



UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ALLYNE FIORENTINO DE OLIVEIRA

ASPECTOS DO POEMA EM PROSA DE CRUZ E SOUSA E RUBÉN DARÍO



Araraquara – São Paulo
2014

ALLYNE FIORENTINO DE OLIVEIRA

ASPECTOS DO POEMA EM PROSA DE CRUZ E SOUSA E RUBÉN DARÍO

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Capes

Araraquara – São Paulo
2014

Oliveira, Allyne Fiorentino de

Aspectos do poema em prosa de Cruz e Sousa e Rubén Darío / Allyne Fiorentino de Oliveira – 2014

147 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Adalberto Luis Vicente

1. Poesia brasileira -- História e crítica.
2. Poesia nicaraguense -- História e crítica.
3. Sousa, Cruz e, 1861-1898 -- Simbolismo.
4. Dario, Ruben, 1867-1916 -- Simbolismo.
5. Literatura comparada – brasileira e hispano-americana. I. Título.

ALLYNE FIORENTINO DE OLIVEIRA

ASPECTOS DO POEMA EM PROSA DE CRUZ E SOUSAE RUBÉN DARÍO

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Capes

Data da defesa: 29/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Universidade Estadual Paulista – UNESP/ FCL – Campus de Araraquara

Membro titular: Profª Dra. Andressa Cristina de Oliveira
Universidade Estadual Paulista – UNESP/ FCL – Campus de Araraquara

Membro titular: Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo
Universidade Estadual de Goiás - UEG

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha família, por ser o alicerce de toda minha estrutura, sobretudo minha avó, Maria Madalena, por ter me ensinado as primeiras letras.

Ao Daniel Abrantes e família, pelo apoio desde o início, na certeza de que sem eles eu não teria chegado aqui.

À Professora Dra. Fani Miranda Tabak, por ter acreditado no tema escolhido, quando ainda era apenas semente do porvir.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários por permitir excelente formação, bem como todo apoio para realizar o Mestrado.

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo amparo financeiro concedido.

Ao meu orientador Adalberto Luis Vicente, pela paciência e pelo conhecimento compartilhado.

À Prof^a Dra. Andressa Cristina de Oliveira e ao Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo, que gentilmente aceitaram participar da banca e contribuíram com inestimáveis apontamentos.

Ao Professor Dr. Antônio Donizeti Pires, Professor Dr. Alcides Cardoso e Professor Dr. Aparecido Donizete Rossi, pelos apontamentos sempre tão lúcidos ao longo das aulas.

Aos poetas: Claudio Daniel, pelas indicações bibliográficas que incluíam seu ensaio ainda inédito na época; Celso de Alencar, pelo apoio bibliográfico; e Diogo Cardoso, pela enorme gentileza em me ajudar nos últimos dias.

Ao amigo e colega de faculdade Thiago dos Santos Jerônimo, pela acolhida em Araraquara.

Ao companheiro Paulo Sposati Ortiz, por todas as horas, os livros e as lágrimas compartilhadas.

Enfim, a todos aqueles que, de alguma forma, me apoiaram nesse processo.

“... felizes os olhos que se demoram, com o carinho, o afeto das cousas, a gozar as riquezas, o encanto, a imponência imortal dos aspectos”

(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 102)

RESUMO

Este trabalho propõe o estudo do poema em prosa de dois poetas simbolistas: o brasileiro João da Cruz e Sousa (1861-1898) e o nicaraguense Rubén Darío (1867-1916). A presente dissertação busca compreender os aspectos do poema em prosa dos autores citados, relacionando-os com o período simbolista no Brasil e na Hispano-América, a fim de demonstrar a importância das inovações e das rupturas realizadas pelos autores no campo da poesia por meio do poema em prosa. Para isso, partimos da obra *Missal* (1893) de Cruz e Sousa, composta por 45 poemas em prosa, que tendem mais para o lado impressionista, já foi alvo de muitas críticas ao longo da História Literária, sendo por vezes considerado um livro de menos importância dentro do quadro geral de obras do poeta brasileiro. Em paralelo a essa obra, analisamos também *Poemas en prosa* (1948) de Rubén Darío, uma compilação argentina que reúne 25 poemas em prosa do autor nicaraguense esparsos em várias obras ao longo de sua vida. A comparação entre essas poéticas nos permite compreender as produções em prosa de ambos os autores, bem como verificar a importância dessas rupturas para a poesia moderna.

Palavras-chave: Poema em prosa – Cruz e Sousa – Rubén Darío – Simbolismo – Modernismo Hispânico

RESUMEN

Ese trabajo propone un estudio del poema en prosa de dos poetas modernistas: el brasileño João da Cruz e Sousa (1861-1898) y el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Nuestra disertación busca comprender los aspectos del poema en prosa de los autores citados, relacionándolos con el período modernista en Brasil y en Hispanoamérica, con el objetivo de demostrar la importancia de las innovaciones y de las rupturas realizadas por los autores en el campo de la poesía a través del poema en prosa. Para eso, utilizamos la obra *Missal* (1893) de Cruz e Sousa, compuesta por 45 poemas en prosa que se acercan a la tendencia impresionista y que fue objeto de varias críticas a lo largo de la Historia de la Literatura, siendo muchas veces considerado un libro de menor importancia dentro de la relación de las obras del poeta brasileño. Paralelamente a esa obra, analizamos también *Poemas en prosa* (1948) de Rubén Darío, una compilación argentina que reúne 25 poemas en prosa del autor nicaragüense, que se encuentran aislados en varias obras a lo largo de su vida. La comparación entre esas poéticas nos permite comprender y valorizar las producciones en prosa de ambos autores, así como percibir la contribución que la poesía modernista dejó para la poesía de vanguardia.

Palabras-clave: Poema en prosa – Cruz e Sousa – Rubén Darío – Simbolismo – Modernismo

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	“Mar calmo” (1887) – Arnold Böcklin	86
Imagem 2	“O leão apaixonado” (1851) – Guillaume Geefs	87
Imagem 3	“Tritão e Nereida” (1877) – Arnold Böcklin	88
Imagem 4	“Idílio marinho” (1887) – Arnold Böcklin	89
Imagem 5	“Sereias brincando” (1886) – Arnold Böcklin	93
Imagem 6	“Faunos e Ninfa dormindo” (s.d.) – Arnold Böcklin	95
Imagem 7	“Syrinx foge do ataque de Pã” (s.d.) – Arnold Böcklin	96
Imagem 8	“O pescador e a sereia” (s.d.) – Knut Ekwall	98

SUMÁRIO

Introdução	11
1. O Simbolismo	15
1.1 O Simbolismo brasileiro	28
1.2 O Modernismo hispano-americano.....	34
2. Uma participação nunca é um pertencimento.....	55
2.1 Aceitar o (sub)gênero para aceitar a ruptura.....	58
2.2 O Poema em prosa como ruptura.....	62
3. Apresentação das obras e Análise de poemas.....	72
3.1 Mar, esse Estranho Leviatã cor de ardósia.....	77
3.2 Pintores de palavras.....	85
3.3 Som, ondas imensas de inaudita sonoridade.....	111
Considerações Finais	133
Bibliografia	136
Anexos.....	141
Anexo A - Oração ao mar (Cruz e Sousa)	141
Anexo B - En el mar (Rubén Darío)	141
Anexo C - Idílio Marino (Rubén Darío)	142
Anexo D - Los pescadores de sirenas (Rubén Darío)	142
Anexo E - Perspectivas (Cruz E Sousa)	143
Anexo F - Paisagem (Cruz E Sousa)	144
Anexo G - Sonata (Rubén Darío)	145
Anexo H - Som (Cruz e Sousa)	146

INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre os aspectos dos poemas em prosa do poeta brasileiro João da Cruz e Sousa e do nicaraguense Rubén Darío, ambos representando a mais alta qualidade poética de seus respectivos países na época do Simbolismo.

O poema em prosa é um tipo de produção literária que, por muito tempo, permaneceu sem estudos no Brasil, ressurgindo, mais recentemente, não só nos estudos acadêmicos como também nas produções de poetas contemporâneos. A partir das experimentações com a linguagem, iniciadas pelos românticos e retomadas pelos simbolistas no final do século XIX, é que se delineia essa nova maneira de manipular o material poético: o poema em prosa.

Apesar de não ter tido muitos adeptos no Brasil, o poema em prosa manteve um papel importante na literatura brasileira e estrangeira, mesmo assim a maior parte da teoria sobre esse (sub)gênero foi produzida pelos franceses, já que se considera Aloysius Bertrand como seu precursor. A retomada desses temas pelos estudiosos colabora para sanar uma lacuna que ficou esvaziada por bastante tempo na crítica brasileira, a do próprio poema em prosa e a da obra *Missal*, de Cruz e Sousa.

Como já afirmou Todorov, ocupar-se dos gêneros hoje parece obsoleto e anacrônico em uma época em que há tantas mesclas de gêneros e uma preocupação fremente com a crise de representação. Entretanto, de maneira quase contraditória, é a partir da compreensão de novos gêneros que associamos o devido valor às rupturas já ocorridas, e ainda por vir, na Literatura, reconhecendo os antepassados da poesia moderna. Nesse contexto, o poema em prosa vislumbra-se como uma produção literária peculiar que colabora com a compreensão da ruptura de gêneros no Brasil e em outros países, auxiliando também no delineamento da concepção de modernidade, a partir do movimento simbolista. Por esse motivo, é válido reviver as produções de Cruz e Sousa e Rubén Darío no que diz respeito às produções em prosa.

Sabe-se que João da Cruz e Sousa é o principal nome do movimento simbolista brasileiro e um dos principais escritores do nosso País. Nascido em 1861 em Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis-SC), publicou sua primeira obra *Tropos e fantasia* em 1885. Após algumas viagens e leituras de Baudelaire, Poe e outros simbolistas europeus, Cruz e Sousa lança suas obras *Missal* e *Broquéis* (ambas de 1893), consideradas as inaugurais do período simbolista no Brasil. Mais tarde viriam obras como *Faróis*, *Evocações* e *Últimos*

sonetos. A carreira do autor foi curta e, devido à inovação da sua poesia, só obteve seu verdadeiro reconhecimento literário postumamente. Hoje, há inúmeros trabalhos acadêmicos, bem como livros completos de vários autores dedicados exclusivamente ao estudo de sua obra.

Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío, também é considerado o principal nome do Simbolismo (Modernismo) hispano-americano. Nascido no ano de 1867 em San Pedro de Metapa (Chocoyo, Nicarágua), publicou várias obras em poesia e em prosa. Seu primeiro livro publicado foi *Abrojos* (1886). Entretanto, a partir das leituras dos simbolistas franceses, Darío publica *Azul...* (1888), seu primeiro livro de destaque, que chamou a atenção da crítica pelo conteúdo inovador e composições métricas diferenciadas, servindo de inspiração para vários outros poetas. Rubén Darío teve grande reconhecimento não só em seu país de origem, como também em outros países de Língua Espanhola, sendo chamado de “príncipe das letras castelhanas”. Alguns de seus poemas só foram publicados postumamente em compilações.

Em nosso trabalho nos deteremos na análise comparativa da obra *Missal* (1893) do poeta brasileiro e na obra *Poemas en prosa* (compilação de 1948) do poeta nicaraguense, já que este não possui obra que reúne somente poemas em prosa, estando, portanto, dispersos em várias obras. A escolha de *Missal* e não de *Evocações* (1898) faz-se necessário tanto pela delimitação quantitativa quanto pelo fato de que a temática mais pessimista do último livro de poemas em prosa de Cruz e Sousa não se assemelha aos poemas de Darío. Nossa comparação parte da poética de cada autor, suas relações com o contexto geral do Simbolismo e com o poema em prosa, demonstrando, dessa forma, como se delineia este movimento e o Modernismo, ressaltando pontos em que se aproximam e naqueles em que afastam.

No primeiro capítulo tratamos do quadro geral sobre o Simbolismo, passando pela sua origem no Romantismo alemão e as reverberações desse movimento na formação das ideias simbolistas, bem como a estética da “arte pela arte” preconizada pelos parnasianos e que também mantém traços no Simbolismo. Em meio a esse quadro geral apresentamos como se deu o Simbolismo no Brasil, traçando rapidamente as principais características do período que se ligam diretamente ao nosso trabalho, pois acreditamos que teorias e estudos sobre o Simbolismo já foram largamente empreendidos, fazendo-se desnecessário alargarmos-nos em nosso apontamentos. Apontamos o principal poeta daquela época e alvo de nosso estudo, Cruz e Sousa, e as críticas negativas que recebeu sobre a sua obra *Missal* (1893), também objeto de nosso estudo. Contrastando com o poeta brasileiro, passamos também a dissertar sobre o Modernismo na Hispano-América, neste sim detemo-nos mais por não ser tão conhecido no

Brasil, demonstrando que, bem diferente do que acontecia com o poeta brasileiro, Rubén Darío era aclamado em seu país de origem, Nicarágua, desde muito jovem. Devido a sua grandeza, também foi reconhecido na Espanha, apesar de todas as rivalidades que esse país mantinha com a América espanhola. Traçamos rapidamente nesse capítulo os principais nomes do Modernismo hispânico: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera e Julián del Casal, demonstrando algumas características de suas respectivas poesias e as inovações que empreenderam no fazer poético, podendo, dessa maneira, também ter inspirado Darío em suas composições.

Após os apontamentos sobre o período em que se inserem os poetas, alvos desse estudo, e algumas reflexões sobre a recepção do poema em prosa iniciadas no primeiro capítulo, passamos de fato a dissertar, no segundo capítulo, sobre o poema em prosa. Iniciamos com uma breve reflexão sobre os gêneros literários e a validade de seu estudo ainda hoje, a fim de demonstrar que o aparecimento do poema em prosa no Brasil constitui uma ruptura importante.

