música ideal no quiere decir música de las ideas sino ideas que en su esencia son*

música"[279]. Já Raymond Skyrme escolhe reunir tudo o que Darío escreveu sobre "música" para dar sentido às mesmas palavras, e conclui que, como um princípio formal, pode-se definir "música ideal" como a estruturação semântica dos versos e do poema[280]. Outra é a perspectiva de Ángel Rama, para quem Darío apela a "*un juego de referencias rígidamente cultistas, donde las palabras valen por los conceptos que conllevan en un sistema valorativo propio de su época*", e entende esse conjunto conceitual como "*otro tipo de música, paralela a la verbal acostumbrada de su verso*", o que "*explica su afirmación prologal*"[281]. Por essa amostra, que não precisa se estender mais, vê-se que cada leitor encontrará um sentido diferente nas palavras de Darío, podendo mesmo assegurar o exato oposto do que outro garantira. Por outro lado, ater-se à descrição da construção frasal, intencionalmente polissêmica e indeterminada, explica, se não o sentido cabal das palavras, pelo menos os limites e o funcionamento do conjunto a que elas podem pertencer.

Agora, então, seguindo a sugestão de Darío, interessa-nos buscar mais elementos da "teoria" no poema "Heraldos".

Heraldos

¡Helena!
La anuncia el blancor de un cisne.

¡Makheda!
La anuncia un pavo real.

¡Ifigenia, Electra, Catalina!
Anúncialas un caballero con un hacha.

¡Ruth, Lía, Enone!
Anúncialas un paje con un lirio.

¡Yolanda!
Anúnciala una paloma.

¡Clorinda, Carolina!
Anúncialas un paje con un ramo de viña.

¡Sylvia!
Anúnciala una corza blanca.

---

[279] "El caracol y la sirena", 1965, p. 38.
[280] *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, 1975, p. 93.
[281] *Rubén Darío y el modernismo* (1970), 1985, p. 119.

¡Aurora, Isabel!
Anúncialas de pronto
un resplandor que ciega mis ojos.

¿Ella?
(No la anuncian. No llega aún). (AMP: 570)

Na *Historia de mis libros*, Darío se refere a esse poema como a um teorema:

> En 'Heraldos' demuestro la teoría de la melodía interior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y el color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia.[282]

A estrutura paralelística e de correspondências presente em "Heraldos" assemelha-o, entre outros poemas darianos, ao "Canto de la sangre", que tratamos neste capítulo. Lá, associavam-se instrumentos musicais a sentimentos; aqui, os nomes de mulheres substituem os nomes dos instrumentos, e os heraldos (arautos) substituem os sentimentos, sugerindo associações vagamente delineadas. Em ambos os casos, a técnica remete ao poema verlainiano de *Sagesse* que mencionamos, e no segundo, pela brevidade dos símbolos, também a passagens célebres de Mallarmé. Uma delas está no poema "L'après midi d'un faune" – assim descrito pelo narrador do romance *Às avessas* (1884), de Huysmans:

> (...) égloga onde as sutilezas de júbilos sensuais se desdobravam em versos misteriosos e meigos em que rompia de súbito este grito selvagem e delirante do fauno:
>
> Alors, m'éveillerai-je à la ferveur première,
> Droit et seul sous un flot antique de lumière,
> Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.[283]

Esse "*Lys!*", monossilábico, quase desprendido da sintaxe e, ainda assim, capaz de dirigir o sentido da passagem, é o símbolo por excelência. Para Des Esseintes, protagonista do romance de Huysmans, a poesia de Mallarmé era "uma literatura condensada, um suco essencial, um sublimado de arte"; e "este verso que, como monossílabo *lys!* transposto,

---

[282] 1912, in *Páginas escogidas*, 1993, p. 112.
[283] "Eu despertaria então para o fervor primeiro, / Reto e sozinho sob um jorro antigo de luz, / Lírio! e um de vós todos pela ingenuidade". In J.K. Huysmans, *Às avessas*, trad. J.P. Paes, 1987, p. 229.

evocava a imagem de algo rígido, alvo, em arremesso (...), exprimia alegoricamente, num único termo, a paixão, a efervescência, o estado momentâneo do fauno virgem, enlouquecido de desejo à visão das ninfas"[284]. O símbolo é elemento capaz de *evocar* com brevidade, então, muitos sentidos; *exprimir alegoricamente, num único termo,* um conjunto complexo que não se pode depreender apenas logicamente. Outro símbolo semelhante em Mallarmé, embora bastante mais obscuro, é o "*Hyperbole!*" com que se abre sua "Prose (pour Des Esseintes)", poema hermético em que essa exclamação inicial não mantém relação aparente com o que se lhe segue:

> Hyperbole! de ma mémoire
> Triomphalement ne sais-tu
> Te lever, aujourd'hui grimoire
> Dans un livre de fer vêtu (...)[285]

Rubén Darío oferece sua própria seleção de símbolos mallarmeanos:

> En ocasiones un solo vocablo, una palabra sola, interlineal, libre, produce la magia por sí misma, *eleison* u *hosanna*, tal, en el curso poético que conocéis, ¡Palmes!, en el *Don du Poeme*; ¡Etna!, en *l'Après-midi*; Anastase, o Pulchérie, en la prosa para Des Esseintes; o el "ptyx", cuya enunciación ha azorado gran muchedumbre fuera del templo, en uno de los incomparables sonetos.[286]

A constituição do símbolo prefere frases nominais, para fugir à discursividade prosaica e atingir o efeito sugestivo. Quintessenciado nesse grau, o símbolo rompe o fluxo do discurso e atrai a atenção da leitura para si, exigindo uma interpretação que mobilize mais do que inferências lógicas.

Trata-se o dariano "Heraldos", pois, de uma típica composição da poética do símbolo, em que os referentes não podem ser depreendidos de uma cadeia lógica, mas apenas entrevistos ou imaginados a partir de sugestões. Agora, podemos voltar à "teoria da música interior": parece-nos associada, então, a um postulado central da poética do símbolo, particularizando-o em termos de música. O símbolo não tem um referente claro, mas *sugere*

---

[284] J.K. Huysmans, *Às avessas*, trad. J.P. Paes, 1987, p. 229.
[285] *Vers et prose – morceaux choisies*, 1893, p. 49.
[286] "Stéphane Mallarmé", *Juicios* (1893), in '*El modernismo' y otros textos críticos*, 2003.

idéias; sendo "*sólo de la idea, muchas veces*", a música não é produzida apenas pela acústica das palavras usadas no poema, mas também pela ordenação virtual de idéias na mente do leitor. Em "Heraldos" – poema de versos heterométricos e ritmo irregular –, aposta-se que a música resultará das associações e inferências promovidas pelo leitor. Por isso é que Darío conclui a inexistência do verso nesse poema, em que se encontra, no entanto, o que ele chama de "*notación ideal*" – o poema é como uma partitura; não tem música em si, mas indica os passos para que o intérprete a produza.

O desenvolvimento do símbolo, como a "teoria da música interior", seriam então, segundo nossa leitura, vias propostas no fim do século XIX para a consecução de um efeito harmônico ou musical diferente da antiga harmonia, integrando o propósito de incorporar à poesia elementos da música contemporânea, centralmente a de Wagner. A harmonia figurativa, promotora daquela música fluida e encantatória com que se caracterizou posteriormente a poesia chamada simbolista, foi desvalorizada pelas vanguardas; a harmonia ideal ainda era uma harmonia; mas postulados musicais como os símbolos de Mallarmé e a "teoria" de Darío, propensos ao rompimento da fluidez e pródigos em sugestões para um uso menos prosaico do verso, coadunaram-se particularmente com alguns elementos das poéticas vanguardistas, tendo por isso engendrado novas "teorias" que nos interessam aqui por sistematizarem *a posteriori* uma prática corrente no período que estudamos, embora endereçando-as a outros propósitos. Oferecemos a seguir uma aproximação a essa idéia.

4.3.2 Música finissecular e simultaneísmo vanguardista

No "Prefácio interessantíssimo", de 1921, Mário de Andrade reclama que a poesia estaria "muito mais atrasada que a música", pois esta enriqueceu-se durante séculos com "os

recursos infinitos da harmonia", enquanto "a poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica"[287]. Vale transcrever fragmentos de sua explicação:

> Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. (...)
> Harmonia: combinação de sons simultâneos.
> Exemplo:
> "Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas... Povoar!..."
> Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. (...) a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. "Lutas" (...), não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. (...) As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico.
> Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética.[288]

O projeto de Mário passava pela incorporação à língua poética de técnicas musicais sofisticadas, as quais, além de aperfeiçoar e ampliar a expressão poética – o que ele reconhece já ter sido feito na segunda metade do XIX –, concorriam para o estabelecimento de uma linguagem verbal que se supunha mais capaz de traduzir as sensações de simultaneidade, velocidade e outras eleitas pelas vanguardas como características do novo século.

Ao reivindicar uma nova poesia no momento em que a obra de Olavo Bilac gozava de maior prestígio, Mário de Andrade não teve dificuldades para eleger seu alvo primordial:

> Bilac, Tarde, é muitas vezes tentativa de harmonia poética. Daí, em parte, o estilo novo do livro. Descobriu, para a língua brasileira, a harmonia poética, antes dele empregada raramente (...). O defeito de Bilac foi não metodizar o invento; tirar dele todas as conseqüências. (...) Bilac representa uma fase destrutiva da poesia, porque toda perfeição em arte significa destruição. (...) Ele fez como os criadores do Organum[289] medieval: aceitou harmonias de quartas e de quintas desprezando terceiras, sextas, todos os demais intervalos. O número das suas harmonias é muito restrito. Assim, "...o ar e o chão, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera" dá impressão duma longa, monótona série de quintas medievais, fastidiosa, excessiva, inútil, incapaz de sugestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata.[290]

---

[287] In *Poesias completas*, 1993, p. 68.
[288] Idem, pp. 68-9.
[289] O *organum* "consistia em multiplicar a linha melódica do cantochão através de uma ou mais vozes que acompanham paralelamente a base, privilegiando os intervalos de oitava, quinta e quarta". J.M. Wisnik, *O som e o sentido*, 2001, p. 120.
[290] In *Poesias completas*, 1993, p. 71-2.

Sabe-se que Mário era um grande admirador de Bilac (assim como muitos dos poetas de sua geração); e que, inclusive, freqüentava as conferências com que participava, às vezes, dos salões da elite de São Paulo[291]. Reconhecia não apenas o apuro musical dos versos de Bilac, como também inovações significativas em relação à musicalidade poética. Porém, antes de comentar sua crítica à poesia bilaquiana, devemos atentar para a circunstância em que aparece: um momento em que se reivindica a "troca de guarda" da poesia brasileira. O prefácio se enquadra no gênero dos manifestos, e obedece, portanto, às exigências do gênero. Mário se refere a estes alexandrinos do soneto "Crepúsculo na mata":

> Tudo, entre sombras, – o ar e o chão, a fauna e a flora,
> A erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera,
> A água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera,
> – Tudo vozeia e estala em estos de pletora.[292]

Aliando seu talentoso ouvido musical a toda a má-vontade de que fosse capaz, Mário consegue reduzir a delicada cintilação que prolifera nos pares de substantivos da estrofe a uma monótona e fastidiosa enumeração pendular. Acusa essa "harmonia" bilaquiana de ser "incapaz de sugestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata"[293]. Decerto, se saltasse do poema a impressão vívida de um fim de tarde da floresta úmida, a experiência do requintado leitor de Bilac seria considerada extremamente desagradável. O "crepúsculo na mata" é o *assunto* ou a *matéria* do poema; de modo algum confunde-se com seu *tratamento*, que deve ostentar a elegância citadina e o conforto proporcionado pelo avanço técnico – o que faz, aí, pela composição progressiva de timbres brilhantes, em perfeita conformidade com o "*engarza perla y perla cristalina*" predicado por Darío no poema "Ama tu ritmo...", de *Prosas profanas*.

---

[291] Sobre as relações entre os *modernistas de 22* e os literatos da *belle époque*, um livro em especial forneceu rico material documental e iconográfico a esta pesquisa: *Villa Kyrial – crônica da* belle époque *paulistana*, de Márcia Camargos (2 ed. São Paulo: SENAC, 2001).
[292] *Poesias*, 2001, p. 290.
[293] *Poesias completas*, 1993, p. 71.

Mesmo assim, desejando-o, Mário poderia ter concentrado suas buscas harmônicas em poetas brasileiros do XIX que realizaram versos bastante mais semelhantes a seu "verso harmônico", como Gonçalves Dias (cujas realizações de "I-Juca Pirama" ele menciona brevemente no prefácio) e, sobretudo, Cruz e Sousa[294]. Há também os ainda pouco estudados poetas brasileiros das décadas de 1900 e 1910 (Guerra-Duval, Dario Veloso, Silveira Neto, Mário Pederneiras e outros), que, em conjunto, atingiram em língua portuguesa uma variedade de recursos musicais comparável à praticada por Darío e outros *modernistas* hispano-americanos. Mas a distinção que ele postula está claramente no efeito pretendido, e não no recurso empregado: o "verso harmônico" dos poetas finisseculares atendia, via de regra, ao propósito da elegância; o dos poetas das vanguardas, ao que ficaria conhecido como "simultaneísmo". Vejam-se alguns de seus versos harmônicos em "Inspiração", poema de abertura de *Paulicéia desvairada* (1922):

> São Paulo! Comoção de minha vida...
> Os meus amores são flores feitas de original!...
> Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
> Luz e bruma... Forno e inverno morno...
> Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
> Perfumes de Paris... Arys!
> Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!..."
>
> São Paulo! comoção de minha vida...
> Galicismo a berrar nos desertos da América.[295]

Do "*Lys!*" de Mallarmé aos "Arys!" de Mário, ganha-se em simultaneísmo o que se perde em sentido condensado e riqueza de sugestão. O mesmo vale para "Arlequinal!..." e "Algodoal!...". De todo modo, fica evidente o parentesco entre os procedimentos de ambos os poetas. Assim, parece-nos possível afirmar que o tipo de procedimento reclamado por Mário já estava em franco uso entre poetas do fim do século XIX, e que esse uso só não o satisfaz inteiramente por se balizar por preceitos que as vanguardas desvalorizariam.

---

[294] Cf. I. Teixeira, "O verso harmônico em Mário de Andrade e Cruz e Sousa", 2004.
[295] *Poesias completas*, 1993, p. 83.

Seria interessante, pois, percorrer versos das poéticas finisseculares em busca de suas realizações musicais análogas às do verso harmônico ou do polifônico. Aqui apresentaremos apenas dois exemplos, ambos claramente associados ao propósito da elegância. A seguinte estrofe bilaquiana, de *O caçador de esmeraldas* (1902), reúne todo o requinte musical de que o poeta dispunha. Esse curto poema épico narra a aventura do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, que, na estrofe a seguir, à beira da morte, vê em delírio o mundo transubstanciado em seu objeto de obsessão: as esmeraldas.

> Verdes, os astros no alto abrem-se em verdes chamas;
> Verdes, na verde mata, embalançam-se as ramas;
> E flores verdes no ar brandamente se movem;
> Chispam verdes fuzis riscando o céu sombrio;
> Em esmeraldas flui a água verde do rio,
> E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem... [296]

Desnecessária aqui uma análise exaustiva dos efeitos sonoros e musicais da estrofe acima. Mas interessa-nos a repetição de "verde", que aparece oito vezes em seis versos, e em posições variadas com tal apuro que é possível ler a estrofe sem que a repetição entedie. Cada verso é uma unidade sintática completa, que propõe uma imagem; a relação sintática entre os versos se dá por coordenação; a soma, então, de todas as imagens é que compõe uma imagem maior: a da paisagem vista pelo olhar arrebatado do bandeirante. Cada verso é uma frase melódica independente e, ao mesmo tempo, se relaciona com os demais: a repetição "verde" com tons e tonicidades variadas gera um efeito contrapontístico, em que as frases comentam e sublinham umas às outras. Ao chegar a seu final, um verso continua vibrando à espera do outro, e, ao final da estrofe, a sobreposição das frases melódicas é que dá a idéia do todo. Temos, aí, embora em termos diferentes daqueles com que operava Mário de Andrade, uma espécie de polifonia.

---

[296] *Poesias*, 1913, p. 269.

Os mesmos recursos, inclusive o monocromático, fundamentam o poema "De blanco" (1888), de Manuel Gutiérrez Nájera, do qual transcrevemos a seguir as estrofes 2 a 4 (de um total de 10):

> De blancas palomas el aire se puebla;
> con túnica blanca tejida de niebla,
> se envuelve a lo lejos feudal torreón;
> erguida en el huerto la trémula acacia
> al soplo del viento sacude con gracia
> su níveo pompón.
>
> ¿No ves en el monte la nieve que albea?
> La torre muy blanca domina la aldea,
> las tiernas ovejas triscando se van;
> de cisnes intactos el lago se llena.
> columpia su copa la enhiesta azucena
> y su ánfora inmensa levante el volcán.
>
> Entremos al tiemplo: la hostia fulgura;
> de nieve parecen las canas del cura
> vestido con alba de lino sutil;
> cien niñas hermosas ocupan las bancas
> y todas vestidas con túnicas blancas
> en ramos ofrecen las flores de abril.[297]

Nesses poemas, ao contrário do que vimos nos de Mallarmé, há um símbolo que se repete e desdobra continuamente, cujos sentidos, em vez de sugeridos por uma breve expressão, estão distribuídos em atributos pelos versos. A música é fluida; evita as interrupções e, sobretudo, a monotonia. Mas tampouco se limita à linearidade: atinge um efeito virtual de polifonia, enquanto faz reverberarem os versos uns nos outros, produzindo encantamento.

Poética do símbolo e da sugestão, busca de uma harmonia complexa contra a linearidade melódica, frases nominais, elegância, léxico nobre ou tratamento nobilitador da matéria: a convergência de variados preceitos e uma prolífica produção contemporânea a partir deles oferece aos poetas uma ampla gama de recursos a explorar e modelos a superar.

---

[297] *Poesías completas*, 1998, pp. 143-4. As estrofes de Gutiérrez Nájera e Bilac fazem recordar outros poemas da época, como a "Sinfonía en gris mayor", de Darío; a "Symphonie en blanc majeur", de Gautier; e "Antífona", de Cruz e Sousa. Na mesma linha associativa, mas atendo-se à amplificação simbólica da cor branca em textos da segunda metade do século XIX, J.L. Borges arrolou os poemas de Mallarmé, um conto de Poe e um capítulo do *Moby Dick* de Melville ("El arte narrativo y la magia", 1932).

Vimos antes o uso particularmente eficaz que Rubén Darío promoveu desses procedimentos. Agora, quisemos evidenciar o caráter compartilhado de alguns deles; sua disponibilidade simultânea a poetas de diferentes países e línguas no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX. No tópico seguinte, valer-nos-emos dessas considerações para avaliar um "achado" de Andrade Muricy: a notável semelhança entre um poema de Darío e o que ele considera a "música inconfundível" de João da Cruz e Sousa.

4.3.3 Música de Darío e Cruz e Sousa: um achado de Andrade Muricy

Na introdução de seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, José Cândido de Andrade Muricy sugere uma "influência" de Cruz e Sousa em Rubén Darío:

> Rubén Darío esteve no Rio, por uns meses, em 1906, como secretário da Delegação da Nicarágua à Conferência Pan-Americana. Foi recebido por Elísio de Carvalho, que o iniciou nas nossas letras. A Cruz e Sousa já conhecia por intermédio de Más y Pí, Jaimes Freyre e Lugones. Aparecera poucos meses antes (1905), editado em Paris, *Últimos Sonetos*, do Poeta Negro, que lhe foi ofertado por Nestor Vítor. Rubén, personalíssimo e cioso de sua autonomia, impressionou-se, entretanto, fortemente. Resultou desse encontro um exercício poético, o inacabado soneto "Parsifal"; reflete flagrantemente a música inconfundível, o vocabulário e a temática dos sonetos de Cruz e Sousa. O poema introdutório do livro *El Canto Errante*, aparecido em 1907, é da família de "Pandemonium", típico poema integrante de *Faróis* (1900). Do livro *Poema del Otoño y Otros Poemas*, de 1907, a poesia "La Cartuja" mostra, por sua vez, aquele cunho muito peculiar ao Simbolismo brasileiro, tão diferente do Modernismo hispano-americano, muito mais brilhante, maneiroso e muita vez eclético.[298]

A hipótese permanece pouco investigada, talvez pela própria superficialidade de seus argumentos. E, de todo modo, não conviria a nossa pesquisa avaliar uma suposta "influência", uma vez que se trata aqui justamente de pensar em usos históricos de convenções textuais e lugares discursivos, e não em pretensas transmissões de idiossincrasias entre indivíduos. Mas convém não descartar o achado de Andrade Muricy: o soneto "Parsifal", de Darío, assemelha-se de fato em muitos aspectos ao que o crítico brasileiro denomina a "música inconfundível de Cruz e Sousa", o que, em vez de atestar uma imitação direta, pode reforçar nosso argumento da prática emulatória e do repertório técnico compartilhado por poetas do fim do século XIX. À luz das considerações do tópico anterior, procuraremos demonstrar que a semelhança

[298] *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, 3 ed., 1987, p. 102-3.

apontada pelo crítico brasileiro não se restringe às obras dos dois poetas comparados, mas pode estender-se às de outros poetas da época, configurando-se em recursos de larga utilização na poesia culta do fim do século XIX que estariam, portanto, à disposição de Darío.