Dessa maneira, pensando conjuntamente com o ensaio de Haroldo de Campos, “A ruptura dos gêneros na literatura hispano-americana” (1979) e um ensaio do poeta Claudio Daniel, “Sobre a ruptura dos gêneros na literatura hispano-americana” (2013), em que reflete também sobre o mesmo ensaio de Campos, pretendemos demonstrar que, assim como Campos considera o poeta Sousândrade e seu poema *O Guesa errante* como responsável pela ruptura da poesia no início do século XIX, configurando, portanto, os auspícios da modernidade, Cruz e Sousa merece ser incluído, juntamente a Sousândrade, como poeta que empreendeu ruptura com a poesia clássica e, conseqüentemente, deixando legados para a poesia moderna. Em relação à comparação com o poeta Rubén Darío, percebemos que, se os críticos e teóricos de Língua Espanhola e até mesmo Haroldo de Campos reconhecem que Darío é o grande poeta que inicia a Modernidade, não vislumbramos o motivo pelo qual Cruz e Sousa não obteria o mesmo título, já que a poesia e a importância de ambos para o contexto a que pertencem é similar.

Seguindo nosso percurso reflexivo, continuamos o capítulo apresentando o arsenal teórico sobre o poema em prosa, utilizando as ideias de Suzanne Bernard, Michel Sandras, Ângela Varela e, principalmente, alicerçados pelas ideias do professor Antônio Donizeti Pires acerca do assunto. Apontando as teorias e as algumas polêmicas sobre o poema em prosa, traçamos nossas conclusões, demonstrando como aceitamos esse (sub)gênero e quais os parâmetros que utilizamos para entender o poema em prosa, bem como as teorias que rechaçamos sobre ele. Além disso, elucidamos a diferença entre prosa poética e poema em

prosa, como também passamos a interligar um conceito de Derrida, “participação sem pertencimento”, quando mencionada a atuação conjunta da prosa e da poesia nesse (sub)gênero. Após fecharmos esse capítulo apresentando nossas concepções sobre o poema em prosa, passamos de fato às análises dos poemas de Cruz e Sousa e Darío, a fim de interpretar à luz dos conceitos investigados os aspectos dos poemas em prosa desses poetas, frisando as semelhanças e diferenças entre a poética de cada um.

No terceiro e último capítulo, iniciamos nossas análises literárias esclarecendo alguns pontos importantes sobre as obras utilizadas em nossa pesquisa. Partimos de uma comparação que tem como ancoragem a temática dos poemas, tendo em vista sempre trabalhar com a temática do mar e do som, por serem ambos de suma importância nas obras dos poetas. Iniciamos nossa análise comparativa com dois poemas, “*En el mar*” de Rubén Darío e “Oração ao mar” de Cruz e Sousa. A análise desses poemas serve-nos como porta de entrada para compreender a proposta dos autores, e, portanto, começamos a refletir sobre o fazer poético, a construção das imagens e as sugestões advindas das temáticas utilizadas. Após essas primeiras impressões e percebendo que a temática marinha é especialmente cara a ambos os poetas, seguimos com a análise de mais dois poemas de cada um acerca desse tema, aproveitando para demonstrar em Darío como a sua poesia está intimamente ligada à pintura e à mitologia, e em Cruz e Sousa como ele faz da própria linguagem um quadro. Para tanto, analisamos os poemas “*Idilio Marino*” e “*Los pescadores de sirenas*”, do poeta nicaraguense, e “*Perspectivas*” e “*Paisagem*”, do poeta brasileiro, e, embora este último poema não tenha temática marinha, introduzimo-lo nessa parte da análise por estar ligado ao pictórico, a fim de demonstrar como Cruz e Sousa cria suas imagens poéticas relacionadas à pintura.

Findada a temática marinha, ainda analisamos mais dois outros poemas, dessa vez com a temática do som. São eles: “*Som*” (Cruz e Sousa) e “*Sonata*” (Rubén Darío). Ressaltamos, nessa parte, a semelhança entre os poemas e a forma como eles se aproximam pela estrutura cíclica, demonstrando sempre os recursos que cada um elege para tratar de determinada temática e como eles se aproximam ou se afastam. Finalmente, após todas as análises e as reflexões teóricas acerca do Simbolismo e do poema em prosa, nosso trabalho disserta sobre a perspectiva comparada dos poetas, concluindo, dessa forma, as análises e retomando os conceitos perpassados durante a pesquisa.

CAPÍTULO 1

O Simbolismo

O período que se inicia na segunda metade do século XIX foi muito importante no que diz respeito à criação poética. Foi nessa época que a poesia sofreu mudanças significativas e inovações que influenciariam, mais tarde, a Modernidade, a poesia de vanguarda e, consequentemente, a poesia contemporânea.

O movimento simbolista tinha como uma das propostas mais importantes a expressão da musicalidade da poesia. Desprezando aquilo que era visível nas coisas, procuravam sugerir em vez de mostrar. Ferramentas abstratas como a música e os símbolos seriam mais propícias para isso. As bases para o Simbolismo e para a poesia moderna remontam ao Romantismo, sobretudo o Romantismo alemão, pois já apresentava características decisivas de quebras com o passado poético, fazendo algumas inovações fundamentais. Isso permitiu um legado de consciência de representação poética que seria trabalhado pelas gerações de poetas futuros, sendo modificadas e aprofundadas, pois, segundo Friedrich (1991, p. 30) “a poesia moderna é o Romantismo desromantizado”.

Assim como em outros movimentos, o Romantismo configurou-se com bastante heterogeneidade, com suas particularidades em cada país em que se desenvolveu, sendo, por vezes, até contraditório. O desenvolvimento do Romantismo na Alemanha engendra peculiaridades que seriam retomadas posteriormente no Simbolismo, tornando-o herdeiro direto das ideias preconizadas pelos alemães do grupo de Jena, como Novalis e Schlegel.

Considera-se a época de vigência do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), entre 1767 e 1785, a que o Romantismo alemão começou a se delinear como movimento. As ideias radicais que faziam parte desse contexto da época eram o anti-iluminismo, anticlássico, subjetivismo radical, expressão imediata e espontânea das emoções, bem como a preocupação com canções e poemas populares. Após essa fase extremamente radical, houve um abrandamento, um período equilibrado e modelar em que o indivíduo passa a reconhecer a força da ética e da cultura, restabelecendo ideais que fazem com que dois autores importantes como Goethe e Schlegel produzam obras mais maduras, em busca de um equilíbrio para possibilitar a durabilidade das aspirações dos dois poetas, por isso tratavam de temas com significado permanente. Portanto, “a eclosão do Romantismo alemão nos anos de 1796-1797 demarca o seu pioneirismo diante de outros romantismos (que, com exceção do

inglês, foram surgindo sucessivamente ao longo das primeiras décadas do século XIX)” (VOLOBEUF, 1999, p. 36).

Dentre os subgrupos dos quais era dividido o Romantismo alemão, destacam-se dois: o primeiro, e mais importante, é o da cidade universitária de Jena, em que os estudantes se dedicavam com mais afinco ao estudo da história e crítica literárias e à reflexão filosófica. Desse grupo, os nomes mais importantes são: os irmãos Schlegel, Madame de Staël, Ludwig Tieck, Karoline e Dorothea Schlegel (as respectivas companheiras de Friedrich e August Schlegel) e Novalis. Seguiam seus estudos e escritos fundamentados no pensamento do filósofo Fichte, o qual concebia, de forma idealista, que a origem de todas as coisas está no Eu, sendo a verdadeira realidade, portanto, aquilo que pode evoluir, enquanto o Não-eu, por sua vez, unicamente a parte material, o corpo físico e suas necessidades básicas. Como nos lembra Benjamin, a representação ficaria a cargo do Não-eu:

Através da representação e, afinal de contas, através de sua mais elevada representação, a do representante, o Eu é teoricamente perfeito e realizado. As representações são representações do Não-eu. O Não-eu possui (...) uma dupla função: no conhecimento, reconduz à unidade do Eu; na ação conduz ao infinito. (BENJAMIN, 1999, p. 33).

Essa subjetividade que concerne ao conceito fichteano não implica a falta de contato com o mundo, antes consideram o mundo como uma parte do Eu, este, por sua vez, estrutura e organiza o mundo por meio do ato do pensamento. Portanto, seria equivocado considerar que os românticos se refugiem completamente na subjetividade, já que prezam por uma identidade entre o Eu e o universo.

O segundo grupo mais importante foi o de Heidelberg. Embora as obras desse grupo tenham convergido para a história, preocupando-se com os antepassados, elas acabaram representando o sentido burguês do Romantismo. Devido às invasões de Napoleão e, conseqüentemente, à descrença na capacidade de atuação do eu, os integrantes deste grupo assumem uma postura menos subjetiva. Dele, faziam parte Clemens Brentano, Achim von Arnim, Bettine von Arnim, Joseph Görres e Joseph von Eichendorff e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.

Pela classificação apresentada, percebemos que o Simbolismo se identifica diretamente ao primeiro grupo de poetas alemães, de Jena, pois toda a base daquele movimento está, também, na concepção fichteano, embora no Simbolismo seja levada às últimas conseqüências. Numa interpretação, o eu fichteano do Romantismo transferir-se-ia

para a linguagem simbolista, isto é, o centro de onde irradia os conflitos daquele período, e onde também estaria a solução de tamanha solidão, bem como a profunda cisão com o universo ao redor (o macrocosmo no microcosmo, tudo em conexão novamente ao mergulhar no abismo do próprio espírito), então, a subjetividade romântica, para os simbolistas, mudaria o local de irradiação, estando agora no seio da representação, a qual ganharia estatuto de ser, mas fantasmático, e nele se localizariam as grandes navegações que singrariam tanto o criador quanto seu leitor, todos em busca do Eu da Linguagem, pois “a obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas” (MALLARMÉ, 2010, p. 164).

Além disso, as noções de “natureza” também são ancoradas na concepção de Fichte. Diferente do que aconteceu no Romantismo brasileiro, em que a natureza serviu para especificar a nacionalidade brasileira, no Romantismo alemão a ideia de natureza está vinculada também à ideia de subjetividade. Outros aspectos que influenciaram diretamente o Simbolismo são aqueles ligados à música e suas relações com a poesia, a exploração do sonho e da inspiração poética, também estabelecendo bases para os recursos poéticos largamente utilizados pelos simbolistas. Dessa maneira conclui Antonio Donizeti Pires, em sua tese de doutoramento:

(...) os alemães intuíram as relações entre *poesia* e *música* (a palavra poética enquanto analogia da Palavra inaugural que criou o Universo; a música, cujo princípio é o Número, como contributo para a magia salvadora, uma vez que seu ritmo evoca o ritmo primordial deste Universo criado pela palavra); exploraram o *sonho* sob vários aspectos (enquanto modelo e inspiração para a criação poética; como fonte de presságios, profecias e revelações; enquanto ligação com o Todo); estabeleceram as bases sinestésicas, imagéticas e metafóricas da apreensão analógica do Universo pela poesia. (PIRES, 2002, p. 57).

Para remontarmos aos primórdios do Simbolismo, realizamos brevíssimo apanhado, nos parágrafos anteriores, de algumas características do Romantismo. Importante, mesmo que também brevemente, falemos do Parnasianismo francês, que, embora os simbolistas pareçam negar as ideias parnasianas em alguns momentos, também manteve ligações com a base fundadora do Simbolismo no Brasil.

Na França, o Parnasianismo teve três gerações, entre elas a de Théophile Gautier; a segunda por Leconte de Lisle e Théodore de Banville; e, por último, a de Catulle Mandès, Sully Prudhomme, Heredia e Verlaine, saindo o primeiro número de *Parnasse contemporain* em 1866. Com o prefácio de *Poésies* de Gautier, publicado em 1832, sugere-se a noção de

“arte pela arte”, um dos lemas pelo qual o movimento seria identificado. A autonomia da arte, tendo como único fim a beleza, a preocupação com o caráter construtivo do texto, preferência pelo universo clássico e o não utilitarismo, contrário ao utilitarismo burguês, são algumas das características deste movimento em sua origem.

Ainda que Gautier se preocupasse com o poema como um todo, perfeita conexão entre conteúdo e forma, isto é, corpo e alma da beleza apreendida, o Parnasianismo por nós praticado muito se perdeu em jogos vazios de estilo requintado, o que motivou os modernistas brasileiros a sepultar este movimento, longínquo da cor local e da linguagem coloquial que tanto buscaram. O problema é que o Decadentismo e o Simbolismo, que rompem com a poesia fortemente descritiva do Parnasianismo, também sofreram a incompreensão por parte da crítica literária, e isso se torna visível nos comentários nada elogiosos que Cruz e Sousa recebe de José Veríssimo e Araripe Júnior, apesar de um de seus maiores expoentes, Stéphane Mallarmé, fazer profundas reflexões, inclusive políticas, e praticando-as de forma inovadora na construção sintática de seus poemas críticos, como nos alerta Marcos Siscar no posfácio de *Divagações* (2010), algo já presente na preocupação gautieriana do utilitarismo burguês, ou seja, o Simbolismo entre nós não gozou de tal apreço nem serviu de reflexão quanto ao uso da linguagem e suas riquezas, apenas demonstrando um recalque analítico em relação à profundidade de se questionar a representação, enquanto nossos críticos, daquela época e ainda hoje multiplicados, avaliam obras de arte em função do teor de realidade nelas inscrito, se veem a sociedade nelas espelhada, sem se darem conta que uma das maiores crises que herdamos é a da crise da representação, a pobreza da linguagem em comunicar nossas experiências.

Há outras características vigentes no Parnasianismo, como nos diz o autor de *Pela Volúpia do Vago*:

(...) a impassibilidade (ideal raramente atingido pela escola, a despeito da “Musa impassível” de Francisca Júlia), a impessoalidade e a objetividade, a erudição, o ideal neoclássico, a clareza, o descritivismo plástico (que será, digamos assim, transfigurado e desfigurado no Simbolismo), o gosto pela beleza escultórica, o agudo apuro formal. (PIRES, 2002, p. 66).

Uma delas, que influenciará o movimento o qual estudamos, como dito, “o descritivismo plástico (...) transfigurado e desfigurado no Simbolismo”, será abordada nas análises dos poemas no terceiro capítulo, demonstrando de que forma os dois autores escolhidos dialogam com a dimensão pictórica da literatura.

Vale lembrar que os russos do início do século XX confundiriam propositalmente quem fosse pintor, quem era poeta: num exemplo, Maiakovski fora desenhista a princípio, com desejo de tornar-se pintor, passando, porém, a cultivar principalmente o verso na fase adulta, sem deixar de trabalhar com publicidade, desenhando cartazes, isto é, a vanguarda procurou unir imagem e palavra, o que demonstra o espaço aberto pelo Simbolismo na perspectiva simultaneísta das vanguardas, contrária à linearidade realista, descritiva e discursiva, procedimento comum na era do hipertexto, o qual é tributário daquela visão não sequencial, suas conexões visuais a partir de fragmentos, que se acumulam e criam novos significados, mutáveis, pois, dependendo da sequência criada pelo decifrador, também criador, de um texto além do texto. O pequeno comentário realizado é uma maneira de explicar a definição encontrada para Cruz e Sousa (pintura sinestésica) e para Rubén Darío (pintura descritiva), cada qual se aproveitando do que o Parnasianismo deixaria como um de suas heranças, as artes plásticas, ao passo que o Simbolismo seria mais lembrado pela música e sua sugestão.

Há um débito simbolista para com o Parnasianismo, movimento este talvez existente apenas como escola no Brasil. Em sua tese, Antonio Donizeti Pires cita a dúvida lançada por Wilson Martins sobre o *Panorama do movimento simbolista brasileiro* de Andrade Muricy, que também indaga se o Simbolismo, de fato, existiu no Brasil, crítica mais real na teoria empreendida sobre ele.

Se houve um Simbolismo no Brasil, na visão do autor, este se restringe aos anos de produção de Cruz e Sousa (1892-1898), mas é a herança parnasiana a agudeza de estilo do Cisne Negro. A seguir, Martins aponta outras características parnasianas que foram herdadas – e transformadas, afirmamos nós – pelos simbolistas: “a concepção aristotélica da arte, o interesse pela pesquisa formal, a atração pela imagem hierática, a fidelidade à metrificação regular” (PIRES, 2002, p. 69).

Quem sabe não esteja aí uma das razões para o poema em prosa cruciano sofrer de maior regularidade métrica, em algumas horas soando como versos desmontados em prosa, característica menos encontrada em Darío. Diferente do ocorreu na Europa, os movimentos contaminaram-se uns aos outros no Brasil, havendo simbiose de algumas particularidades encontradas tanto no Romantismo quanto no Parnasianismo e no Simbolismo.

Enquanto o Romantismo devota-se às intervenções do gênio em sua criação, alterando a Natureza quando fosse necessário, o Parnasianismo, por sua vez, é mais voltado ao palpável, submetido à arte como imitação da Natureza, quando ele estivesse ligado ao belo

artístico. O Simbolismo, afastado do real, retoma a necessidade do mundo interior, a fim de reencontrar no microcosmo o macrocosmo, porém sem os arroubos românticos e sob a frieza do decifrador de códigos universais, transfigura o Parnasianismo para além do caráter descritivo deste, ciente da ausência irreversível que a linguagem devolveria quando questionada em seu estado primevo. Num exemplo, o desejo parnasiano de descrever um vaso grego, como o fez Alberto de Oliveira entre nós, tópica tão belamente realizada por um John Keats, é uma forma ainda de se prender à realidade apreensível, enquanto um típico simbolista se deteria na ausência do objeto ou, num outro nível de dificuldade, descreveria o mesmo objeto sem nomeá-lo, muito menos lançando mão de características óbvias, sem, portanto, delineá-lo de maneira clara, pois a linguagem é que se tornou objeto de interesse e aquilo que ela pode proporcionar ao leitor, inebriado, seja imaginando do que se trata, seja tocado pela memória por meio dos sentidos exigidos naquela descrição. Os poemas “*Sonata*” e “*Som*”, analisados no último capítulo, são testemunhas desta capacidade simbolista de descrever por meio de fragmentos e nomear apenas com a força de sugerir, evocando imagens, fantasmas de alguma materialidade.

Houve, também, o esteticismo, identificado ao lema da “arte pela arte”, já comentado em alguns fundamentos políticos implicados nessa posição, e não a mera distinção torre de marfim de um lado, engajados de outro. Dada como apreensível, a realidade não sofreu nenhuma interferência da percepção que lhe apreende, isto é, está habituada ao que percebe; quando se questiona aquilo que é apreendido, questiona-se conjuntamente a realidade, descoberta naquele instante como fruto de uma construção de uma percepção imperturbável, e assim a linguagem, ou o sistema de representação usado para apreender a realidade, é também questionada, sendo o esteticismo uma variante de tal problematização. O que fazem Cruz e Sousa e Rubén Darío ao trazerem a crise para o seio da representação, ambos ligados ao Simbolismo, é uma forma de interrogar a realidade, seja ela social ou espiritual, em que vivem, de acordo com a tradição da ruptura, como denomina Octavio Paz, os movimentos modernos. O Simbolismo, retomando a cisão na linguagem que o Romantismo entrevê no abismo entre o Eu e o Não-eu, aprofunda a crise na qual a crítica autotélica, de origem impressionista, ainda é referência à ironia romântica, cuja filosofia também é da crítica da crítica, metalinguagem que aperfeiçoa a obra e que os futuros leitores e críticos, ambos decifradores como o poeta simbolista, ampliarão o que nela é apenas sugestão.

(...) nas Lições Windischmann, Schlegel formula esse princípio, conhecido por ele de longa data, com as palavras: “A faculdade da atividade que volta

sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum outro objeto senão nós mesmos”. Desse modo, pensar e reflexão são postos no mesmo plano. Isso não ocorre, no entanto, somente para assegurar ao pensar aquela infinitude que é dada na reflexão e que, sem uma determinação mais detalhada, aparece de modo questionável como pensar do pensar sobre si mesmo. Os românticos viram, antes, na natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo. (BENJAMIN, 1999, p. 30).

Os Simbolistas

Depois de termos visto o Romantismo alemão, um dos precursores do Simbolismo, e o Parnasianismo, com o qual compartilha algumas características, detenhamo-nos no movimento simbolista desde a França, até chegar ao Brasil, onde encontraremos Cruz e Sousa, tema que concluirá o presente capítulo.

Foi na França que a poesia simbolista se desenvolveu primeiramente, sendo depois inspiração para outros países. Com Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, a poesia simbolista alcançou um grande nível de importância, influenciando poetas de vários países e trazendo inovações métricas. É no século XIX que “a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então cria o significado” (FRIEDRICH, 1991, p. 17) e é exatamente por isso que provocam uma revolução na linguagem poética.

Traduzir as sensações absolutamente originais, recuperar a essência do poético, recusar o anedótico, a descrição dos objetos, a clareza, os estados de espírito perfeitamente identificáveis, as paixões excessivas e as formas banais do lirismo amoroso foram os traços marcantes da geração simbolista. (BALAKIAN, 1985, p. 28).

Essa mudança na poesia atribuída aos simbolistas é muito significativa para o período, pois, simultaneamente, existia a estética do Realismo/Naturalismo, em que os autores tentavam representar em suas obras o retrato fiel da sociedade, e, antes disso, nas estéticas mais antigas, o rigor das regras métricas engessava a poesia no verso, fazendo com que o cânone rechaçasse qualquer novidade ou mudança na estrutura cerrada da tradição. Podemos perceber, então, que as mudanças não ocorriam somente na poesia, mas também no próprio pensamento da criação poética, um amadurecimento das ideias preconizadas pelos românticos.

Em fins do século XIX, a Europa vivenciava um sentimento de pessimismo e frustração, o que influenciou de forma direta e veemente as produções dos artistas da época. Esse período de crise social foi o gatilho para as duas grandes guerras que abalariam de forma peculiar o século XX. Nesse período de ebulição política e econômica, a arte refletiu o momento de incerteza, indefinição e pessimismo. Assim como os românticos estavam preocupados com a visão mecanicista de mundo, em que, sob a influência da matemática e das ciências exatas, pensavam o mundo como uma grande máquina conduzida por Deus, como se este fosse o ourives que comanda o relógio:

(...) essa concepção de uma ordem mecânica fixa veio a ser posteriormente sentida como um constrangimento: excluía grande parte da vida, ou antes, a descrição que propiciava não correspondia à experiência real. Os românticos haviam se tornado agudamente conscientes de aspectos de sua própria experiência que de modo algum poderiam ser analisados ou explicados pela teoria de um mundo regido por mecanismo de relojoaria. (WILSON, 2004, p. 29).

Da mesma maneira, surge o Simbolismo, em um momento em que a preocupação social e o vazio não advêm somente da teoria mecanicista, mas também da teoria biológica, a teoria da evolução, em um momento de incertezas, e traz à tona a interpretação do desconhecido e uma busca por entender o universo das correspondências, as analogias, as relações de devaneios entre o mundo real e o ideal. A arte simbolista pretendia, sobretudo, estimular de forma latente os sentidos humanos, de modo a interpretar ou compreender a realidade com auxílio dos símbolos, que poderiam fazer a correspondência com o mundo ideal. É pertinente reconhecer no Simbolismo a busca intensa pelo onírico, pelo devaneio. Os autores observam a realidade com questionamentos, muitas vezes, sem respostas; a interpretação da realidade não parece concreta, mas, sim, vaga e abstrata. O vazio deixado pelo cientificismo positivista deveria ser suprido de alguma maneira, e isso foi feito por meio da arte, do paganismo, da música e do ocultismo, com os quais os simbolistas buscavam reintegrar a totalidade do ser humano, perdida com o Positivismo.

Com o abandono do cientificismo e do Positivismo, os simbolistas passam a buscar a fé por meio de um misticismo indefinido, em alguns momentos ligado à fé cristã. Há, sobretudo, a crença em um mundo ideal platônico, que só se pode ser alcançado pela beleza pura, expressa pela poesia, cercada por um clima de mistério e de fluidez. Nosso autor catarinense encaixa-se no primeiro caso, como comenta o estudioso francês, “o [ponto de partida] de Cruz e Sousa é uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual. Por

isso mesmo, é marcha para o misticismo cristão”, diferente do percurso empreendido pelo poeta francês, “Mallarmé, que permanece platônico puro (...) um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável” (BASTIDE apud MURICY, 1987, p. 158).

Com isso, fica clara a transição realizada do centro das preocupações dos românticos, o eu (o seu subjetivismo exacerbado), para a linguagem, instrumento por meio do qual todas as outras teorias passam a existir, e aquele vazio nascido de um furor científico em desvendar o homem e o meio em que vive passaria a existir na própria representação, também transplantado (ou ganhando justa correspondência) para as palavras e seu aspecto sugestivo, em última análise, inapreensível, o que viria a combater toda e qualquer redução científica. Libertando, assim, o leitor à degustação flutuante de um discurso poliforme, a literatura trouxe a potência da coautoria não só interpretativa, como também criadora, tão apregoada no século XX e nas vanguardas futuras, elas, sim, filhas do Simbolismo, movimento marcado por uma perigosa autonomia: a da linguagem.

A reintegração do ser humano em sua totalidade exigia reintegrar-se a uma parte também obscura, negada pelo Positivismo e pelas demais posições herdeiras do Iluminismo. A representação, ou o meio pelo qual tanto nos expressamos quanto apresentamos o mundo que apreendemos, era a instância desconhecida. Com a pesquisa filológica, e suas buscas etimológicas por uma verdade (do grego *ethymon*, “verdade”) perdida ao longo das eras, a linguagem tornava-se um lugar enigmático, com poderes mágicos, agindo como se fosse um indivíduo com faculdades próprias. A crise na representação devolveu a este instrumento o seu caráter mítico, e a procura filológica atesta isso, já que o mito quer explicar, em última instância, a origem do mundo. Quiçá a voraz curiosidade que alimenta os simbolistas em retomar mitos, dialogar com esse arcabouço de civilizações antigas seja ela também fruto deste mito maior, a comunicação humana, inclusive o poder encantatório de interferir no mundo por meio da palavra, típico do pensamento selvagem e seus ritos de fertilidade, danças celebratórias, atividades estas acompanhadas de canto, da poesia falada, com força cósmica.

Dessa forma, o Simbolismo abandona o subjetivismo exacerbado que o Romantismo muitas vezes cultivou, sem aderir completamente ao credo parnasiano, ainda preso ao mundo real, na sua forma material e objetiva. Queriam eles o poder inapreensível da palavra, e a obsessão parnasiana pelo descritivo apenas afasta esse poder adormecido nela, preocupados mais em representar algo fora da linguagem do que se aproveitarem das visões que as palavras, sozinhas, têm a capacidade de transmitir àqueles que a elas se subjugue. Como analisaremos no terceiro capítulo, mais detidamente em Rubén Darío, na linguagem repousa

uma voz secreta, a voz das sereias, contra a qual os parnasianos tentaram depositar cera nos ouvidos, mas os românticos já haviam indicado o caminho.

Com a publicação do livro de poemas *Les fleurs du mal* em 1857, a poesia moderna se inicia. Embora o “Manifesto simbolista” de Jean Moréas seja de 1886, Charles Baudelaire quase três décadas antes será o precursor deste movimento, além do Decadentismo e Parnasianismo. Também criador da palavra MODERNIDADE no livro de ensaios *O pintor da vida moderna* (1859), o Baudelaire de *As flores do mal* respeita as formas consagradas, mas o conteúdo é de caráter violento, ora grotesco, ora satânico, sendo a ambiguidade sua característica mais marcante, entre o humor romântico e o preceito da “arte pela arte”. Seu elogio à maquiagem, ou seja, ao artificial, em detrimento da Natureza, talvez indique o que já tentava fazer, concomitantemente, desde 1855, em jornais parisienses, o livro *Petits poèmes en prose ou Spleen de Paris* (1869, edição póstuma), no qual os poemas são construídos com a participação da prosa.