Nenhum dentre os mais conhecidos estudos publicados sobre o poeta nicaragüense até hoje investigou ou sequer mencionou a hipótese de Andrade Muricy; entre todos os textos críticos que pudemos consultar, apenas dedicou-lhe atenção o do norte-americano Fred P. Ellison, um artigo da década de 1960 sobre as relações entre Rubén Darío e o Brasil[299]. Ellison argumenta contra a hipótese, que depois disso parece ter sido abandonada. O cotejo entre o parágrafo original de Andrade Muricy e o que aparece na edição revisada e ampliada do *Panorama* (3 ed., 1987) revela diferenças substanciais cujo sentido principal parece ser o de atenuar a comparação em resposta à crítica de Ellison.[300] Ambos estudiosos, criticado e "criticador", pressupõem uma linha evolutivo-progressiva de conquistas e rupturas poéticas irreversíveis, na qual cada poeta é valorizado apenas enquanto proprietário exclusivo de seus recursos. Andrade Muricy pleiteia a presença de Cruz e Sousa em Darío como forma de exaltar a originalidade do poeta brasileiro, passando ao largo da possibilidade de ambos haverem chegado a soluções semelhantes com base em fontes comuns e em um conjunto compartilhado de valores que viabilizasse a incorporação à poesia de formas discursivas preexistentes. Ellison refuta a hipótese com vistas a proteger a originalidade de Darío – e, para

---

[299] F.P. Ellison, "Rubén Darío y Brasil". In E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: FCE, 1968, p. 419-21. Segundo o autor, partes desse artigo foram lidas em Salvador, em 1959, no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros; e sua primeira publicação integral aconteceu na revista *Hispania*, mar. 1964, vol. XLVII, n. 1, pp. 24-25. Por uma ou outra via, supomos, o texto chegou ao conhecimento de Andrade Muricy.

[300] Algumas alterações importantes do autor na edição revisada: a) inclusão do nome de Juan de Más y Pí ao lado de Jaimes Freyre e Lugones como prováveis intermediários; b) inclusão do dado de que Darío foi presenteado por Nestor Vítor com uma edição dos *Últimos sonetos*; c) no trecho a seguir, supressão das palavras que grifamos: "reflete flagrantemente a música inconfundível, o vocabulário e a temática dos sonetos de Cruz e Sousa *do livro citado*", em resposta à incompatibilidade de datas apontada por Ellison; d) no trecho a seguir, substituição das palavras que grifamos: "o poema introdutório do livro *El Canto Errante*, aparecido em 1907, *é ainda mais Cruz e Sousa, o dos dísticos de 'Pandemônium'*" por "(...) em 1907, é da família de 'Pandemonium', típico poema integrante de *Faróis* (1900)", atenuando e especificando a comparação; e) supressão integral da frase que encerrava o parágrafo: "Nota-se que Cruz e Sousa o marcou para o resto da vida", substituída pela mais vaga e abrangente que se pode ler na transcrição da página anterior. Cf. Andrade Muricy, *Panorama...*, ed. de 1952, vol. I, pp. 70-71.

tanto, se apóia também em dados questionáveis, além de deixar transparecer pouca familiaridade com a obra e a recepção de Cruz e Sousa. Assim, vale rever alguns pontos da discussão, sobretudo porque os pontos de contato levantados ensejam uma outra, de interesse para o nosso trabalho, que é a das operações poéticas comuns aos poetas do 1900 e, particularmente, a das escolhas de Darío em relação aos procedimentos que se lhe ofereciam como viáveis.

Embora "não haja", de fato, "provas de que Darío tenha lido as obras do bardo negro", como afirma Ellison, é muito plausível e mesmo segura a explicação de Andrade Muricy, segundo a qual o nicaragüense teria conhecido poemas de Cruz e Sousa por intermédio de Juan Más y Pí, Ricardo Jaimes Freyre e Leopoldo Lugones, ainda na década de 1890. Cruz e Sousa teve poemas publicados em periódicos brasileiros ao longo de toda essa década e, em 1893, lançou *Broquéis*, coleção de poemas que inclui alguns dos mais representativos de sua obra, como "Antífona" e "Ângelus". Como se sabe, era muito comum a propagação informal da fama dos chamados simbolistas, alimentando uma rede internacional e ensejando a rápida transmissão, inclusive transatlântica, de idéias poéticas. A título de exemplo, o português Camilo Pessanha quase não publicou versos em vida, o que não impediu a rápida disseminação de sua fama pelos cafés e salões lisboetas, através de manuscritos autógrafos que distribuía a amigos e ainda a declamações "de memória". Um de seus admiradores era Fernando Pessoa, que, em carta ao poeta (c.1915), deixou este precioso depoimento:

> Há anos que os poemas de V. Ex.ª são muito conhecidos e invariavelmente admirados por toda Lisboa. É para lamentar (...) que eles não estejam, pelo menos em parte, publicados. (...) Logo da primeira vez que nos vimos, fez-me V. Ex.ª a honra, e deu-me o prazer, de me recitar alguns poemas seus. (...) Obtive, depois, (...) cópias de alguns desses poemas. Hoje, sei-os de cor, (...) e eles são para mim fonte contínua de exaltação estética.[301]

Quanto aos supostos intermediários hispano-americanos, merece maior atenção o poeta boliviano Jaimes Freyre. Tinha especial interesse pela literatura brasileira, e lutou para

[301] F. Pessoa, *Obra em prosa*, p. 417.

divulgá-la na porção hispânica do continente. Chegaria a viver no Brasil na década de 1920 como embaixador de seu país. Integrou o cenáculo modernista de Darío em Buenos Aires (a partir de 1893) e manifestou em diversas ocasiões grande admiração por Cruz e Sousa – consta ter sido o primeiro a divulgá-lo amplamente fora do Brasil, ao proferir em 1899, no "Ateneo" de Buenos Aires, uma conferência inteiramente dedicada a ele. A conferência de Jaimes Freyre também só poderia versar sobre os *Últimos sonetos*, publicados seis anos depois? Claro que não. Certamente o poeta boliviano leu Cruz e Sousa em algum momento entre 1893 e 1899, e, encontrando-se freqüentemente nesse período com Darío, pode ter compartilhado seus livros com o amigo, sempre interessado na poesia de seus pares. Ellison lembra que Darío não pode ter comparecido à conferência, pois se mudara para a Europa; mas isso de modo algum implica em que não tenha tomado conhecimento do texto, seja parcialmente, via relatos, seja integralmente, pois a revista *El nuevo mercurio* publicou-o pouco mais tarde.

O jornalista e crítico catalão Más y Pí costumava encontrar-se com Darío em Buenos Aires no café "Los Inmortales", e mantinha contato com diversos intelectuais brasileiros, sobretudo com anarquistas gaúchos, como Guedes Coutinho, e fluminenses, como o poeta Elísio de Carvalho, também amigo de Darío.[302] Seu nome não constava do *Panorama* original: foi incluído na edição de 1987, certamente com base em informações novas (de que não dispomos) e para fortalecer o argumento. Andrade Muricy afirma que:

> o movimento simbolista brasileiro interessou-o apaixonadamente. Tratou logo de dar notícia dele para a Hispano-América. O seu prestígio no meio literário argentino, atestado por Álvaro Melián Lafinur, facilitou a aceitação passageira de Cruz e Sousa, que influiu diretamente sobre Leopoldo Lugones, o maior poeta argentino, 'como lo ha señalado Más y Pí', escreveu Julio Noé.[303]

[302] Brito Broca, *A vida literária no Brasil: 1900*, p. 172.
[303] *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, 3 ed., 1987, p. 101.

Por ora, pouco pudemos levantar sobre Más y Pí, além de que exerceu um cargo de representação diplomática no Brasil e faleceu na costa brasileira, perto de Ilhabela, a caminho do porto de Santos, no naufrágio do transatlântico espanhol Príncipe de Astúrias, em 1916[304].

Sobre a semelhança entre "Parsifal" e a poesia de Cruz e Sousa, Ellison considera que "*no es necesario un examen mayor a la luz de la fecha anterior del soneto de Darío*" (p. 420). A refutação se apóia num frágil confronto de datas: presume que Darío só poderia ter lido Cruz e Sousa em 1906, quando foi presenteado por Nestor Vítor no Rio de Janeiro com um exemplar parisiense de *Últimos sonetos*, publicado apenas um ano antes; mas "Parsifal" apareceu pela primeira vez em 1899. Não nos parece, no entanto, que a comparação de Andrade Muricy se deva restringir aos *Últimos sonetos* – entre outros, os poemas de *Broquéis* podem, sem dúvida, ter chegado ao conhecimento de Darío antes da composição de "Parsifal", como dissemos. Ellison toma por referência o ano de 1899, quando se publicou pela primeira vez o soneto; mas leva em consideração também alguns dados levantados por Alfonso Méndez Plancarte, que permitem aventar a hipótese de que ele tenha sido redigido em 1895 ou antes.

Darío nunca o incluiu em livro. Andrade Muricy se refere a "Parsifal" como soneto inacabado porque, em livros posteriores que o coletaram, inexplicavelmente, sempre faltou o último terceto. É assim que aparece na coleção *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, 1929, p. 123) de Rufino Blanco Fombona e em mais três publicações da primeira metade do século XX, incluindo as criticadas *Obras Poéticas Completas* do poeta nicaragüense organizadas por Alberto Ghiraldo em Madri. Todavia, publicara-se integralmente na revista madrilena *Blanco y Negro* em 26 de maio de 1910 e na bonaerense *La Nota* em 12 de agosto de 1916; e, muito antes, na também bonaerense *El Sol* (1 mai. 1899). Em *La nota*, consta fotocópia de seu manuscrito, datado assim: "*Hospital San Roque.*

[304] J.C. Silvares, *Príncipe de Asturias*, p. 77.