Baudelaire deveu a quatro outros artistas as suas concepções de arte, inclusive o que o levaria a escrever poemas em prosa, sendo eles Théophile Gautier, Richard Wagner, Emanuel Swedenborg e Edgar Allan Poe. Do primeiro, já comentado neste capítulo, herdaria o esteticismo e o lema “arte pela arte”, contrários ao utilitarismo burguês; dos demais, vejamos algumas características fundamentais, influências ou identificações para o poeta francês.

Essencial para os simbolistas (segundo Schopenhauer, a arte simbolista por excelência), a música é, entre as artes, a mais etérea, e aquela que Wagner criou deixa lacunas para a imaginação preencher, quando o ouvinte vislumbrará analogias universais e correspondências sinestésicas: são ideias que Baudelaire divulgou sobre o compositor alemão, vendo nele um correspondente seu. Do poema sinfônico em Berlioz aos poemas (de Heine e Goethe) musicados por Schumann, a obra de arte total wagneriana, um todo orgânico, é um híbrido, semelhante ao de prosa e poesia estudado no segundo capítulo, ainda que longe da poesia pura apregoada por Mallarmé. Em 1885, a criação de *Revue Wagnérienne*, no qual o verso livre seria a constatação da poesia livre, segundo Dujardin, um de seus criadores, nascidos da música livre em Wagner, ficando claro que os processos musicais de composição simbolista são emprestados do artista alemão.

É de Swedenborg que furta a teoria mística das correspondências, presente no poema “Correspondências” no livro *As flores do mal*, “floresta dos símbolos” que é o próprio universo, na qual tudo se corresponde a tudo, como os ocultistas aprenderam com Hermes Trismegisto, ao passo que os cinco sentidos equivalem-se, origem da sinestesia como epifania sensorial, visão esta que se coaduna à correspondência entre prosa e verso no final do século

XIX e as buscas espirituais dos simbolistas. A raiz platônica da filosofia de Swedenborg desemboca no manejo da palavra como símbolo e metáfora, logo, mediadora entre mundos. As ideias do espiritualista sueco serviram, no século XIX, a um propósito semelhante, porém num mundo distante ao seu:

Cuando Swedenborg dice que «jardín» significa sabiduría, que los «árboles» son el conocimiento del bien y el «pan» el amor, todo esto es anticuada alegoría y no «símbolo», tal como se entendía esta palabra en el siglo siguiente al de Swedenborg. Una aplicación directa del swedenborguismo habría conducido al orden y la clarificación en un mundo de confusión y misterio. Toda la historia de la literatura, desde el romanticismo hasta el simbolismo y el surrealismo, refleja, por el contrario, cómo se va apartando el hombre del orden, dando culto al misterio de lo desconocido en lugar de querer identificar la iluminación con el orden o el racionalismo. (BALAKIAN, 1967, p. 27-28).

A poesia hermética, como também é conhecida a poesia simbolista, é precursora da obra aberta a que Umberto Eco nomeará no final da década de 50 do século XX, por ser uma poesia que exige um leitor participativo, cuja crítica não pode ser preguiçosa, mas questionadora, como também o é aquela obra. Aparentemente, o Brasil não é tão feliz quanto a críticos atentos, sem perceber que a autonomia que a obra de arte simbolista exige é a mesma autonomia do leitor e da crítica literária, isto é, se houver uma literatura que espelha a sociedade, deveria haver alguma poesia que espelhasse a crítica, sendo o Simbolismo a arte da alteridade, do desdobramento, sob uma transparência através da qual nos vemos, após evocarmos sensações sugeridas pelo texto. A pobre crítica de Cruz e Sousa, por exemplo, é resultado da pobreza da crítica desde quando *Missal* foi publicado, um verdadeiro tesouro nacional, que afasta a interpretação comum dos que se aventuram a se debruçar sobre ele, mais ainda se pensarmos no (sub)gênero poema em prosa, mal lido entre nós e menos compreendido até poucas décadas atrás.

Entre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire já é sabida a relação de identificações. Quando o poeta francês o descobre, traduz o autor norte-americano, tentando divulgá-lo, de gosto de Mallarmé também. A brevidade lírica, talvez o suspense, tão caro ao poema em prosa que desenvolvia na mesma época que o lê. Os conceitos de efeito de unidade no conto, quando o texto curto deve prevalecer, viriam de encontro à sua imaginação epifânica, já que pensa que a imaginação vê as correspondências. Como diz em *Pela volúpia do vago*, com a qual concordamos,

Pergunta-se: e o poema em prosa, explorado pelo próprio Baudelaire, e que pressupõe brevidade, concisão e exploração rítmica das palavras? Em nossa visão, dada a liricidade inerente ao poema em prosa, este deve ser colocado entre o poema o poema puro e o conto. (PIRES, 2002, p. 87, grifo do autor).

Suzanne Bernard afirma que os *Pequenos poemas em prosa ou Spleen de Paris* estão entre a inspiração lírica e a inspiração urbana, mas comprometem as anedotas e as digressões. Em comparação, Baudelaire atingiria a plenitude da visão analógica em verso, enquanto Arthur Rimbaud faria uma operação mágica nos poemas em prosa de *Iluminations* (1886).

Em traços gerais, e retomando o que já foi dito até agora, o manifesto simbolista vem à luz no mesmo ano em que é publicado o poema em prosa de Rimbaud, meses depois do manifesto decadentista de Anatole Baju, no qual o credo é de fundo pessimista, inspirado em Schopenhauer, a saber, esteticismo, hedonismo, mundo artificial, como também morbidez, individualismo, dandismo, próprios à crise *fin de siècle*. Aquele manifesto irá apontar Baudelaire como o verdadeiro precursor do Simbolismo, tendo o mistério e o inefável emprestados a Mallarmé e louvando a revolução do verso em Verlaine, ou seja, negam o mundo e se “refugiam” na torre de marfim, não como fuga, mas protesto, pois são contrários à sociedade utilitarista, à ciência arrogante e à literatura naturalista; também reintroduzirão a forma sintética de conhecimento, na qual poeta é decifrador de símbolos, à maneira swedenborguiana, a doutrina mística das correspondências, o resgate do idealismo, platonismo e espiritualismo, embora contrários ao pessimismo schopenhaueriano. Embora se afastam do mundo utilitarista, refugiando-se na torre de marfim que é erigida pela linguagem, os simbolistas não deixam de prover o sentido crítico da sociedade, apesar de este se apresentar de forma bem indireta e delicada nos poemas. Por isso, não podemos afirmar que os simbolistas tenham se afastado do mundo real, fugido para uma torre de marfim e que, nesse quesito, ignoraram a sociedade e seus problemas, pois a poesia simbolista não se tratava apenas de “arte pela arte”, esta, sim, uma espécie de fuga e afastamento da sociedade, mas uma relação indireta com a sociedade.

Baudelaire, apesar de ser grande inspiração para os simbolistas, parecia não ter consciência de que criava a base para o movimento e também para a poesia de todas as gerações vindouras. Seu poema *Correspondances* nunca foi citado em seus escritos autobiográficos como um dos mais importantes ou sequer que seria um bom poema. Entretanto, sua dualidade nascida no seio do Romantismo, mas que não carrega o sentimentalismo da natureza e seus jogos de sons, será um aspecto que a “la escuela simbolista francesa llevará a sus últimas consecuencias” (BALAKIAN, 1969, p. 57).

Outro poeta que consideramos como um dos precursores do Simbolismo é Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), amigo de Mallarmé, um poeta inadaptado, assim como muitos daquela época, ficando na confluência entre Parnasianismo e Simbolismo. Sua obra mais celebrada é *Axël*, drama poético em prosa que empresta o nome ao livro do crítico Edmund Wilson (*O castelo de Axel*). Wilson, em sua crítica, traça a partir dessa obra de Villiers a diferença entre o pensamento romântico e o simbolista:

Era característico dos românticos procurar na experiência – no amor, nas viagens, na política – por ela mesma, pôr à prova as possibilidades de vida, os simbolistas, embora detestem igualmente as fórmulas, embora rejeitem igualmente as convenções, levam a cabo sua experimentação no campo da literatura tão-somente; e embora sejam também, essencialmente, exploradores, exploram apenas as possibilidades do pensamento e da imaginação. E ao passo que o romântico, no seu individualismo, revoltava-se usualmente contra, ou desafiava, a sociedade da qual se sentia inimigo, o simbolista desliga-se da sociedade e se adentra na indiferença a ela: cultivará sua sensibilidade pessoal e única a um ponto que ultrapassa os românticos, mas não afirmará sua vontade pessoal (...). (WILSON, 2004, p. 259-260).

Coaduna-se a essa afirmação de Wilson a frase de Friedrich, já citada, que diz que a poesia moderna é o Romantismo desromantizado, entretanto o aspecto de desligar-se da sociedade não denota falta de criticismo dos simbolistas, tampouco que fazem “arte pela arte”, pois o próprio afastamento pode ser entendido como uma crítica. Além disso, em poemas de vários autores são encontrados traços da sociedade da época, de forma bem sutil ou irônica. No caso dos autores estudados neste trabalho é fácil encontrar em Cruz e Sousa crítica aos realistas/naturalistas brasileiros, em Rubén Darío há menções a estrangeiros, há a linha irônica e quase de humor que trata sobre figuras sociais.

Além de Villiers, destacamos também Tristan Corbière (1845-1875); Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (1846-1870) e Paul Verlaine (1844-1896) como poetas decisivos para consolidação do Simbolismo: Corbière, como iniciador da linha coloquial-irônica, com sua poesia cheia de ironia, sarcasmo, paródia; Lautréamont, pela sua obra *Les chants de Maldoror* (1868), em que une o ressentimento, o furor, o sarcasmo, a ironia, sendo, também, um inovador poético; Verlaine, por sua poesia surgida da união das várias estéticas finiseculares, das quais ele se recusava a pertencer, e sua maneira de se preocupar com a reformulação formal da poesia que então se fazia. Todas essas ideias culminariam no poeta mais importante do Simbolismo, Stéphane Mallarmé (1842-1898), cuja poesia seria mais bem compreendida no século XX, pois somente nessa época os poetas estariam prontos para entender as

possibilidades que ele ofereceu aos modernos. “*Mallarmé no es un simbolista en el sentido de pertenecer a ese bando, pero es el principal responsable del alumbramiento del simbolismo*” afirma Anna Balakian (1969, p. 93) e segue categórica na lógica de que apesar de os críticos tentarem encontrar algo mais que Simbolismo na obra de Mallarmé, este não se encontra fora da órbita do movimento, pois o próprio autor diz que seu mérito foi encontrar o que havia de novo nas obras mais recentes da época, embora não tome para si o mérito de ter criado um novo movimento, delega essa função a Verlaine. Apesar de ter surgido particularmente no ambiente francês, a filosofia simbolista foi sendo disseminada para outros países, por meio daqueles que chegaram a Paris e/ou compartilharam dessas novas ideias de alguma maneira, fazendo com que o movimento se tornasse um dos mais importantes para a formação da consciência poética dos movimentos posteriores.

1.1 O SIMBOLISMO BRASILEIRO

O Simbolismo apresentou-se para o contexto brasileiro como um dos movimentos mais polêmicos, em que houve vários desencontros de críticas embasadas em opiniões sobre problemas intrínsecos ao movimento e também críticas ligadas a aspectos ideológicos, como, por exemplo, a não participação direta dos simbolistas no âmbito político-social. Tratava-se, também, de um movimento cuja inadequação crítica para analisá-lo era notória, já que surgia em meio a todo o contexto histórico uma poesia que não se ajustava aos moldes conhecidos acerca de representação poética, como também se afastava sobremaneira da arte dos realistas e naturalistas, fazendo desse desajuste uma forma de representação através da construção.

Eles, os simbolistas, buscavam a representação por meio de uma linguagem transcendente, que se opunha ao costume de transparecer a referencialidade, embora a criação do modelo de linguagem simbolista no Brasil tenha partido, principalmente, da imitação e recepções passivas dos modelos franceses, fato este que ocorrera, também, em outros países. Portanto, o Simbolismo não apresentou um projeto nacionalista, mas se preocupou com a estética, fazendo com que fossem redescobertos os valores da palavra e da poesia.

As críticas e a teoria sobre o Simbolismo, que floresceram em nosso país, mesclam-se com as críticas sobre Cruz e Sousa e configuram um vasto material, de opiniões bem diversas, que já foram tratadas largamente em inúmeros estudos, por esse motivo não nos prolongaremos nesse quesito, elencando apenas aspectos cruciais que se ligam diretamente ao nosso trabalho.

Em 1901, o crítico José Veríssimo faz uma afirmação em seu livro *Estudos de literatura brasileira*, em que já se delineia a polêmica acerca do valor do Simbolismo:

No Brasil, porém, o simbolismo é um fato de imitação internacional e, em muitos casos, desinteligente. Absolutamente não corresponde a um movimento e reação mística ou sensualista, individualista ou socialista, anarquista, niilista e até clássica como na Europa; um movimento em suma que é já a resultante de um lado da revolta contra a organização social, provada incapaz de satisfazer às legítimas aspirações e necessidades do indivíduo, de outro do esgotamento do naturalismo e do parnasianismo. Entregaram-se a ele, sem quase o conhecerem nos seus motivos e nas suas obras, alguns espíritos em sua maioria impotentes, sem originalidade nem vigor, alguns talvez com talento, mas sem inteligência, quase todos sem nenhuma instrução ou cultura literária. Não conhecendo alguns sequer o francês, a sua iniciação se fez através dos nefelibatas portugueses, que são de fato os mestres do simbolismo brasileiro. (...) Por ora não produzira senão versos soltos, artigos e fantasias esparsas, tão vazios de fundo quão extravagantes de forma, em efêmeros periódicos de títulos charlatanescos. (VERÍSSIMO, 1976b, p. 79).

A longa citação se faz necessária para demonstrar, com as próprias palavras do autor, que não só o Simbolismo brasileiro era considerado inferior, como, também, cópia do nefelibatismo português. Também considerava que os poetas eram incultos e ignorantes. A partir da posição de Veríssimo, delinearam-se dois segmentos principais de nossa história literária, o primeiro ressalta o caráter de importação imitativa do Simbolismo brasileiro, colocando-o como totalmente inadequado ao contexto brasileiro da época. A outra vertente considera de suma importância o movimento, já que se preocupa com o valor estético das obras e o alcance universal das propostas simbolistas.