– Buenos Aires. – feb. 20. – dos p.m. – 1895.”. Obtivemos as informações na edição de Méndez Plancarte; não pudemos consultar o manuscrito. Mas logramos encontrar outro documento relevante, desconhecido daquele editor: uma carta escrita por José Pardo a Darío em 1898[305], que menciona os sonetos ainda inéditos “Parsifal” e “Lohengrín”.

Reproduzimos a seguir o pivô da questão – em versão completa, incluindo o segundo terceto, que Andrade Muricy não chegou a conhecer –, o soneto “Parsifal”:

> Violines de los ángeles divinos,
> sones de las sagradas catedrales,
> incensarios en que arden nuestros males,
> sacrificio inmortal de hostias y vinos;
>
> túnica de los más cándidos linos,
> para cubrir a niños virginales;
> cáliz de oro, mágicos cristales,
> coros llenos de rezos y de trinos;
>
> bandera del Cordero, pura y blanca,
> tallo de amor de donde el lirio arranca,
> rosa sacra y sin par del santo Graal:
>
> ¡mirad que pasa el rubio caballero;
> mirad que pasa, silencioso y fiero,
> el loco luminoso: Parsifal! (AMP: 963-4)[306]

A coincidência de “vocabulário e temática” apontada por Andrade Muricy se pode notar, por exemplo, nestes versos do soneto “Incensos” (*Broquéis*) de Cruz e Sousa:

> Dentre o chorar dos lânguidos violinos,
> Por entre os sons dos órgãos soluçantes,
> Sobem nas catedrais os neblinantes
> Incensos vagos, que recordam hinos...[307]

Que imagens e temas sejam bastante afins àqueles com que opera Cruz e Sousa não sustenta uma relação de imitação direta, pois provêm de um elenco comum a diversos poetas europeus das décadas finais do XIX. Por exemplo: ao final do *Panorama*, Andrade Muricy

---

[305] Disponível em http://www.ucm.es/info/rdario, site do Archivo Rubén Darío, Universidad Complutense de Madrid, doc. n. 773.

[306] O soneto aparece com variações no volume bonaerense *Poesías completas* (Timón, 1945, p. 813), cujo texto procede, segundo A. Méndez Plancarte, da imperfeita edição de Ghiraldo. V. 4: ‘*vino’* por ‘*vinos’*; v. 9: ‘*azul y blanca*’ por ‘*pura y blanca*’; v. 10: ‘*lino*’ por ‘*lirio’*; v. 11: ‘*Grial’* por ‘*Graal’*; além, é claro, da ausência do último terceto.

[307] *Missal e Broquéis*, 1998, p. 197.

apõe um útil glossário dos vocábulos mais recorrentes na poesia dos simbolistas brasileiros; quase tudo o que aparece em "Parsifal" se pode encontrar nesse glossário. No poema de Darío, o vocabulário remete especificamente ao libreto da ópera homônima de Wagner, que reconta o mito medieval do cavaleiro Parsifal ou Percival, perseguidor do Santo Graal; além disso, tanto em Darío como em Cruz e Sousa, esse mesmo vocabulário adquire valor alegórico se cotejado com a simbologia de certas ordens religiosas, como a Rosa Cruz, de que tomaram participação o mesmo Wagner e também Victor Hugo, entre outros artistas admirados na segunda metade do século XIX.

Chama atenção, nos *endecasílabos* de "Parsifal", a sobreposição musical de construções exclusivamente nominais, que raramente aparece como traço fundamental em outros poemas de Darío. Já a poesia de Cruz e Sousa elege esse procedimento como principal, e, embora não o tenha inventado, deu-lhe tal e tão freqüente uso que o transformou, com o constante apoio nas reiterações aliterativas, em marcante e particular traço estilístico. Parece-nos ser essa a sua "música inconfundível", que Andrade Muricy identifica em "Parsifal". O leitor de Cruz e Sousa saberá que isso não se refere apenas aos *Últimos sonetos*, mas também – e acima de tudo – aos poemas de *Broquéis* (1893), inclusive a célebre "Antífona":

> Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
> De luares, de neves, de neblinas!...
> Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
> Incensos dos turíbulos das aras... (...)[308]

Para reforçar a ilustração dos procedimentos poéticos de Cruz e Sousa que coincidem com os de "Parsifal", transcreve-se abaixo, a título de exemplo, a primeira estrofe de "Ângelus" (*Broquéis*):

> Ah! lilases de Ângelus harmoniosos,
> Neblinas vesperais, crepusculares,
> Guslas gementes, bandolins saudosos,
> Plangências magoadíssimas dos ares...[309]

---

[308] *Missal e Broquéis*, 1998, p. 137.
[309] Idem, p. 190.

Em Cruz e Sousa, a superposição de construções nominais com imagens vagas, diáfanas, vaporosas, líquidas etc. realiza o que Ivan Teixeira chamou de "arquitetura do vazio", isto é, se presta à composição de ambientes quase incorpóreos e imóveis, abeirando-se, no plano semântico-discursivo, de uma poesia "sem assunto" ou de assunto mínimo[310]. Viram-no alguns leitores coetâneos como gerador de tediosa obscuridade. De modo geral, Darío prezará a variedade dos elementos compositivos e rejeitará a obscuridade em seus sonetos, preferindo uma representação por alegorias transparentes e uma sintaxe mais simples e diversificada. Isso pode explicar, pelo menos em parte, a ausência de "Parsifal" nos livros organizados em vida pelo autor. Outros poemas seus em que se acumulam sintagmas nominais têm diferenças substantivas em relação a "Parsifal", como veremos a seguir.

Há, portanto, que considerar as semelhanças, mas sem tomá-las como provas de uma vaga "influência" de Cruz e Sousa. Bastante mais provável e adequado às práticas poéticas da época seria pensar que Darío, em "Parsifal", pode ter imitado muitos poetas na eleição e no uso reiterado de determinadas técnicas, desde que se recordem pelo menos estes dois pontos: a) que, no vocabulário técnico poético, a categoria "música" designou, nas últimas décadas do século XIX, algo como "estilo particular", podendo assim descrever-se em termos mais objetivos do que supõe uma leitura ingênua da associação discursiva entre "música" e "inspiração (da musa)"; b) que a imitação e a apropriação de técnicas e traços estilísticos constituía prática recorrente e mesmo fundamental entre poetas, integrando um propósito de versatilidade e politecnia cujo modelo recente era Victor Hugo. Quando qualifica Rubén Darío de "personalíssimo e cioso de sua autonomia", Andrade Muricy[311] se esquece providencialmente de objetar que se encontram na obra do poeta nicaragüense versos prodigamente variados tanto em medida como nos diversos elementos compositivos com que operam.

---

[310] "O verso harmônico em Mário de Andrade e Cruz e Sousa", 2004, p. 560.
[311] Andrade Muricy, *Panorama*..., p. 102.

As outras duas comparações estabelecidas por Andrade Muricy não oferecem muita resistência à investigação. Quanto a "El canto errante", poema de abertura do livro homônimo que seria "da família de 'Pandemonium', típico poema integrante de *Faróis* (1900)"[312], parece-nos acertada a dura refutação de Ellison:

> (...) aun el más indiferente observador puede ver que a pesar de estar ritmado en coplas, una forma muy socorrida por los hispanoamericanos, no le debe nada a el "Pandemôniums" de Cruz e Souza, donde, en dísticos de un metro totalmente diferente, el autor de *Broquéis* contempla una melancólica visión del infierno (p. 421).

E a manifestação, vagamente apontada, de um cunho peculiarmente brasileiro em "La cartuja" de Darío não nos parece fazer sentido, sendo este um poema cujos temas, imagens e assuntos foram visitados por inúmeros poetas do fim do XIX. Na primeira edição do *Panorama*, Andrade Muricy apontava diretamente o poema de Cruz e Sousa que teria dado origem a "*La cartuja*"; após a revisão, substituiu essa indicação precisa por uma comparação bastante mais vaga.

Em rigor, portanto, é preciso aceitar ainda hoje a validade do julgamento de Ellison: "*En vista de la evidencia uno está obligado a concluir que la afirmación de la deuda de Darío a João Cruz e Sousa sigue sin probarse*" (1968: 421). Por outro lado, fica aberta a grande probabilidade de que Darío tenha conhecido a obra de Cruz e Sousa, mesmo sem nunca a ter mencionado.

Passemos a tratar, então, da técnica que aproxima "Parsifal" e os poemas de Cruz e Sousa. O acúmulo de frases nominais em que prevalecem imagens vagas é um poderoso disparador da harmonia figurativa, uma vez que afasta a linearidade prosaica e oratória, ressaltando o corpo sonoro da linguagem. Embora não muito freqüentes, as justaposições de frases nominais desempenham uma relevante função estilística na poesia de Darío enquanto evidenciam a politecnia do autor e seu empenho em prover de variedade cada nível da composição poética. Reúnem-se a seguir algumas ocorrências dessa construção em poemas de

---

[312] Andrade Muricy, *Panorama*..., p. 103.

Darío com vistas a explicar o papel de cada uma em relação ao poema em que se encontra. Trata-se, como se verá, de poemas cujo traço comum é o discurso laudatório.

Os *dodecasílabos* de "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote" (*CVEsp*) vão acumulando títulos para a personagem cervantina:

> Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
> que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
> coronado de áureo yelmo de ilusión;
> (...) ¡Caballero errante de los caballeros,
> varón de varones, príncipe de fieros,
> par entre los pares, maestro, salud! (...) (AMP: 685)

Aqui, o recurso aparece para caracterizar o gênero – originalmente, "litania" é uma enumeração de nomes e símbolos da Virgem Maria. Mesmo assim, o poeta evita a monotonia inserindo verbos em orações subordinadas ("*que de fuerzas alientas y de ensueños vives*") ou amarrando os vocativos com uma saudação interjetiva ("*¡salud!*") que os justifica sintaticamente, como também nos dois versos iniciais da "Salutación del optimista" (*CVEsp*): "*Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!*" (AMP: 631). Dessa maneira, os vocativos e a expansão evocativa, que remetem ao período versicular de Walt Whitman, permitem a composição de estrofes inteiras só com frases nominais, como esta, de "Nocturno" (*CVEsp*):

> Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
> del ruiseñor primaveral y matinal,
> azucena tronchada por un fatal destino,
> rebusca de la dicha, persecución del mal... (AMP: 657)

Mas a ausência de orações é compensada por uma rica variedade de recursos – *enjambement*, sinestesia, adjetivação exuberante etc. Darío sempre tem um antídoto contra a monotonia e a obscuridade. Outra solução adotada para que o acúmulo de frases nominais não se sobreponha à fluidez discursiva é transformar a enumeração num plurimembre sujeito composto ou numa sucessão de apostos. O sujeito composto resolve a "sinfonia" que, dentro do poema "Bouquet" (*PrPr*), se dedica à brancura de uma mulher:

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,
cuellos de los cisnes, margarita en flor,
galas de la espuma, ceras de los cirios
y estrellas celestes tienen tu color. (AMP: 564)

Nesses *dodecasílabos*, cada um dos sete primeiros hemistíquios comporta um membro do longo sujeito composto, e apenas o último hemistíquio traz o predicado.

Já no poema de elogio ao frei Mamerto Esquiú (*ECErr*), com função apositiva, acumulam-se nominalmente atributos do homenageado:

Un báculo que era como un tallo de lirios,
una vida en cilicios de adorables martirios,
un blanco horror de Belcebú,
un salterio celeste de vírgenes y santos,
un cáliz de virtudes y una copa de cantos,
tal era fray Mamerto Esquiú. (AMP: 718)

Dois poemas de Darío se distinguem por usar construções nominais como eixo composicional, "Heraldos" (que já estudamos) e "¡Aleluya!". Neste, da seção "Otros poemas" de *Cantos de vida y esperanza*, não há verbo algum: apenas substantivos, adjetivos, conectivos e um refrão interjetivo. A "aleluia" é um gênero litúrgico que, na Espanha, se converteu em gênero poético popular formado por versos *octosílabos* pareados com rimas consoantes – vê-se que Darío não cumpre à risca a prescrição formal do gênero, mas apenas a faz ressoar (com rimas internas e base *octosilábica*), imitando principalmente sua característica de jubilosa louvação. A aleluia foi bastante visitada pelos espanhóis da chamada "geração de 98", sobretudo Antonio Machado e seu irmão, Manuel, a quem o poema está dedicado.

Rosas rosadas y blancas, ramas verdes,
corolas frescas y frescos
ramos, ¡Alegría!

Nidos en los tibios árboles,
huevos en los tibios nidos,
dulzura, ¡Alegría!

El beso de esa muchacha
rubia, y el de esa morena,
y el de esa negra, ¡Alegría!

Y el vientre de esa pequeña
de quince años, y sus brazos
armoniosos, ¡Alegría!

Y el aliento de la selva virgen,
y el de las vírgenes hembras,
y las dulces rimas de la Aurora,
¡Alegría, Alegría, Alegría! (AMP: 676)

O refrão "*¡Alegría!*" funciona como uma saudação que transforma as construções nominais em vocativos, como na litania para D. Quixote e na "Salutación del optimista". Nota-se que, mesmo num poema sem verbo, o poeta evita a enumeração puramente acumulativa e sugestiva, preferindo prover de sentido sintático e enunciativo os sintagmas nominais justapostos.

A assimilação de gêneros poéticos litúrgicos é freqüente em Darío e nos poetas simbolistas. O glossário simbolista de Andrade Muricy registra, entre outros, os vocábulos *antífona*, *de-profundis*, *evangeliário*, *kirie*, *litania* e *responso* – todos provenientes da liturgia católica e abundantes em títulos de poemas e livros daqueles poetas em diversos países. No próprio título de *Prosas profanas*, a palavra *prosa* alude a uma das antigas forma da poesia eclesiástica[313] – uma espécie de versificação solta, sem medida mas com rima[314], freqüentemente empregada pelo poeta conhecido como o primeiro da língua castelhana, Gonzalo de Berceo (1197-1264)[315]. Incompreendido o título, choveram diatribes sobre Darío, que, pacientemente, aguardou mais de dois anos até se revelar a erudita alusão. Afetando certo prazer vingativo, José Enrique Rodó, o "decifrador" do título, diz acreditar "*que el autor (...) ha sonreído al pensamiento de que el público ingenuo se sorprenda de ver aplicado a tan exquisita poesía el humilde nombre de prosa*" (p. 76). Note-se que a palavra *prosa* intitula,

[313] J.E. Rodó, *Rubén Darío*, pp. 75-6: "(...) al cerrar el libro, algo hallo en la portada que me detiene para pedirme una opinión. Ha hecho hablar a la crítica el título de *Prosas profanas*, aplicado a un tomo de versos. (...) Creo que bastará con recordarles que el adjetivo (...) revelaba el propósito evidente de aludir a una de las antiguas formas de la poesía eclesiástica".
[314] P. Henríquez Ureña, "En busca del verso puro" in *Ensayos*, p. 172.
[315] E. Anderson Imbert, "Rubén Darío, poeta", p. XXI.

também nesse sentido, um poema de Mallarmé que tem sido considerado um dos mais herméticos produzidos pelos simbolistas: a "Prose pour Des Esseintes" (1885).

*

* *

Com isso concluímos, por ora, nosso aporte às relações da música de Darío com as poéticas de seu tempo. Para encerrar este capítulo, apontaremos agora um outro caminho para consideração da música: o da técnica versificatória, que ressalta as realizações particulares do poeta no conjunto da língua espanhola.

4.4 A música do verso

A poesia de Rubén Darío tem oferecido material inesgotável aos estudos da versificação. Tomás Navarro Tomás fez as contas e revelou que em Darío "*se registran 37 clases de versos y 12 tipos de estrofas, diversificados estos últimos en 136 modalidades distintas*"[316], o que lhe permitiu afirmar que "*entre los poetas de lengua española Darío es el que utilizó un repertorio métrico más rico y variado*" (*id*.), e também, em outra ocasião, que "*en ningún poeta francés, parnasiano o simbolista, se registra un repertorio de metros y estrofas tan intenso como el que Rubén Darío practicó*"[317]. Rafael de Balbín, outra autoridade dos estudos da versificação em espanhol, autor de um *Sistema de rítmica castellana*, transforma o nome do poeta nicaragüense em categoria de análise ao intitular um tópico de seu manual como "Formas rítmicas rubenianas" (p. 32), título este que chama atenção por ocupar o mesmo nível hierárquico de outros bastante mais generalistas como "La estrofa castellana" e "Función expresiva de la estrofa". Tamanho relevo dado ao poeta acompanha a

[316] "Ritmo y armonía en los versos de Darío", p. 201.
[317] *Métrica española*, p. 31.

freqüência com que seus versos são tomados como exemplo ao longo daquele trabalho, e justifica-se pela observação registrada pelo autor de que se podem encontrar em Darío quase todas as possibilidades rítmicas da língua castelhana:

> por lo que su obra puede ser tomada como uno de los modelos más significativos de la riqueza métrica del español *y* como una de las más significativas ayudas de base para la poesía posterior.[318]

Embora rechaçasse em seu discurso a submissão da criação poética a normas e prescrições, Rubén Darío, como já vimos, as conhecia muito bem, e, conforme algumas hipóteses, teria estudado também com afinco e grande interesse algumas teorias métricas que se desenvolveram e perderam no século XIX. Entre elas, vale mencionar sobretudo o tratado de Sinibaldo de Más, *Sistema musical de la lengua castellana* (1832)[319], e os tratados franceses que defendiam uma interpretação quantitativo-musical (baseada na duração dos pés, contra o vigente cômputo silábico) da métrica vernacular.

Há que destacar ainda, quanto à métrica, que o repertório manejado por Darío se beneficiou em grande medida da variedade numérica praticada por poetas românticos espanhóis, principalmente Zorrilla e Espronceda[320] – não sendo, portanto, obra de um esforço individual; e que, quanto ao ritmo, além das sugestões vernáculas (desde a poesia setecentista de Tomás de Iriarte até os experimentos em verso e prosa de Eduardo Wilde[321], Manuel González Prada, José Asunción Silva e outros), houve o recurso ao novo verso francês (a partir de Victor Hugo) e à extensa produção técnica do período a respeito desse tema.[322]

Inúmeros e variados versos de Darío, por algumas de suas características, geraram discussões importantes para a redefinição normativa da versificação espanhola: fez sonetos de

---

[318] A. Mejías Alonso, "El soneto en *Azul...*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*: una aproximación a la métrica de Rubén Darío", p. 250.
[319] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, 1934.
[320] Cf. Navarro Tomás, *Métrica española*.
[321] Cf. L.L. Grigera, "Teorías sobre el impresionismo en un escritor argentino del 'ochenta'", 2003.
[322] Defendendo-se das acusações de Paul Groussac em relação a suas ousadias rítmicas, por exemplo, Darío remete, em "Los colores del estandarte" (1896), a autores franceses finisseculares que lhe teriam instruído nas novidades desse campo: Robert de Souza e Pierre Valin.

treze versos, ou de catorze mas com versos bissílabos; resgatou metros antigos; ductilizou e plurimembrou o *alejandrino*; preferiu o infreqüente *eneasílabo*; produziu, como Victor Hugo e Gonçalves Dias, um poema em "escala métrica" (em que as estrofes vão usando metros cada vez maiores, de 1 a 15, depois de 15 a 1); perseguiu, como Longfellow em inglês e Carducci em italiano, os hexâmetros e pentâmetros em língua vernácula; deslocou acentos de metros tradicionais etc. Apresenta-se a seguir a polêmica que ocorreu em torno do poema "Pórtico" – de particular interesse para nossa pesquisa, pois expõe o vigor com que o *casticismo* participava das escolhas poéticas.