Posteriormente, em 1907, Veríssimo se retrata, por influência de Nestor Vitor, acerca do que havia comentado sobre o poeta Cruz e Sousa, entretanto a crítica continua a ser ofensiva, menosprezando o poeta embora acreditasse que sua poesia era estranhamente boa:

Os Últimos sonetos de Cruz e Sousa (...) modificaram de muito o juízo que desde o seu primeiro livro de versos fiz do malogrado poeta preto. Nunca ousei dizer que em Cruz e Sousa não houvesse absolutamente matéria de poesia, nem sensações e sentimentos, ideação bastante, dons verbais, capazes de fazer um poeta. Admiti sempre que os havia, mas o que não senti então, além da música das palavras, do dom de melodia, que é comum nos negros, era a capacidade de expressão, e essa incapacidade escondia-me a sua inspiração. Ou ele não tinha de fato nada a dizer ou não sabia de todo dizer, e esta sua inaptidão de expressão artística parecia-me chegar nele à inibição patológica. O caso que, com certas restrições, continua a ser exato, é curioso fenômeno de psicologia étnica. (...) Ele é o que é, porque ele foi o que foi, um negro bom, sentimental, ignorante, de uma esquisita sensibilidade, cujos

choques com o ambiente social resultaram em poesia. Nem ele tinha, e ainda bem, nenhuma concepção teórica da sua arte, nenhuma estética a comunicar, nem sequer, creio eu, consciência do seu estro. (VERÍSSIMO, 1976b, p. 97-101).

Apesar de tentar se retratar, Veríssimo acaba emitindo mais uma vez suas opiniões radicais em relação a Cruz e Sousa, justificando, inclusive, o que chama de “inibiçãoopatológica” com a condição de negro do poeta. Percebe-se como se delinearam todas as teorias relacionadas à cor do poeta, dentre elas a mais famosa e, ordinariamente, repetida de que o poeta teria fixações pela cor branca devido à sua cor negra. Nossos simbolistas tiveram que enfrentar destarte não só a batalha contra o conservadorismo ao estilo parnasiano, mas também o Positivismo que tentava estabelecer uma relação direta entre cientificismo e Modernidade, desse modo os simbolistas perturbavam esse projeto, minando sua possibilidade de acontecer plenamente.

É desnecessário traçar aqui uma biografia sobre o poeta João da Cruz e Sousa (1861–1898), pois toda a sua vida, sua fama e sua obra são de conhecimento de estudiosos e leitores, entretanto traçamos algumas visões sobre o poeta a partir de alguns críticos e amigos.

Nestor Vítor, um dos mais fervorosos defensores do poeta, em 1923, em ensaio no *Anuário do Brasil*, aqui retirado da coletânea organizada por Afrânio Coutinho, informa-nos que após 25 anos do falecimento de Cruz e Sousa, a maioria de suas obras editadas estava esgotada e quem as possuía guardava-as como raridade. Citando Virgílio Várzea, amigo íntimo do poeta e coautor de *Tropos e Fantasia* (1885), Nestor Vítor delineia o aspecto físico de Cruz: “Era um crioulo de compleição magra e estatura meã. Não obstante, tinha o rosto cheio e oval, de traços delicados, e de um conjunto atraente, simpático. Nos seus olhos, grande e bonitos, havia um forte brilho intelectual e uma vaga expressão de tristeza e humildade” (COUTINHO, 1979, p. 105). Nasceu escravo, filho de Guilherme da Cruz e Carolina Eva da Conceição, embora tenha sido sempre o protegido do Marechal Guilherme Xavier de Sousa, de quem adota o sobrenome, e sua esposa, pois não tinham filhos e denotavam todo carinho e educação à Cruz e Sousa. Estudou no Ateneu Provincial, destacando-se como um dos primeiros alunos de francês, latim, inglês e grego. Sempre teve tendências às letras, pois aos oito anos já fazia versos e recitava-os em salões de concerto e pequenos teatros particulares.

Aos 20 anos, começa a travar amizade com Virgílio Várzea, passando ambos a dirigirem a *Tribuna Popular*, que se alçou à folha literária mais importante de Santa Catarina. Travou também contato com todas as companhias de teatro que passavam por Desterro e foi

por meio de uma delas que pode viajar até o Rio Grande do Sul e, posteriormente, percorrer todo o litoral do Brasil até o Amazonas de 1881 a 1883. Gama Rosa, um governante de Santa Catarina, em 1883, passou a proteger e a servir como uma espécie de Sócrates para os jovens letrados da cidade, influenciando sobremaneira para que o grupo, a qual Cruz e Sousa pertencia, ganhasse notoriedade. Chegou inclusive a nomear, em seu testamento de administrador, o poeta negro como promotor público de Laguna, entretanto Cruz nem sequer chega a assumir o cargo devido à sua condição de negro, que os chefes políticos rechaçaram veementemente. Apesar disso, Cruz e Sousa e seu grupo passaram a receber adeptos, ficando mais conhecidos localmente, ainda que o preconceito e as zombarias ainda permanecessem. Sobre isso, assinala Nestor Vitor:

Tudo isso ele recebia com ares sobranceiros, como se as pedras lhe passassem por cima da cabeça, como se nada o atingisse no íntimo, quando a verdade é que tudo ia calando fundo e ferindo dolorosamente aquele ser tão extraordinária sensibilidade, dando-lhe pouco a pouco uma amargurada visão da vida, demonstrando-lhe sua posição singularmente dramática neste mundo. (VÍTOR apud COUTINHO, 1979, p. 111).

Talvez isso tenha realmente influenciado em seus poemas, que sempre contam com um tom dramático e nostálgico, que culminaria mais tarde em *Evocações* (1898), no qual o pessimismo e a tristeza perpassam toda a obra. Em 1886, sai novamente de sua cidade natal por não se sentir aceito, chegando, em 1888, ao Rio de Janeiro, mas sem conseguir nenhum trabalho, o que o obrigou a deixar esta cidade após um ano, embora tenha sido bastante proveitosa a estadia para respirar novos ares e novas perspectivas de cultura.

Nestor Vitor assinala ainda uma informação importante sobre um trabalho, de fase inicial, denominado “Obsessão da noite”, uma espécie de tiras em prosa que já esboçariam as páginas de *Missal*, *Evocações* e *Faróis*. No ano de lançamento de *Missal*, 1893, Cruz e Sousa chega ao Rio de Janeiro e várias vezes é admitido, mas acaba deixando empregos nas redações em que seus amigos conseguiam colocá-lo. Nessa mesma época, unem-se ao seu grupo Gonzaga Duque, Emiliano Pernetá, Lima Campos e outros que logo se uniriam também. Como simbolistas radicais hostilizavam os naturalistas e os parnasianos nos jornais, Cruz e Sousa chega a afirmar que lutava contra a “divina Estupidez” e a “onipotente Imbecilidade”, fato este que lhe fechou inúmeras portas. Se não fosse pelas amizades conquistadas, seu primeiro livro jamais teria sido publicado.

Missal foi publicado em 1893 pela livraria Magalhães, que pretendia fazer nome com escritores novos e mais ou menos escandalosos. Nessa obra, Cruz e Sousa, apesar de estar

ainda sob clara influência dos prosadores realistas portugueses, empreende com genialidade um efeito novo, com linguagem mais fluida, mais cheia de matiz e de música, mas vem de da inspiração de Flaubert. Em muitas páginas do livro, Cruz e Sousa ataca claramente os naturalistas e os parnasianos e, em contrapartida, “*Missal* foi recebido sob tremenda guerra, feita embora quase que só a golpes de ridículo e menos na imprensa do que nos bastidores literários” (VÍTOR apud COUTINHO, 1979, p. 124). Outro ponto importante sobre essa obra é que nessa época Cruz e Sousa não havia entrado em contato com nenhuma obra verdadeiramente simbolista, pelos menos não com a alcunha do movimento, pois só mais tarde fora conhecer Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, portanto, não poderiam tê-lo influenciado ainda nessa época.

O que há, porém, de mais eugênico, de mais estonteante para aquele momento, de mais impressionador ou capaz de provocação nesse novo herói da arte é o seu verbalismo já faustoso, embora, talvez, no fundo algo barroco, ingenuamente tautológico, é sua musicalidade, que quase se converte em verso aquela prosa, é sua opulenta imaginação para tudo quanto afete os sentidos, é sua vida interior, que já se revela profunda e rica e a disposição dionisíaca para a guerra, embora a divina guerra da arte, como ninguém tivera então no Brasil. (VÍTOR apud COUTINHO, 1979, p. 126).

A partir de todo esse contexto em que *Missal* surgiu, podemos reafirmar que, diante de tantas polêmicas, trata-se de obra inovadora, realmente iniciando as reflexões simbolistas no Brasil.

Passemos a partir de agora a delinear algumas impressões de outro importante autor acerca da vida e da obra de Cruz e Sousa. Trata-se de Tasso da Silveira, em ensaio denominado “Cruz e Sousa e a crítica” – que faz parte da obra organizada por Afrânio Coutinho, em que se reúnem vários ensaios de diferentes autores sobre o poeta –, em que já inicia afirmando que desde o primeiro momento a genialidade de Cruz e Sousa, se não foi reconhecida, pelo menos foi reconhecida por algumas pessoas generosas. Após ter sido publicado no Rio de Janeiro, alguns admiradores surgiram com o deslumbramento que o livro provocara, embora também tenha suscitado a incompreensão e “a negação a que jamais se pode furtar nenhum criador de beleza nova” (SILVEIRA apud COUTINHO, 1979, p. 31). Em relação à recepção da obra cruceana, Tasso da Silveira afirma haver dois grupos: o primeiro a que pertenceu o próprio poeta e se pronunciaram totalmente a favor do Dante negro, e o segundo grupo foi o que lhe veio imediatamente depois e recebeu como sagrada herança o nome e a obra do poeta, embora no âmbito desse segundo grupo ainda permaneçam negações.

Mesmo aqueles críticos que, à força do contexto, deveriam se opor veementemente à poesia de Cruz foram impelidos na tentativa de defini-la. Sílvio Romero foi um deles.

(...) Em primeiro lugar, ressaltam de todas as suas composições uma elevação d'alma, uma nobreza de sentimentos, uma dignidade de caráter, que nunca se desmentem, nunca se apagam. Daí, como segunda qualidade apreciável, a completa sinceridade do poeta: este não faz cantatas a 'condessas' e 'duquesas', nem entoa fingidas ladainhas a 'santas'... Inspirados pela natureza, pelo infinito cenário do mundo exterior, ou pelas peripécias da vida, pelos atritos da sociedade, ou pelas dores íntimas de seu coração, os seus versos são sempre simples, espontâneos, sinceros, como as confissões de uma alma limpa e digna. (...) Outra qualidade da arte de Cruz e Sousa é o poder evocativo de muitas de suas poesias. Ele não descreve nem narra (...) (ROMERO apud COUTINHO, p. 32-33).

É notório que em muitos dos textos que falam sobre o poeta, os autores destaquem seu caráter e a dignidade impecáveis, mas nada disso tem a ver com a literatura que produz. Romero acaba por acertar quando diz que ele “não descreve nem narra”, pois, para a época do cientificismo, soava estranha uma poesia que não apresentava as características condizentes a esse contexto, uma escrita que apenas sugeria e, por isso mesmo, não descrevia e não narrava, porque a fonte de sua substância é o transcendentalismo. Sobre o crítico José Veríssimo, Tasso da Silveira apenas diz que, embora tenha em certo momento sucumbido a uma crítica positiva sobre a obra cruciana, a sua maneira de ser, em seu tempo, o impediam de perceber que Cruz e Sousa não apresentava nenhuma defasagem de expressão e nem lhe falta “o dom da clara expressão”, como havia dito, mas que essa falta de expressão clara à maneira clássica configurava exatamente a transposição da fronteira.

Continuando em seu ensaio, Silveira ressalta que nenhum outro crítico brasileiro ultrapassou o entendimento da poesia de Cruz e Sousa do que Roger Bastide, pois não só clarificou as regiões menos facilmente acessíveis da poesia do Dante negro, como “explorando-o verdadeiramente em profundidade, sugeriu rumos inesperados à pesquisa exegetica destes dias” (SILVEIRA apud COUTINHO, 1979, p. 42). Confirmamos nas palavras do próprio Bastide algumas reflexões sobre a poesia do poeta brasileiro:

Nele, as imagens não se elaboram segundo as leis da associação de idéias; elas se destilam como por uma alquimia do sentimento, nascendo, pouco a pouco, do alambique do sonho e da saudade, para tomar forma por mecanismo análogo ao da transmutação dos metais. *Sentimento esquisito* dá-nos exemplo dessa fabricação sentimental dos símbolos, que poderia comparar-se ao nascimento da Noite escura de S. João da Cruz, não tradução da experiência, mas a tomada de consciência dela. (...) As imagens

simbólicas situam-se em planos diferentes; há uma estratificação dos símbolos, que nos fazem descer, de camada em camada, até ao mais secreto da alma. (BASTIDE apud MURICY, 1987, p. 158).

É de extrema importância o estudo de Roger Bastide para a valorização do poeta brasileiro para além de nossas fronteiras, já que afirma Tasso que nem mesmo Nestor Vitor jamais sonhou ver crítica tão acalorada e glorificadora, escrita por pena estrangeira, sobre o Cisne negro.

Não nos ateremos nesse capítulo à análise de outros poetas simbolistas brasileiros tão importantes quanto Cruz e Sousa (Alphonsus de Guimaraens, Emiliano Pernet, Raul Pompéia, Dario Vellozo, Silveira Neto, entre tantos outros), motivados pela necessidade de delimitar nosso tema. Entretanto, encerramos este tópico com um dado interessante, retirado da tese do professor Antonio Donizeti Pires, ao assinalar que, para se ter noção da forte oposição parnasiana ao movimento, basta lembrarmos que a Academia Brasileira de Letras, desde suas reuniões em 1896 e sua fundação em 1897, não contava com a participação de nenhum poeta simbolista, sendo admitidos apenas em 1913 os primeiros, Félix Pacheco e Pereira da Silva. Dessa afirmação notamos que os simbolistas desde o início do movimento foram rechaçados de tal maneira que tiveram que construir um espaço de reconhecimento na sociedade brasileira. Após esse período simbolista no Brasil, há uma época de transição até o Modernismo, denominada Penumbismo, que foi de extrema importância para a preparação do período modernista, em que, segundo Antonio Candido, a poesia simbolista “foi se dissolvendo numa poesia tipo crepuscular, que convergiu com a influência das vanguardas européias para gerar a transformação modernista” (CANDIDO, 1997, p. 63).

1.2 O MODERNISMO HISPANO-AMERICANO

O movimento modernista se iniciou nos países americanos de Língua Espanhola no século XIX e durou até por volta da segunda década do século XX, embora haja críticos que discordem quanto ao momento em que se pode realmente falar em Modernismo e também em que momento chegou ao fim. A linha tradicional aceita que há alguns precursores, mas que realmente o movimento nasce com Rubén Darío; já a linha mais inovadora defende “*por un lado, que tales precursores son verdaderamente los primeros modernistas y por otro, que el modernismo ha sobrevivido al impacto de la vanguardia y se prolonga hasta años relativamente recientes*” (OVIEDO, 2007, p. 220). A importância do movimento está na inovação. Em um contexto em que o descontentamento em relação à restritiva poesia

espanhola daquela época e em que o desejo de ruptura e autonomia cultural imperavam, entende-se que a identidade hispânica precisava de novas representações próprias e não a cópia servil da literatura produzida na Espanha. Isso, seguramente, foi o princípio de uma ruptura que, mais tarde, na literatura de cunho Maravilhoso¹ (século XX), seria a representação definitiva de ruptura com os modelos espanhóis.

Para que essa libertação ocorresse, foi necessário buscar na cultura do outro, principalmente nos autores franceses, a visão necessária para que se pudesse romper com a cultura espanhola e, ao mesmo tempo, criar uma identidade hispano-americana. Os poetas almejavam ser modernos, ultrapassar a realidade local anacrônica, de forma a abarcar as visões críticas que tinham da América espanhola na sua expressão artística. Nesse aspecto, o regresso às raízes culturais se fez necessário para que a consciência histórica, social e cultural fosse construída de forma ampla e clara, na busca da história e da identidade hispânicas (fato semelhante começou a ocorrer, no Brasil, na época do Romantismo e se intensificou no Modernismo² brasileiro, anos depois).

Los escritores modernistas volvieron la mirada desde las tendencias europeas más actuales hacia su hogar y reconstruyeron, a través de vuelos imaginativos tanto como de los datos históricos, un pasado hispanoamericano que incluyó civilizaciones arcaicas, gentes indígenas y una consciencia hispanoamericana.(ECHEVARRÍA, 2006, p. 39).

O desenvolvimento econômico e social que atua no plano de fundo dessa época nos países de Língua Espanhola da América é o mesmo que também acontecia no Brasil. A

¹ O termo “Realismo Maravilloso” foi utilizado por Alejo Carpentier, em 1948, no prólogo de *El reino de este mundo* para tratar sobre a literatura latino-americana e sobre a linguagem particular utilizada para expressar as realidades latinas. Trata-se da literatura do próprio Carpentier, bem como de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, entre outros. O cultivo desse tipo de literatura aconteceu de forma bastante interessante na Hispano-América e se considera que essa tenha sido a grande identidade de tais países, pois a preocupação em romper com a dependência cultural da Espanha sempre foi presente, logrando sucesso no *Realismo Maravilloso*. Portanto, a busca pela identidade cultural iniciada no Modernismo hispânico manteve relações diretas com a emancipação da cultura em relação à Espanha. Em 1922, Oliverio Girondo publica em seu livro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (e posteriormente repete no *Manifiesto de Martín Fierro* de 1924) pela primeira vez a menção sobre a Hispano-América ser o “estômago do mundo”. Nessa perspectiva, tudo era digerido, assimilado e (re)produzido de forma diferente. A comparação se liga não só à ruptura com a Espanha para empreender uma literatura genuinamente hispânica, mas também a assimilação de todas as culturas. Curiosamente, anos depois, no Brasil é utilizado o termo “Antropofagia”, que mantém, basicamente, o mesmo preceito de “estômago” dos países de língua espanhola da América: recepção, assimilação e (re)criação. Portanto, vale ressaltar que em língua espanhola há o reconhecimento de Rubén Darío como o grande precursor da independência cultural, enquanto que no Brasil os modernistas parecem não ter resgatado o passado simbolista no processo de ruptura. No segundo capítulo deste trabalho, voltaremos a abordar esse tema.

²Há que se destacar que o movimento denominado “Modernismo” no Brasil não tem nenhuma relação direta com o movimento homônimo na Hispano-América. O Modernismo hispânico cronologicamente refere-se aos

modernização da sociedade como um todo, a “europeização”, a imitação dos modos de vida europeus, bem como de sua cultura e estudos, os novos ricos e a recém-formada classe burguesa, ambicionavam o acúmulo de capital e os produtos manufaturados americanos que eram conseguidos em troca da matéria-prima.

O Positivismo de Auguste Comte era a linha político-filosófica que imperava nessa época e prezava pelo progresso, o avanço científico e tecnológico, para que, de forma racional, a sociedade pudesse se desenvolver e viver com mais comodidade e sem problemas, mas, na verdade, o que se pode notar hoje é que a filosofia positivista serviu como justificativa para as injustiças e as desigualdades sociais que, nesse contexto, passam a ser explicadas não pela raça ou qualquer outro ponto de vista, mas pela ciência. “*El mexicano Porfirio Díaz y sus «científicos», la oligarquía de terratenientes argentinos y los barones del nitrato chilenos fueron los mejores representantes de la escena política de la época*”. (ECHEVARRÍA, 2006, p.41).

Longe de conseguir seu intento, o Positivismo apenas aumentou o sentimento de crise entre os escritores, pois, com o desaparecimento da aristocracia, não havia mais o patrocínio para a produção poética e, no geral, a arte torna-se produto de mercado. Os modernistas, apesar de manterem seu respeito pela ciência, não acreditavam que ela seria a saída para todas as coisas e que, contrariamente, ela não explicava a vida, mas a tornava ainda mais enigmática. Por causa dessas dificuldades enfrentadas na produção artística, muitos poetas e escritores trabalhavam como jornalistas para suprirem as necessidades financeiras, enquanto produziam suas obras. Dessa forma, o Modernismo pode ser considerado como uma resposta a esse vazio espiritual, artístico e estético causado pelo Positivismo, a busca pelo desenvolvimento da arte que havia ficado estagnada, ao passo que o resto da sociedade evoluía rapidamente.

Na busca por uma identidade própria, os modernistas voltaram-se para estéticas estrangeiras, como o Romantismo alemão e inglês, que configuravam já a inquietação pela mudança e pelo novo e que, sem dúvida, foram as bases para o Simbolismo francês, também influenciadores dos modernistas hispânicos. Com isso, puderam perceber que, assim como os Românticos alemães e ingleses e os Simbolistas franceses, a fragmentação do ser gerada pelo lado cientificista havia deixado essa inquietude nos indivíduos, porque a ciência não dava respostas satisfatórias às grandes questões do ser humano. A reconciliação para essa dicotomia – ciência/ser humano – talvez estaria em uma analogia, um tipo de universo de

períodos parnasiano-simbolistas no Brasil, enquanto que o termo “Vanguardia” é o equivalente ao Modernismo brasileiro.

correspondências que poderia se materializar na Literatura. Por isso, a poesia torna-se uma espécie de religião moderna, um meio de descobrir e de reorganizar o pensamento e as crenças que estavam em crise.

Se consideraban poetas quienes podían percibir el orden armonioso del universo tras la apariencia caótica de la realidad del día a día. En su poesía, como en el influyente soneto de Baudelaire «Correspondances», la materia desordenada del mundo terrenal se recompone en una creación artística que refleja la «oscura y profunda unidad», es decir, el alma ordenada tanto del visionario como del cosmos. (ECHEVARRÍA, 2006, p.43).

A sinestesia, as artes plásticas e a música eram recorrentes na criação poética dessa época. A linguagem, assim como a música, passa a ser um tipo de magia evocadora, portanto o ritmo passa a ser um elemento ainda mais necessário nas composições em verso e também em prosa. Rubén Darío ressalta essa importância do ritmo, da harmonia e das correspondências em um dos seus poemas de *Prosas Profanas y otros poemas* (1896) quando escreve:

*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.*

*Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;*

*mata la indiferencia taciturna
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna.*

(DARÍO, 1917a, p. 72)

Segundo o eu-lírico, a importância do ritmo está tanto nas ações como nos versos (*ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos*), pois a representação gráfica, ou seja, os versos, de um poema tem uma ligação com o ritmo, a alma e o universo, por isso nos diz que as ações devem ser rítmicas assim como os versos (*ritma tus acciones bajo su ley, así como*

tus versos), porque a alma do poeta está em ligação com essa música universal, e isso se transfere para o verso (*eres un universo de universos/ y tu alma una fuente de canciones*).

Ainda que os primeiros modernistas tenham sido influenciados também pela ideia de “arte pela arte”, como uma renúncia à utilidade e à comercialização da arte como mercadoria, não deixaram de atentar para alguns elementos da vida moderna, que poderiam ser transformados em uma forma de beleza artística e, assim, começaram a incorporar aspectos da modernidade urbana em suas poesias.

Cercados, naquela época, por produtos manufaturados, os poetas procuravam também criar um sistema poético artificial. A natureza é filtrada através de muitas paisagens estéticas mescladas com elementos de inúmeras culturas, como a dos palácios europeus, os jardins orientais, a mitologia grega, entre tantas outras. Muito disso pode ser notado nos poemas em prosa de Rubén Darío, na sua técnica de escrever como se pintasse ou descrevesse um quadro. A riqueza e a sofisticação da linguagem dos primeiros modernistas acompanham a riqueza das paisagens de suas poesias, o que pode nos parecer contraditório, pois esse sentimento de acumulação de riqueza era próprio da burguesia, entretanto, pode configurar uma crítica ao superficial que tem um fim em si mesmo. A busca dos poetas por uma beleza transcendental e harmoniosa permitia a exploração desses elementos, a princípio contraditórios, como uma espécie de pesquisa do belo.

Os modernistas hispano-americanos tomaram como modelos artísticos os autores tradicionais e não tradicionais de Língua Espanhola e ressuscitaram a versificação irregular que já existia na antiga poesia espanhola, voltando-se para Berceo, Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso, Gracián, Santa Teresa, Góngora e Quevedo (ECHEVARRÍA, p.46).

Para Rubén Darío, assim como para outros Simbolistas, a musicalidade e a influência do compositor alemão Richard Wagner foram essenciais para as composições de seus versos. Julián del Casal (1863-1893) utilizou o tema do Oriente, o interesse pela China e pelo Japão, como influência principal para suas obras. Outros autores também chegaram a explorar o tema do Budismo, do Zen e do Taoísmo.

Com a descrença na religião, sobretudo pelo avanço da ciência, da filosofia e da arqueologia, os modernistas adotaram o ocultismo como uma opção de investigação dos mistérios ocultos, os quais a ciência não era capaz de responder. O mal-estar geral, como já foi dito, era devido ao vazio que a ciência havia deixado nos indivíduos, que preferiam antes a antiga religião a uma ciência baseada no universo físico e que não dava conforto existencial ao homem. Sem deixar de reconhecer o valor científico, os modernistas queriam que ciência e religião pudessem se reconciliar. Talvez, por isso, a prosa tenha sido uma das formas

escolhidas pelos modernistas para se unir à poesia, pois a prosa era a linguagem do jornal e da ciência, enquanto a poesia, a linguagem do mistério, da religião, e essa união representaria a harmonia, o universo na sua totalidade.

O ocultismo também influenciou nas questões de representação da sexualidade, já que as ideias restritivas do Cristianismo não permitiam essa liberdade. O amor sexual e o erotismo são encarados como uma relação natural, que foi inibida pela sociedade. Exaltá-los, portanto, seria uma crítica política e moral da civilização, e o ocultismo auxiliava esse pensamento na medida em que admitia a gênese sexual dos deuses, assim como a mitologia grega, a androginia original do homem e a união do homem e da mulher como um encontro cósmico de regresso a esse estado original andrógino. A mulher, musa do poeta, é então vinculada à linguagem poética erótica e sensual, uma elevação do tema sexual.

Os grandes centros urbanos dos países hispano-falantes (Cidade do México, Bogotá, Havana, Santiago do Chile, Buenos Aires e Montevideu) foram de extrema importância para a sustentação do movimento modernista, pois financiaram as revistas mais importantes do período: *Revista Azul*, *La Revista Moderna*, *El Cojo Ilustrado*, *El Mercurio de América* e *Vida Moderna*.

O Modernismo pode ser apresentado de várias formas: como um estilo, uma geração, uma época e/ou uma ideia. Seu sincretismo nos permite dialogar com o Romantismo, o Parnasianismo e, até, com o Naturalismo, sem deixar de refletir que, sob a linguagem rebuscada e elegante, há razões, não só estéticas, para que a poesia se configure dessa maneira. Não é uma arte estética e de formas vazias, como muitas vezes já foi taxada, mas, sim, uma arte em que a forma só será válida como expressão da Ideia. “*Si la forma era exigente y refinada, era porque la Idea así lo demandaba: vino nuevo en odres nuevos*”. (OVIEDO, 2007, p.228).

A renovação métrica empreendida pelos modernistas é inspirada pela musicalidade e pela evanescência dos simbolistas franceses para ampliar os timbres e sons do verso. Com isso, a versificação castelhana ganhou novas estrofes, metros e rimas; além disso, também se revisitaram algumas formas arcaicas, e a experimentação também ocorreu com versos irregulares e brancos, despontando-se para o verso livre. O uso da sinestesia também foi uma influência dos simbolistas franceses; a propósito disso, fala-se em Impressionismo modernista, “*que reflejalos íntimos repliegues de su mundo interior, su desasosiego existencial y su persecución de lo eterno en lo instantáneo*”. (OVIEDO, p. 229).