O poema "Pórtico" foi escrito para servir de prólogo à coleção de poemas *En tropel*, do espanhol Salvador Rueda, e incluído posteriormente em *Prosas profanas*. Por alguns anos, seus *endecasílabos* foram considerados "novos" em língua castelhana, por conta de uma distribuição incomum dos acentos, que não se conseguia encontrar em nenhum poeta anterior. Darío se refere ao caso: "*Admiro y quiero a Salvador Rueda; me pidió un prólogo para su libro de versos En tropel. Se lo escribí en verso y en un ritmo que era una novedad:*

> *Y en los boscajes de frescos laureles*
> *Píndaro dióle sus ritmos preclaros*"

Mas essa "novidade" não tinha necessariamente valor positivo. Segundo reconta Arturo Marasso[323], censurou-a Leopoldo Alas, o "Clarín", respeitado crítico espanhol que privilegiava, via de regra, o purismo dos poetas mais velhos às ousadias dos da geração de Darío[324]. Eduardo de la Barra – o mesmo que havia escrito o prólogo da primeira edição de *Azul...* – saiu em defesa do poeta amigo, dando início a uma longa polêmica. De la Barra tencionava refutar as seguintes palavras, que atribuía a Clarín: "*Estos que llama don Rubén*

---

[323] "Pórtico" in *Rubén Darío y su creación poética*, pp. 110-17.
[324] Cf. F. Ibarra. "Clarín y Rubén Darío: Historia de una incomprensión". *Hispanic Review*, Vol. 41, No. 3 (1973), pp. 524-540.

endecasílabos, son renglones de once sílabas, pero no versos endecasílabos castellanos, a no ser que se lean así:

> *Y en los boscajes **dé** frescos laureles*
> *Píndaro dióle **sús** ritmos preclaros.*"

Em opúsculo de pequena tiragem e custeado pelo próprio autor, intitulado *El endecasílabo dactílico*[325], responde De la Barra que havia, sim, jurisprudência castelhana para os versos em questão: tratar-se-ia de um antigo verso chamado *de gaita gallega*. "*Darío creyó una novedad los versos de su* Pórtico *y lo son en efecto; pero, a la manera de las voces arcaicas y de las medallas antiguas, que una vez vueltas al aire y a la circulación del mundo adquieren nuevo lustre y nueva vida*"[326]. Jóias novas de prata antiga. Quem reconheceu o modelo *castizo* para os versos do poema foi Menéndez y Pelayo, a partir destes antigos versos populares:

> Tanto bailé con el ama del cura,
> tanto bailé que me dió calentura.

De la Barra adiciona inúmeros exemplos, dentre os quais Marasso cita o seguinte trecho de *Los Padres de Limbo*, de Moratín, muito provavelmente lido por Darío:

> Huyan los años con rápido vuelo,
> goce la tierra durable consuelo,
> mire a los hombres piadoso el Señor.[327]

Marasso, escrevendo mais de trinta anos depois, acrescenta seus próprios palpites à lista das possíveis fontes para os versos de "Pórtico": remete a dois tratados sobre poesia, um do próprio Eduardo de la Barra (*Elementos de métrica castellana*, 1877), que definia e exemplificava o *endecasílabo* dactílico, e o outro do diplomata Sinibaldo de Más, *Sistema musical de la lengua castellana*, em que consta um poema chamado "Aurora" apenas como

---

[325] Rosario de Santa Fe, 1895. Infelizmente, não pudemos consultar esse texto a não ser pelas citações de A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 116-7.
[326] E. de la Barra, *El endecasílabo dactílico*, citado por Marasso, p. 116-7.
[327] Citado por A. Marasso, p. 117. Nota de Marasso: "*Este poema polimétrico, está en la Biblioteca de Autores Españoles, (t. II, p. 606), [y] en el* Arte de hablar *de Hermosilla*". Em sua *Vida*, Darío inclui Moratín entre suas primeiras leituras, ao lado do *Quijote*, da *Bíblia* e das *Mil e uma noites*.

modelo de dito verso.[328] Já na segunda metade do século XX, Tomás Navarro Tomás, o grande estudioso de métrica castelhana, dá por certa a preexistência abundante do verso discutido, que ele também identifica ao *endecasílabo* dactílico: "*el [...] de 'Pórtico' recibido y discutido como novedad, había sido usado como metro independiente desde el siglo XVII y se había empleado en fábulas, himnos y cantatas de los siglos XVIII y XIX*"[329].

Seguir os passos da polêmica ao redor de "Pórtico" não é suficiente para encerrá-la e, finalmente, determinar o nome do verso usado por Darío – tenha-o redescoberto ou inventado. Entretanto, o apanhado de argumentos acima expõe alguns pressupostos críticos em vigor. Nota-se que a discussão se interessa em estabelecer uma entre duas possíveis leituras do verso de "Pórtico": verso *castizo* (puro, conservador) ou verso novo (de *peligrosa novedad*, nas palavras de Darío). A resposta, não a buscam os debatedores no propósito do poeta (se tencionava inovar ou não), nem em seu conhecimento dos antigos (se sabia ou não em que autoridades da língua poética se poderia sustentar seu verso) – mas no efeito do poema, de acordo com escolhas da leitura. A censura de Clarín se apóia numa leitura do poema pela qual os versos soam novos, leitura essa que, por sua vez, se legitima na autoridade do crítico – o nome de Clarín é suficientemente respeitado no meio literário para assegurar que seus julgamentos sejam confiáveis.

Logo, reconhece-se que a originalidade do poeta não era necessariamente valorizada: no campo da versificação, limitava-a uma espécie de jurisprudência, segundo a qual é preciso conter a novidade versificatória para evitar uma "abertura de precedentes" que torne possível reconhecer poetas menos dotados como poetas.

A postura de Darío diante da polêmica de "Pórtico" revela a situação nada embaraçosa em que se colocou ao ver seu verso mobilizar tamanho esforço normativo por parte de

---

[328] A. Marasso, op. cit., p. 117.
[329] "Ritmo y armonía en los versos de Darío", p. 202.

intelectuais de renome. Com seu relato, uma elegante defesa da então nova poesia, encerramos o capítulo.

> (...) mis aficiones clásicas encontraban un consuelo con la amistosa conversación de cierto joven maestro que vivía, como yo, en el hotel de las Cuatro Naciones; se llamaba, y se llama hoy en plena gloria, Marcelino Menéndez y Pelayo. Él fue quien, oyendo una vez a un irritado censor atacar mis versos del 'Pórtico' a Rueda, como peligrosa novedad,
>
> ... y esto pasó en el reinado de Hugo,
> emperador de la barba florida.
>
> dijo: 'Esos son, sencillamente, los viejos endecasílabos de gaita gallega:
>
> tanto bailé con el ama del cura,
> tanto bailé, que me dió calentura.'
>
> Y yo aprobé. Porque siempre apruebo lo correcto, lo justo y lo bien intencionado. Yo no creía haber inventado nada... Se me había ocurrido la cosa (...) O había 'pensado musicalmente'; según el decir de Carlyle, esa mala compañía.
>
> Desde entonces hasta hoy, jamás me he propuesto ni asombrar al burgués, ni martirizar mi pensamiento en potros de palabras.
>
> No gusto de 'moldes', nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo."[330]

[330] "Dilucidaciones", AMP: 696-7.

Considerações finais

Na incapacidade de se concluir desta dissertação algo que ela já não tenha concluído, pois não será aqui que se concluirá o que até aqui não se concluiu, conclui-se que ficam à guisa de conclusão estas considerações finais.

Em termos gerais, este trabalho procurou argumentar em favor da hipótese de que o discurso antipreceptista do *modernismo* não deve encobrir os conhecimentos e o vivo interesse daqueles poetas pela técnica poética: membros de agremiações literárias, formados em retórica e poética por professores e preceptores cultos, contertúlios de intelectuais eruditos e poliglotas, leitores ávidos da poesia tanto contemporânea e vernácula como antiga e estrangeira e, em muitos casos, produtores eles próprios de tratados de versificação e ortometria, os poetas do *modernismo* apóiam cada ousadia elocutória em um dado que compartilham – seja ele próprio da poética contemporânea francesa ou portuguesa, seja proveniente de leituras em latim, de poetas gregos antigos traduzidos, de textos litúrgicos ou poéticos medievais ou dos *siglos de oro*, de artes poéticas seiscentistas ou setecentistas etc. –, o que configura um estilo compartilhado que se caracteriza menos como *novo*, *livre*, *único* (valores românticos que seriam reinterpretados pelas vanguardas do século XX e aplicados anacronicamente aos *modernistas*) do que como *culto* ou, na acepção de Rubén Darío, *raro*.

No capítulo I, procedeu-se inicialmente a uma exposição genérica da sobrevivência de Rubén Darío no discurso das vanguardas e da posterior recepção que sua poesia obteve ao longo do século XX. O propósito central dessa breve revisão da literatura crítica era demonstrar que a incorporação (ainda que parcial) do poeta *modernista* pelas poéticas posteriores tem um sentido histórico descritível e passível de estudo, isto é, o de dar robustez ao apagamento do passado colonial e à emergência de uma ressignificação identitária da história literária hispano-americana ou, em certos casos, hispânica em geral; mas que, por outro lado, a manutenção dessa leitura a que só interessa o Darío *fundador*, com olhos

voltados ao futuro, obstrui hoje a apreciação de uma considerável parcela de sua poesia – aquela cuja qualidade se revela com maior evidência quando se consideram as poéticas que viviam em seu tempo, tanto as recém-produzidas na França como outras mais antigas e ainda em uso. Não é fortuito que o deus bifronte Jano freqüente assiduamente os textos de Darío: sua defesa da "nova" poesia fundamentou-se, muitas vezes, na propensão dos "novos" ao conhecimento e à incorporação de formas e técnicas antigas, sem as quais nenhuma ousadia teria futuro. As portas de Jano, como "a porta das palavras nunca ditas" referida na epígrafe desta dissertação, se abrem para os dois lados.

Então, a segunda parte do primeiro capítulo entrou a discutir questões que se identificaram como principais no debate poético contemporâneo às publicações do autor estudado. O primeiro passo foi demonstrar as determinações históricas relacionadas a três perspectivas confluentes no *modernismo* hispano-americano: a do *galicismo* (eleição dos poetas e do idioma franceses como modelo de modernidade); a do *casticismo* (exigência de conhecimento da poesia castelhana e de manejo virtuoso da língua); e a do *americanismo* (representação adequada das elites locais e busca do *poeta de América*). Se se pode identificar na poesia de Darío um evento histórico-social de relevo, este evento é, provavelmente, o grande reconhecimento do poeta na Espanha, que, ao lado da perda das últimas colônias em 1898, passou a ser tomado como um marco da independência cultural hispano-americana. O triunfo espanhol de Darío se apoiou em sua participação na derrocada da *anquilosis* do verso castelhano, para a qual o *galicismo* e um renovado *casticismo* desempenharam papel de instrumentos fundamentais. Assim, as três perspectivas abordadas confluem necessariamente em sua poesia; e lhe demandam, como se procurou demonstrar, uma prática poética versátil, para cuja qualidade é condição um amplo domínio do artifício adequado. A investigação do artifício e da versatilidade do poeta se coloca, enfim, como fundamento para uma compreensão historicamente circunscrita de sua prática e de sua recepção.