OS PRIMEIROS MODERNISTAS

Ainda que Rubén Darío seja o maior nome do período modernista na Hispano-América, outros poetas também tiveram bastante relevância no quadro geral do movimento e foram reconhecidos, juntamente a Darío, como os maiores modernistas. Enfatizaremos três deles, porque acreditamos que sejam os mais significativos, embora haja outros anteriores que também contribuíram para os primeiros desenvolvimentos do Modernismo.

- JOSE MARTÍ (Cuba, 1853-1895)

Autor de vasta obra que inclui poesia, prosa, diário, crítica literária, escritos políticos, cartas, entre outros textos inclassificáveis, o cubano Martí é uma figura singular do Modernismo não só pela parte literária, mas também por sua luta política a favor da independência cubana. Pela forte atuação política, suas obras em prosa receberam mais atenção do que sua produção poética, devido às reflexões sobre a nova situação social na virada do século e ao inovador uso da Língua Espanhola.

Filho de pai espanhol e mãe canarina, sua atuação social iniciou-se já na adolescência sob a influência de Rafael María de Mendive, escrevendo e distribuindo jornais com ideias separatistas, o que lhe valeu uma condenação a seis anos de trabalhos forçados, do qual cumpria apenas um ano. O resto da pena foi comutado pelo exílio na Espanha, onde continuou seus estudos e publicações. Contava apenas 20 anos nessa época. Casou-se com María García Granados, a qual veio a falecer pouco tempo depois e, desse episódio, a tristeza e a possível culpa de Martí seriam eternizadas no poema IX de seu livro *Versos sencillos*, em que ele assinala que “*Ella se murió de amor*”. Em 1895, é morto por soldados espanhóis no vilarejo de Dois Ríos. Seu corpo mutilado foi exibido para a população. Em Cuba, é considerado como um mártir, chamado também de *Apóstol*(apóstolo) ou Fundador da nação.

Seus livros mais importantes de poesia são *Ismaelillo* (1882, não raro é usado como marco inicial do Modernismo), *Versos libres* e *Versos sencillos*. O primeiro livro publicado, *Ismaelillo*, é dedicado ao seu filho com Carmen Zayas Bazán, que se separou de Martí quando ainda viviam em Nova York e levou com ela o filho do casal, de forma que o poeta jamais voltou a vê-lo. Carmen dizia que José Martí preocupava-se mais com Cuba do que com a família. Portanto, essa obra trata das alegrias da paternidade unida ao sentido de missão que ele deseja transmitir para as futuras gerações. “*Es esa tensión entre la inocencia lírica del*

niño y el mundo moral del padre la que estructura la obra y la hace parecer tan fresca, dinámica y moderna” (ECHEVARRÍA, 2006, p.56). Essa tensão também se justifica no aspecto caótico da obra, fazendo com que o estilo de escrita represente o melhor do primeiro Modernismo.

Martí utiliza al máximo la seguidilla³ tradicional, dándole un aire liviano y energético. Los verbos se eligen por su sentido del movimiento, los nombres por su poder metafórico y los adjetivos por sus cualidades pictóricas. La impresión general es la de una actividad que raya en el caos, un caos que refuerza la urgencia de las emociones que se unen incontrolables en la figura del padre cariñoso. (ECHEVARRÍA, p. 56).

- MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (México, 1859-1895)

Nascido no seio de uma família de classe média, Nájera é considerado o precursor do Modernismo no México. Sua vida foi toda dedicada ao trabalho de jornalista e literato, por isso há pouquíssimas informações sobre a sua vida pessoal, já que quase todas as atividades da sua vida ocorreram no intelecto.

Sua formação, ainda que autodidata, é claramente francesa e, com a influência da mãe, é encorajado a ler os autores do *Siglo de Oro* espanhol, o que o levou ao gosto pelo transcendente e pelo mistério. Começa a escrever para os jornais com dezesseis anos; aos vinte e nove casa-se com uma moça de ascendência francesa e é eleito deputado. As leituras dos franceses influenciaram bastante sua escrita, considerada elegante e delicada. O único livro publicado em vida foi *Cuentos frágiles* (1883), e sua obra poética compilada um ano após sua morte, em 1953. Nessa obra, há alguns indícios da forma “*cuento parisien*”,

³“Seguidilla” é a composição de um quarteto em que há a cisão do verso, podendo ocorrer de várias maneiras, mas citamos aqui uma das *seguidillas* utilizada por Rubén Darío, no poema “*Elogio de la seguidilla*” em que há a quebra do verso em pentassílabo e heptassílabo, formando assim um verso dodecassílabo cindido, como podemos notar nesse trecho:

Me / tro / má / gi / co y / ri / co / que al / al / ma ex / pre / sas
1 2 34 5 1 2 3 4 5 6 7

Lla / mean / tes / a / le / grí / as, / pe / nas / ar / ca / nas,
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5

Des / de en / los / sua / ves / la / bios / de / las / prin / ce / sas
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7

Has / ta en / las / bo / cas / ro / jas / de / las / gi / ta / nas
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5

popularizada por Darío, que são compostas de impressões, cenas e jogos de fantasia cosmopolita e erótica. Uma das grandes contribuições do escritor foi a fundação da *Revista Azul*, importante meio de disseminação para os modernistas mexicanos.

Por causa do abismo existencial e espiritual que confrontava com a situação materialista da época, a poesia de Nájera incorpora tons melancólicos, musicais e imaginação refinada. Entretanto, talvez a maior inovação esteja presente nas obras em prosa, havendo reverberações diretas na prosa contida no livro *Azul...*, de Darío, em que constrói, muitas vezes, pequenos contos poéticos, dotados de humor e que se aproximam da fantasia.

Sus “Cuentos color de humo” (México, 1942), por ejemplo, constituyen un cambio radical en las costumbres narrativas que predominaban entonces en Hispanoamérica: hay que compararlos con los que hombres como Palma o Gana seguían escribiendo años después que él, para tener una idea de la distancia estética que había entre ellos y de cómo se iba configurando el cuento moderno en el continente. (OVIEDO, 2007, p. 256).

Os contos de Nájera, publicados em jornais da época, eram intitulados como séries: “*Cuentos del domingo*”, “*Cuentos vistos*”, “*Cuentos color de humo*” e também suas séries de crônicas, cujos títulos também seguiam a mesma ideia cromática, “*Crónicas color de rosa*”, “*Crónicas color de oro*”, “*Crónicas color de lluvia*” etc. Muitos de seus contos não se discerniam muito de suas crônicas, das adaptações das lendas estrangeiras, das notas de arte, fazendo um intercâmbio de gêneros, buscando em cada um deles o seu aspecto artístico, mas com a liberdade de poder vagar com a imaginação sem seguir tão rigidamente os pressupostos dos gêneros. Essas inovações o situam não só como precursor do Modernismo, mas também o destaca do contexto parnasiano/realista em que é enquadrado, embora também trafegue pelos últimos. Nesse fragmento retirado do conto “*La novela del tranvía*”, podemos notar uma das características mencionadas: a mistura de crônica e conto.

Cuando la tarde se oscurece y los paraguas se abren, como redondas alas de murciélagos, lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía que encuentre al paso y recoger las calles, como el anciano Víctor Hugo las recorría, sentado en la imperial de un ómnibus. El movimiento disipa un tanto cuanto la tristeza, y apara el observador, nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía. A cada paso el vagón se detiene, y abriéndose camino entre los pasajeros que se amontonan y se apiñan, pasa un paraguas chorreando a Dios dar, y detrás del paraguas la figura ridícula de algún asendereado cobrador, calado hasta los huesos. Los pasajeros ondulan y se

dividen en dos grupos compactos, para dejar paso expedito el recién llegado. (NÁJERA, 1991, p. 06).

Esse fragmento nos demonstra como o conto de Nájera utiliza aspectos da crônica, pois embora não seja uma narrativa breve, o narrador reflete sobre cenas cotidianas em um dia chuvoso, bem como as pessoas que, assim como ele, andam de bonde (*tranvía*). A partir dessas observações do cotidiano, ele constrói sua reflexão ao longo do conto, portanto não há ação e nem núcleo problemático, o que se aproxima da crônica e também, muitas vezes, da poesia, como nas primeiras linhas do texto: “*Cuando la tarde se oscurece y los paraguas se abren, como redondas alas de murciélagos (...)*”, pois a comparação dos guarda-chuvas com as redondas asas dos morcegos conferem um tom poético ao conto/crônica.

A participação de variados gêneros também é fato corrente na prosa do livro *Azul...*, de Darío, tornando, muitas vezes, a sua prosa inclassificável. No fragmento a seguir, retirado do texto “*La canción del oro*”, podemos observar a poeticidade do conto dariano, bem como as intervenções ao longo do conto:

Aquel día, un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta, llegó, bajo la sombra de los altos álamos, a la gran calle de los palacios, donde hay desafíos de soberbia entre el ónix y el pórvido, el ágata y el mármol; en donde las altas columnas, los hermosos frisos, las cúpulas doradas, reciben la caricia pálida del sol moribundo. (DARÍO, 1917b, p. 83).

Percebemos já no início do conto que, apesar de pretender contar uma narrativa, o uso do poético se faz constante como nos trechos “*entre el ónix y el pórvido, el ágata y el mármol*”, evidentemente poéticos por causa da repetição e o uso seguido de dois substantivos. Além disso, nesse primeiro parágrafo notamos a descrição impressionista como em: “*en donde las altas columnas, los hermosos frisos, las cúpulas doradas, reciben la caricia pálida del sol moribundo*”.

O peculiar nesse texto (assim denominamos para não encerrar as possibilidades de gênero) acontece em dois momentos. Um deles quando a narrativa é suspensa e há uma espécie de didascália que nos remete ao texto dramático, pois insinua o que estaria acontecendo na cena que ele narra, assim como no texto teatral são feitos esses tipos apontamentos ao longo do texto.

Muere la tarde. Llega a las puertas del palacio un break flamante y charolado, negro y rojo. Baja una pareja y entra con tal soberbia en la

mansión, que el mendigo piensa: decididamente: el aguilucho y su hembra van al nido. El tronco, ruidoso y azogado, a un golpe de fusta arrastra el carruaje haciendo relampaguear las piedras. Noche. (DARÍO, 1917b, p. 84).

Outro momento inusitado acontece na narrativa quando se inicia um vasto trecho, que avança até o penúltimo parágrafo, em que o narrador exclama ao longo de vinte e três parágrafos a mesma estrutura de paralelismo: “*¡Cantemos el oro*”, como podemos observar no excerto:

¡Cantemos el oro!
Cantemos el oro, rey del mundo, que lleva dicha y luz por donde va,
como los fragmentos de un sol despedazado.
Cantemos el oro, que nace del vientre fecundo de la madre tierra;
inmenso tesoro, leche rubia de esa ubre gigantesca.
Cantemos el oro, río caudaloso, fuente de la vida, que hace jóvenes
y bellos a los que se bañan en sus corrientes maravillosas, y envejece a
aquellos que no gozan de sus raudales.
Cantemos el oro, porque de él se hacen las tiaras de los pontífices,
las coronas de los reyes y los cetros imperiales; y porque se derrama por los
mantos como un fuego sólido, e inunda las capas de los arzobispos, y refulge
en los altares y sostiene al Dios eterno en las custodias radiantes (...).
(DARÍO, 1917b, p. 85-86).

A totalidade dessa parte do suposto conto, em que Darío utiliza a exclamação *cantemos el oro*, pode, facilmente, ser enquadrada no gênero poema em prosa, já que constitui uma estrutura fechada, em que não há necessidade do contexto anterior para ser interpretado. Se Nájera se vale da tendência à reflexão, configurando também um estudo da vida cotidiana, como na crônica, Darío se vale de elementos poéticos que permeiam todos os seus textos da obra *Azul...*, assim como textos de outras obras posteriores.

- JULIÁN DEL CASAL (Cuba, 1863-1893)

Compatriota de José Martí, Julián del Casal representa uma outra visão de mundo e às vezes é considerado a antítese de Martí. Enquanto este prezava pela vida social e coletiva, embrenhando-se na política e participando ativamente na sociedade, Del Casal, órfão de mãe aos cinco anos e criado em uma família com dificuldades financeiras, carregava um tom elegíaco e melancólico em sua poesia. As figuras paterna e materna são sempre evocadas em seus poemas, bem como as impressões pessoais que cerceiam todo o sofrimento e o sentimento de vazio do poeta, fato este que faz com que muitas das análises sobre a sua obra

acabem sendo confundidas com a sua biografia, o que por vezes é compreensível já que se trata de uma identidade complexa que deixa rastros bem claros de sua vida em seus poemas, como, por exemplo, nesse poema de seu primeiro livro *Hojas al viento* (1980):

*Nací en Cuba. El Sendero de la vida
Firme atravieso, con ligero paso,
Sin que encorve mi espalda vigorosa
La carga abrumadora de los años*

(...)

*¡Cuán difícil me fue marchar sin guía!
¡Cuántos escollos ante mí se alzarón!
¡Cuán ásperas hallé todas las cuestas!*

(...)

*Para olvidar entonces las tristezas
Que como nube de voraces pájaros
Al fruto de oro entre las verdes ramas,
Dejan mi corazón despedazado,
Refúgiome del Arte en los misterios
O de la hermosa Aspasia entre los brazos
(CASAL, 1982, p. 54).*

Além das aparentes menções biográficas, como, por exemplo, a morte da mãe (*¡Cuán difícil me fue marchar sin guía!*), as questões de sofrimento, solidão e tristeza perpassam como tema insistente, sendo a arte o único refúgio capaz de atenuar esse vazio. Embora nos pareça que vários desses traços biográficos sejam claros e evidentes, já assinala Antonio Machado que “*cuando un hombre algo reflexivo se mira por dentro, comprende la absoluta imposibilidad de ser juzgado con mediano acierto por quienes lo miran por fuera*” (MACHADO apud CASAL, 1982, p. 24). Esses sentimentos que assolavam o poeta foram-lhe prejudiciais em alguns momentos, pois, para se sustentar, trabalhava como jornalista, mas não teve grandes oportunidades durante sua vida, perdendo o emprego várias vezes e, por esse motivo, regressava constantemente ao primeiro jornal em que trabalhara e que escrevia sobre vida social, literária e teatral. Em 1881, publica seu primeiro poema e, em 1888, tenta realizar uma viagem a Paris, mas não consegue, pois sua viagem a Madri e sua vida boêmia com os artistas desse país esgotam seus já escassos recursos, e ele se vê obrigado a voltar a Cuba um ano depois.