Ainda no primeiro capítulo, trataram-se duas outras questões relevantes para o recorte proposto: a permanência da retórica e a vigência de uma prática emulatória entre poetas do fim do século XIX. Em ambas, propôs-se o questionamento de alguns lugares comuns da crítica romântica (sobretudo os que atribuem demasiada radicalidade ao elemento *original*) em favor e a partir da observação pormenorizada de enunciados da época que os relativizam.

No capítulo II, propuseram-se as categorias "elegância" e "harmonia" como operadores importantes da poesia de Rubén Darío. A investigação empreendida, que se concentrou numa sistematização dos usos que o próprio autor fez de ambas as categorias, pôde prover argumentos suficientes para o postulado. Para um maior alcance, demandaria, no entanto, um trabalho horizontal mais amplo, que incluísse tanto os usos de outros autores contemporâneos como uma variedade de preceitos retórico-poéticos anteriores, o que fica como sugestão para futuros trabalhos de pesquisa.

Exclusivamente dedicado à análise de poemas, o capítulo III pretendeu funcionar como demonstração das hipóteses levantadas nos dois capítulos anteriores, efetivando a observação do artifício e da versatilidade com especial atenção à elegância e à harmonia. O agrupamento em gêneros dos poemas analisados, além de evidenciar tecnicamente a versatilidade do poeta e o seu domínio do artifício, proporcionou uma leitura "enriquecida" dos textos escolhidos, na medida em que se pôde apontar, por comparação, a sólida coerência de determinadas escolhas poéticas que, observadas com outro método, poderiam ser consideradas idiossincráticas. Com base no resultado das análises, parece-nos lícito afirmar que a observância de normas genéricas antigas e a investigação de seu uso entre poetas contemporâneos a Darío poderá ainda iluminar muitos aspectos de sua obra, o que fica como mais uma sugestão para trabalhos futuros.

Por falar em trabalhos futuros, os tópicos tratados no capítulo IV merecem-nos muitos. O que se pretendeu oferecer foi apenas uma reunião criteriosa de dados sobre a música da

poesia de Darío. Adjetivar de “musicais” a poesia chamada simbolista e os textos pertencentes a diversas poéticas contemporâneas constitui um grande consenso; no entanto, precisar a abrangência e os usos da “música da poesia” no período é uma tarefa ainda bastante incompleta. Restringindo o campo ao âmbito da poesia hispano-americana, seria importante um estudo sistemático da música e das categorias a ela associadas na poesia *modernista*: harmonia, ritmo, melodia, métrica, rima, sintaxe, eleição vocabular etc. Para além, valeria investigar as relações do uso *modernista* dessas categorias com os que lhes dão outras poéticas contemporâneas, como o decadentismo e o simbolismo franceses, o parnaso-simbolismo brasileiro, o nefelibatismo português e a poesia espanhola da chamada “Generación del 98”. A determinação do alcance histórico dessas categorias e de sua incidência sobre as convenções poéticas da época poderia sustentar a definição de um grande preceito poético oitocentista – por analogia com a máxima horaciana, um *ut musica poesis* (“a poesia é como a música”).

Bibliografia

ALAS, Leopoldo (*Clarín*). *Los artículos publicados en "Las Novedades" Nueva York, 1894-1897*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes[331], 2002.

ALONSO, Dámaso. "Góngora y la literatura contemporánea", in *Obras completas V – Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, 1978.

ALVARADO DE RICORD, Elsie. *Rubén Darío y su obra poética*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1978.

ANDERSON IMBERT, Enrique. "Rubén Darío, poeta", prólogo a DARÍO, Rubén. *Poesías*. Ed. de E. Mejía Sánchez. México: FCE, 1952.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. Em *Obra imatura*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. "Prefácio interessantíssimo" de *Paulicéia desvairada*. In *Poesias completas*, ed. crítica de D.Z. Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *Pequena história da música*. O.C., vol. VIII. São Paulo: Martins, 1951.

ANDRADE MURICY, José Cândido de. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

_____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3 ed., rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 43 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated by S. Halliwell. Cambridge, Mass.: Harvar U.P., 1995. Loeb Classical Library, L199.

_____. *The Art of Rhetoric*. Translated with an introdution and notes by H.C. Lawson-Tancred. London: Penguin, 1991.

BAEHR, Rudolph. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1989.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1968. Biblioteca Románica Hispánica.

BALMACEDA TORO, Pedro. *Estudios i ensayos literarios*. Santiago: Cervantes, 1899. (Edição digital facsimilar obtida em http://books.google.com, fev. 2007.)

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1957, p. 71.

_____. *Literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1949.

_____. "Literaturas hispano-americanas", in *Noções de história das literaturas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nacional, 1946.

[331] Nesta relação bibliográfica, todos os textos publicados pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes estavam disponíveis no endereço www.cervantesvirtual.com até pelo menos março de 2008, quando, para efeito de verificação, os acessamos pela última vez antes da finalização deste trabalho.

BARCIA, Pedro Luis (org.). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968.

BAROJA, Ricardo. *Gente del 98; Arte, cine y ametralladora*. Ed. de P.C. Baroja. Madrid: Cátedra, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BILAC, Olavo. *Poesias*. 5 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.

_____. *Poesias*. Edição de I. Teixeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Poetas do Brasil.

BILAC, Olavo e PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. 7 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938.

BLANCO FOMBONA, Rufino. "Darío", in *Hombres y libros*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo a *El otro, el mismo* (1964), in *Obras completas II*. 20 ed. Buenos Aires: Emecé, 1994.

_____. "Mensaje en honor de Rubén Darío", in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético: el símbolo*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1981.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CABEZAS, Juan Antonio. *Rubén Darío: un poeta y una vida*. Madrid: Morata, 1944.

CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial – crônica da belle époque paulistana*. 2 ed. São Paulo: Senac, 2001.

CAMPOAMOR, Ramón de. *Poética*. Gijón: Universos, 1995.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Mário Mendes. *Rubén Darío e o modernismo hispano-americano*. Belo Horizonte: Publicações da Secretaria da Educação do estado de Minas Gerais, 1968.

CAPDEVILA, Arturo. *Rubén Darío – un bardo rey*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

CAPMANY, Antonio de. *Filosofía de la elocuencia*. Edición digital basada en la edición de Barcelona, Juan Francisco Piferrer, c.1820. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CARDWELL, Richard A. "Cómo se escribe una histotia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España". In J. Issorel (org.), *El cisne y la paloma – once estudios sobre Rubén Darío*. Perpignan: Crilaup, P.U. de Perpignan, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2 ed. V. VI. São Paulo: O Cruzeiro, 1964.

_____. "Tentativas de interpretação musical", in *Ensaios reunidos*: *1942-1978*. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999.

CARVALHO, Elysio de. *Five o'clock* (1909). Rio de Janeiro: Antiqua, 2006.

CARVALHO, Elísio de. "Rubén Darío" in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003.

CRUZ E SOUSA. *Missal e Broquéis*. Org. e prefácio de I. Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Faróis*. Ed. fac-similar com apresentação de I. Teixeira. Florianópolis: FCC; São Paulo: Ateliê, 1998.

DARÍO, Rubén. *'El modernismo' y otros textos críticos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

_____. *Cuentos completos*. Ed. de E. Mejía Sánchez. 9 ed. México: FCE, 2002.

_____. *Epistolario selecto*. Ed. digital basada en la de Santiago de Chile: LOM, IBAM, 1999. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

_____. *España contemporánea*. 1 ed. Paris: Garnier, 1901. (Ed. digital fac-similar obtida em http://books.google.com, fev. 2007.)

_____. *España contemporánea*. Barcelona: Lumen, 1987.

_____. *La vida de Rubén Darío – escrita por él mismo* (1912). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

_____. *La caravana pasa*. (*Obras completas*, v. III). Madrid: 1922.

_____. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952. Col. Austral.

_____. *Obras completas*. T. I. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

_____. "Historia de mis libros", in *Páginas escogidas*. Ed. R. Gullón. 9 ed. Madrid: Cátedra, 1993.

_____. *Peregrinaciones*. Ed. digital a partir de *Obras Completas*, Madrid: Mundo Latino, 1919, t. XII. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

_____. *Poesías completas*. Buenos Aires: Timón, 1945.

_____. *Poesías*. Ed. E. Mejía Sánchez. México: FCE, 1952.

_____. *Poesía*. Ed. E. Mejía Sánchez. Caracas: Bib. Ayacucho, 1977.

_____. *Poesías completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte e Antonio Oliver Belmás. 11 ed. Madrid: Aguilar, 1975.

_____. *Poesía*. Int. e sel. de P. Gimferrer. Buenos Aires: Planeta, 2000. Col. Biblioteca La Nación.

_____. *Poesías*. Ed. facsimilar y con variantes. México: FCE, 2004.

_____. *Prosas profanas y otros poemas*. 2 ed. Prólogo de J.E. Rodó. Paris: V^da^ de C. Bouret, 1901. (Ed. digital facsimilar obtida em http://books.google.com, fev. 2007.)

_____. *Tierras solares*. Reproduccción digital de la ed. de Madrid: Leonardo Williams, 1904. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

DE LA BARRA, Eduardo. "Prólogo" à 1ª ed. de *Azul...* (1888), de R. Darío. Obtido do site www.dominiopublico.gov.br, acessado em out. 2006.

DEMETRIUS. *On Style*. Translated by D.C. Innes; based on W. Rhys Roberts. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1999. Loeb Classical Library, L199.

ELLIS, Keith. *Critical approaches to Rubén Darío*. Toronto: University of Toronto Press, 1974.

ELLISON, Fred P. "Rubén Darío y Brasil" e "Rubén Darío y Portugal", in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

FONTES, José Martins. *Terras de fantasia*. Santos: Typ. do Instituto D. Escholastica Rosa, 1933.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. "Rubén Darío", in *Obra literaria selecta*. Caracas: Bib. Ayacucho, 1989, pp. 207-232.

GARCÍA MORALES, Alfonso. "Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 25, 1996.

_____. "*El caracol y la sirena* de Octavio Paz: una lectura 'surrealista' de Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 28, 1999, pp. 637-657.

GAVIDIA, Francisco. "Historia de la introducción del verso alejandrino francés en el castellano". *La Quincena – revista de Ciencias, Letras y Artes*, San Salvador, ano I, t. II, n. 19, 1 jan. 1904, pp. 209-13.

GHIL, René. *De la poésie scientifique*. Paris: Gastein-Serge, 1909. Collection l'Esprit dus temps. Ed. digital fac-similar obtida em http://gallica.bnf.fr/, 2006.

_____. *Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationelle*. Paris: A. Savine, 1889. Ed. digital fac-similar obtida em http://gallica.bnf.fr/, 2006.

GHIRALDO, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. "Conciencia estética y voluntad de estilo", in A. Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*, v. 2. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista – textos doutrinários comentados*. 2 ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Ortometría: apuntes para una rítmica.* Lima: Universidade Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

_____. *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

_____. *Grafitos*. www.evergreen.loyola.edu/~tward/GP/libros/grafitos/hombres.htm.

GOURMONT, Remy de. "Góngora et le gongorisme". In *Promenades littéraires*. Paris: Mercure de France, 1913. Ed. digital disponível em www.gallica.bnf.fr, acesso em ago. 2006.

GRIGERA, Luisa López. "Teorías sobre el impresionismo en un escritor argentino del 'ochenta'". In vv.aa., *Con Alonso Zamora Vicente.* Vol. II. Alicante: Universidad de Alicante, 2003, pp. 775-781.

_____. "Análisis retórico de un poema de Rubén Darío". *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 11, 1982, pp. 259-66.

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Poesías completas*. 4 ed. México: Porrúa, 1998.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. 3 ed. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. "Autor", in J.L. Jobim (org.). *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "En busca del verso puro" (1926) e "Rubén Darío" (1905), in *Ensayos*. Ed. crítica de J.L. Abellán y A.M. Barrenechea. México: FCE, 1998. Colección Archivos.

_____. "Rubén Darío" (1916). In E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesias completas de Manuel Bandeira", in *O espírito e a letra*, v. I. Org. A.A. Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. C.A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

HUYSMANS, J.K. *Às avessas*. Trad. J.P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

IBARRA, Fernando. "Clarín y Rubén Darío: historia de una incomprensión". *Hispanic Review*, vol. 41, 1973, pp. 524-540.

INGENIEROS, José. *O homem medíocre*. Trad. A. Damasceno. Curitiba: Chain.

LONGINUS. *On the sublime*. Translated by W.H. Fyfe; revised by D. Russel. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1999. Loeb Classical Library, L199.

LORENZ, Erika. *Rubén Darío 'bajo el divino imperio de la música'*. Hamburg: Cram de Gruyter, 1956.

_____. "Rubén Darío, el gran sinfónico del verbo – interpretación del poema 'Sinfonía en gris mayor'", in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

LOVELUCK, Juan. "Una polémica en torno a *Azul...*", in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

_____. "Rubén Darío y Eduardo de la Barra", in A. Sánchez-Reulet (ed.), *Homenaje a Rubén Darío (1867-1967)*. Los Angeles: Centro Latinoamericano – Universidad de California, 1967.

_____. "Rubén Darío y sus primeros críticos". Revista *Iberoamericana*, vol 33, n. 64, 1967.

MALLARMÉ, Stéphane. *Vers et prose – morceaux choisies*. Paris: Perrin, 1893. Ed. digital fac-similar obtida em http://gallica.bnf.fr/, 2007.

MAPES, E.K. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

MARASSO, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Ed. aumentada. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1941.

MÁRMOL, José. *Armonías* (1851). Buenos Aires: L.J. Rosso, 1916.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista.* Londrina: Edusp/Eduel, 2005.

MÁS, Sinibaldo de. *Sistema musical de la lengua castellana*. Ed. J. Domínguez Caparrós. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas / Instituto de la lengua española, 2001.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto (org.). *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

MEJÍAS ALONSO, Almudena. "El soneto en *Azul...*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*: una aproximación a la métrica de Rubén Darío". *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 14, Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1985, pp. 237-250.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. V. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.

_____. *Historia de los heterodoxos españoles* (1882). Ed. digital basada en la de Madrid: Católica, 1978. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

MENEZES, Emílio de. *Últimas rimas*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1917.

MENEZES, Raimundo de. *Bastos Tigre e La Belle Époque.* São Paulo: Edart, 1966.

MORICE, Charles. *Paul Verlaine*. Paris: Vanier, 1888. Ed. digital fac-similar obtida em http://gallica.bnf.fr/, 2006.

NABUCO, Joaquim. *Diários*. Rio de Janeiro: Massangana, 2005.

_____. *Minha formação*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío". *Revista de Filología Española*, 1922, t. IX, pp. 1-29.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. 5 ed. Madrid: Guadarrama; Barcelona: Labor, 1974.

_____. "Ritmo y armonía en los versos de Darío", in *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1973.

OLIVARES, Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica". *Hispanic Review*, vol. 48, n. 1, 1980, pp. 57-76.

ORTEGA, Julio. *Rubén Darío*. Barcelona: Omega, 2003. Col. Vidas Literarias.

PAMIES-BERTRÁN, Antonio. "La métrica cuantitativo-musical en Francia". *Revista de Filología Francesa*, n. 6, 1995, pp. 199-218.

PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena", in *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Ed. crítica de P. Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

_____. *Clepsidra*. Ed. de J. de Castro Osório. Lisboa: Ática, 1969, p. 30.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Ed. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PHILLIPS, Allen Whitmarsh. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1974.

POE, Edgar Allan. "The raven" e "Filosofia da composição". In I. Barroso (org.), "*O corvo" e suas traduções*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Trad. directa del latín por I. Rodríguez y P. Sandier. Ed. digital a partir de Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887, 2 vol. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

RAMA, Ángel. "Prólogo" a *Rubén Darío – Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

_____. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

_____. *Rubén Darío y el modernismo* (1970). Caracas: Alfadil, 1985. Colección Trópicos.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). *Poesia simbolista – antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

_____. *Poesia parnasiana – antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

REVILLA, Manuel de la. *Principios generales de literatura e historia de la literatura española.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000 (Ed. digital basada en la 2ª edición de Madrid, Librería de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1877 [1ª ed.: 1872]).

REYES, Alfonso. "Góngora en América", "Lo popular en Góngora", "Rubén Darío en francés" e "Las ediciones de clásicos", in *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. VII. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

RIMBAUD, Artur. *Poésies complètes*. Ed. de P. Brunel. Paris: Le Livre de Poche, 1998, p. 150.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França – Portugal – Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROCCA, Pablo. "No 'Brasil de fuego' (Encontros e desencontros: Rubén Darío e Machado de Assis)". *Teresa*, n. 6/7, 2006, pp. 470-475.

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. Colección Austral.

_____. *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 (Ed. digital basada en la de Montevideo, Imp. Dornaleche y Reyes, 1899).

SALINAS CAMPOS, Maximiliano. "'¡Y no se ríen de este leso porque es dueño de millones!': el asedio cómico y popular de Juan Rafael Allende a la burguesía chilena del siglo XIX". *Historia (Santiago)*, jun. 2006, vol. 39, n. 1, pp. 231-262.

SANÍN CANO, Baldomero. *El oficio de lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, vol. 48, 1977.

SANTOS, Marcos Martinho dos. "Arte dialógica e epistolar segundo as *Epístolas morais a Lucílio*". *Letras Clássicas*, n. 3, pp. 45-93, 1999.

SIERRA, Justo. "Prólogo" a M. Gutiérrez Nájera, *Poesías* (1896). In Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*. 4 ed. México: Porrúa, 1998.

_____. "Prólogo a *Peregrinaciones* de Rubén Darío", in E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968.

SILVA, José Asunción. *Obra completa*. México: FCE, 1996. Colección Archivos.

SILVARES, José Carlos. *Príncipe de Asturias*. São Paulo: Magma, 2006.

SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha*. Lisboa: Arcádia, 1967.

SKYRME, Raymond. *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*. Gainesville: U.P. of Florida, 1975.

TEIXEIRA, Ivan. "Artifício, persuasão e sociedade em Olavo Bilac". *Revista USP*, n. 54, p. 98-111, jun./ago. 2002.

_____. "Em defesa da poesia (bilaquiana)". Introdução a O. Bilac, *Poesias*. Ed. de I. Teixeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Poetas do Brasil.

_____. "O verso harmônico em Mário de Andrade e Cruz e Sousa", in I. Junqueira (coord.). *Escolas literárias no Brasil,* tomo II. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, pp. 555-576.

THIOLLIER, Réné. "Episodios tragicomicos da vida amargurada do poeta Ruben Dario", in *O homem da galeria*. São Paulo: Teixeira, 1927, pp. 53-82.

TRUEBLOOD, Allan S. "El 'Responso' a Verlaine y la elegía pastoril tradicional", in C.H. Magis (org.). *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1968)*. México: AIH / El Colegio de México, 1970.

UNAMUNO, Miguel de. *Ensayos*. Tomo I. 4 ed. Madrid: Aguilar, 1958.

VALENCIA, Pedro de. "Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías" (1613), in Arancón, A.M. (sel.), *La batalla en torno a Góngora.* Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

VALERA, Juan. "Azul...", in *Cartas americanas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (ed. digital a partir de *Obras completas, Vol. III,* Madrid, Aguilar, 1958, pp. 211-312).

VALLE-INCLÁN, Ramón María de. *Sonata de invierno; Sonata de otoño*. 8 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

_____. *Sonata de primavera; Sonata de estío*. 4 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

VALLEJO, César. *Poemas en prosa – Poemas humanos – España, aparta de mí este cáliz*. Ed. de J. Vélez. 5 ed. Madrid: Cátedra, 2000.

VERLAINE, Paul. *Fêtes galantes*. Paris: R. Helleu, 1919. Ed. fac-similar digital disponível em www.gallica.bnf.fr, acessado em out. 2006.

_____. *Jadis et Naguère*: *poésies*. Paris: Vanier, 1884. Ed. fac-similar digital disponível em www.gallica.bnf.fr, acessado em out. 2006.

_____. *Poèmes saturniens*. Paris: Alphonse Lemerre, 1866. Ed. fac-similar digital disponível em www.gallica.bnf.fr, acessado em out. 2006.

VÍTOR, Nestor. "Rubén Darío", in *Obra crítica de Nestor Vítor*. Rio de Janeiro: MEC, 1973.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ZANETTI, Susana (coord.). *Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires: 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.