Cultivou poucas amizades, dentre as quais Nájera, Darío e Gustave Moreau, com quem manteve uma frequente comunicação epistolar e que lhe permitiu obter informações,

materiais e livros que foram de grande importância para a sua formação literária. Sua relação com a crítica cubana não era amistosa e seu isolamento só aumenta com esse fato, bem como a possível homossexualidade escondida tanto tempo pela crítica e que poderia ter influenciado bastante no seu comportamento reservado e melancólico.

Para ele, a vida era sucessão de vergonhas, fracassos, injustiças e decepções pessoais, por isso sua visão de arte se pautava muito na visão de esforço e construção, algo superior que demandava o empreendimento humano para a criação de uma beleza artificial. Ao contrário de Martí, que utiliza sua insatisfação como um ponto de partida para a escrita, Casal faz o movimento contrário e leva suas reflexões e escritos cada vez para dentro de si, explorando estados psíquicos e temas como a impotência e a morte.

Seu primeiro livro *Hojas al viento* (1890) conta com poemas que apresentavam grande apuro formal e traços parnasianos. O segundo livro, *Nieve* (1892), está dividido em cinco partes: *Bocetos antiguos*, *Mi museo ideal*, *Cromo españoles*, *Marfiles viejos* e *La gruta del ensueño*. A organização lembra um catálogo, em que se apresenta uma seleção de diversos motivos e temas, inclusive há uma série de dez poemas que se intitulam “*Mi museo Ideal – Diez cuadros de Gustavo Moreau*”, que nos lembra da série de poemas de Darío inspirados na arte de Arnold Böcklin (que veremos ao final do nosso trabalho), em que pinta quadros com palavras, assim como o faz Casal, por exemplo, nesse trecho do soneto “*Júpiter y Europa*”:

*En la playa fenicia a las boreales
Radiaciones del astro matutino,
Surgió Europa del piélago marino,
Envuelta de la espuma en los cendales.*

*Júpiter, tras los ásperos breñales,
Acéchala a la orilla del camino
Y, elevando su cuerpo alabastrino,
Intérmanse entre oscuros chaparrales.*

*Mientras al borde de la ruta larga
Alza la plebe su clamor sonoro,
Mirándola surgir de la onda amarga,*

*Desnuda va sobre su blanco toro
Que, enardecido por la amante carga,
Erige hacia el azul los cuernos de oro.*
(CASAL, 1982, p. 145).

Esse soneto, inspirado em um dos quadros de Moreau, “Europa e o touro” (1869), temática bastante recorrente aos pintores da época, o mito, e que Darío também utilizará largamente em seus poemas, embora não apenas descreva o quadro como o fez Casal, e sim

utilize o quadro para criar uma instância de dois planos, ou seja, possibilitando dois sentidos na interpretação, elucidaremos essa questão no último capítulo, juntamente à análise dos poemas.

O último livro do poeta, *Bustos y rimas* (1893), lançado depois de sua morte, segue com grandes dúvidas sobre a autoria por apresentar diferenças em relação aos anteriores, principalmente com um texto em prosa ao início (como se fosse um prefácio dirigido ao leitor) e a presença de outros textos em prosa, que estariam na parte *Bustos*, enquanto a parte de poesia estaria em *Rimas*. Algumas edições completas de sua obra simplesmente ignoram a parte da prosa e apenas publicam o volume de poesias. Mais recentemente, começam a surgir estudos sobre essa prosa que lhe é atribuída.

Rubén Darío teria deixado escrito em *La Nación*, em janeiro de 1911, que Julián del Casal era o primeiro lírico do moderno que existiu em Cuba, ainda que, posteriormente, a afirmação de Darío não se corrobore, pois José Martí passa a ocupar lugar mais elevado que Del Casal, pelo já sabido engajamento. Cada um deles reflete uma face da modernidade, seja no uso da linguagem para a luta direta e engajada, seja no uso para a luta interior.

RUBÉN DARÍO (Nicarágua, 1867-1916)

O notório reconhecimento de Rubén Darío nos países de Língua Espanhola e, mais recentemente, em outros países é justificado pelo dinamismo de sua poesia. Apesar de estar arraigada ao século XIX, ela empreende inovações tão importantes que seu nome chega a ser um divisor de águas da poesia de Língua Espanhola na América, anteriormente não conhecendo identidade hispânica tão demarcada e profunda consciência do seu tempo. Nascido em San Chocoyo de Metapa, Nicarágua, hoje chamada Ciudad Darío, no dia 18 de janeiro de 1867, Félix Rubén García Sarmiento era filho de Manuel García e Rosa Sarmiento. Quando ainda muito jovem, seus pais se separaram. Viveu por um tempo com sua mãe e, posteriormente, foi enviado para León, a fim de morar com uma tia avó e seu marido, o que permitiu o início de seus estudos.

A precocidade de Darío, segundo ele mesmo diz em sua autobiografia, começa aos três anos, idade em que já sabia ler, embora a tenra idade nos gere dúvidas quanto a veracidade dessa informação. É certo que, na casa de sua tia avó, começou a ler seus primeiros livros, dentre eles *El Quijote*, obras de Moratin, *As mil e uma noites*, a Bíblia, *Ofícios* de Cícero, *Corina* de Madame Stael, *A Caverna* de Strossi, bem como comédias espanholas e novelas de

terror, “extraña y árdua mezcla de cosas para la cabeza, de un niño” (DARÍO, 1917d, p. 11). É nesse lugar também que começa a fazer versos para epitáfios, um costume da época:

Cuando pasaba la procesión del Señor del Triunfo, el Domingo de Ramos, la granada se abría y caía una lluvia de versos. Yo era el autor de ellos. No he podido recordar ninguno... pero si sé que eran versos, versos brotados instintivamente. Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fué en mi orgánico, natural, nacido. Acontecía que se usaba entonces – y creo que aún persiste – la costumbre de imprimir y repartir, en los entierros, «epitafios», en que los deudos lamentan los fallecimientos, en verso por lo general. Los que sabían mi rítmico don, llegaban a encargarme pusiese su duelo en estrofas. (DARÍO, 1917d, p.13).

Dessa maneira, começou a tão afamada vida do jovem poeta em seu país, lugar em que teve sempre o apoio dos conterrâneos. Seus versos cada vez mais se tornavam conhecidos e, aos 13 anos, já publicava realmente suas primeiras poesias no jornal *El termómetro*, fato que o deixou conhecido como “poeta menino”:

Ya iba a cumplir mis trece años y habían aparecido mis primeros versos en un diario titulado “El Termómetro”, que publicaba en la ciudad de Rivas el historiador y hombre político José Dolores Gómez. (...). Otros versos míos se publicaron y se me llamó en mi república, y en las cuatro de Centro América, “el poeta niño”. (DARÍO, 1917d, p. 22).

A fama tão precoce permitiu que Darío entrasse em contato com muitos benfeitores que ajudaram na sua educação, essa fama tão ardorosa em seu país tem uma raiz muito mais profunda, de um povo para o qual a poesia continuava a ser importante, mas de maneira arcaica. Usavam a poesia na vida familiar, na vida pública, para ensinar, doutrinar e também como veículo político, isso explica por que o dom do poeta era verdadeiramente apreciado. Ainda jovem, Darío começa a viajar frequentemente para Manágua, Granada e León, também tem uma pequena estadia de um ano em El Salvador, época em que ainda começava a conhecer os versos de Victor Hugo e os parnasianos, através do poeta Francisco Gavidia. Seu primeiro livro publicado, *Primeras notas*, originalmente denominado *Epistolas y poemas*, é um volume que incluía cinco epístolas e oito poemas. Esses poemas revelam como Darío utilizava a poesia como exposição do tipo instrumental, para declarar, exaltar e discorrer sobre algo, sendo que o tema predomina sobre a forma, como no poema “*El porvenir*”, em que vislumbramos a busca do poeta pela sensibilidade e reflexão.

Con la frente apoyada entre mis manos,

*Pienso, y quiero expresar lo que medito:
Númenes soberanos,
Musa de la verdad, Verbo infinito,
Dad vuestro apoyo al que os demanda aliente;
Que esta fiebre ardorosa en que me agito,
Si hoy ensancha mi pobre pensamiento,
Vigor me roba al darme sentimiento,
Y a fuerza de pensar me debilito.*
(DARÍO, 1977, p. 43).

Ainda que nesse livro os poemas sejam extremamente imaturos e muito influenciados por Victor Hugo e outros poetas, o dom para manejar o verso não pode ser ignorado, pois os versos fluem suavemente com a consciência da linguagem que Darío demonstra.

Em 1886, deixa a América Central e viaja ao Chile, onde teve oportunidade de expandir suas explorações culturais, cultivando amizade com escritores e intelectuais. Durante esse tempo, colaborou para o jornal “*La Época*”, de Santiago, e nesse país lançou seu segundo livro, *Abrojos y Rimas*, com apenas 19 anos. Agora sob a influência de Heine, Bécquer y Espronceda, temos uma poesia mais ligeira, leve e sugestiva, por vezes em tom confessional, em que já vislumbramos algumas experimentações em relação à linguagem e aos traços da retórica opulenta que viria posteriormente:

I
*En el libro lujoso se advierten
Las rimas triunfales:
Bizantino mosaicos, pulidos
y raros esmaltes,
fino estuche de artísticas joyas,
ideas brillantes;
los vocablos unidos a modo
de ricos collares;
las ideas formando en el ritmo
sus bellos engarces,
y los versos como hilos de oro
dos irisadas tiemblan
perlas orientales.*

*¡Y mirad! En las mil filigranas
hallaréis alfileres punzantes;
y, en la pedrería,
trémulas facetas
de color de sangre*
(DARÍO, 1977, p.147).

Nesse poema, o primeiro da parte *Rimas*, já conseguimos reconhecer algo do poeta consagrado Darío e não mais do adolescente Darío. O uso do vocabulário apurado, as

construções dos versos com a preocupação cromática e preciosista própria dos simbolistas, bem como as referências orientais (*artísticas joyas / ideas brillantes / ricos collares / hilos de oro / perlas orientales / pedrería / color de sangre*).

As duas obras que citamos foram apenas o ensaio para um livro realmente inovador e que elevaria Rubén Darío ao cargo de iniciador do Simbolismo em Língua Espanhola, reverberando seus textos de *Azul...* na imaginação de vários poetas. Em 1888, foi lançado esse volume, que contava com poemas em versos juntamente com contos, que ora podemos chamar contos poéticos, ora poemas em prosa. Hoje se sabe que a maior inovação do poeta estava, sobretudo, nesses textos, escritos em linhas corridas, ao estilo da prosa, embora carregassem tanta poesia quanto seus versos metrificados. A ânsia de experimentar e de romper, como haviam feito os românticos, com toda a metrificação engessada ao estilo espanhol, também se destaca como premissa. Além disso, a pintura de cenas cotidianas e quadros, como em Baudelaire, também são notáveis, deixando transparecer suas impressões da vida urbana e das paisagens, começando de fato a usar do Impressionismo linguístico. Em *Azul...*, título sugestivo que nos lembra *L'art c'est l'azur* de Victor Hugo, Darío trata de temas variados, mas sempre em busca da perfeição e do Ideal. Muitas das edições da obra são, por vezes, publicadas, separadamente, prosa e poesia, que, como se pode pressupor, quebra a unidade do livro, que tem intrínseca a mistura de gêneros. No prefácio da edição brasileira (composta apenas da parte em prosa), lançada em 2010, André Fiorussi nos informa o que teria dito Darío sobre o polêmico título:

Sobre *Azul...*, o autor, que sempre atuou nas polêmicas com admirável inteligência, escreveria anos depois: 'Por que esse título *Azul...*? Não conhecia ainda a frase huguesa *l'art c'est l'azur* [...] Mas o azul era para mim a cor do delírio, a cor da arte, uma cor helênica e homérica, cor oceânica e firmamental, o *coeruleum*, que em Plínio é a cor pura que se assemelha à dos céus e à safira. E Ovídio havia cantado [...]'. Sim, era uma provocação, como faria tantas vezes em sua carreira; uma armadilha para os críticos – sobretudo os conservadores que, nas páginas literárias dos jornais, se arvoravam em guardiões da sabedoria e ceifavam furiosamente qualquer sinal de floração nova em literatura. (FIORUSSI in DARÍO, 2010, p. 19).

Ao lançar essa obra com tantos gêneros misturados, Darío toma de uma vez uma posição frente à poesia e à crítica, rompendo com a academia nas suas composições inusitadas, em que fica evidente que o intuito era unir o verso e a prosa até que não se possa mais diferenciá-los. Desejava que a prosa contivesse as vibrações imagísticas da poesia e engendrassem histórias com refinada moral, fantasias narrativas, mas, sobretudo, que fossem

experimentações livres. Isso nos soa altamente contemporâneo, segundo a perspectiva derridiana de que os gêneros e os discursos estão mesclados, de forma que a classificação se torna quase impossível, uma dissolução de gêneros que se inicia já no Romantismo alemão, com Schlegel, quando este nos diz que a destinação da poesia romântica “não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade (...) (1997, p. 64)” e depois no Simbolismo, como vemos em Darío e também em Cruz e Sousa.

Nos anos seguintes à publicação de *Azul...*, as viagens se intensificam para variados lugares, El Salvador, Guatemala e Costa Rica, período bastante fértil em que mantém atividades literárias, jornalísticas e políticas e que contribui para a maturação de sua poesia e para traçar o perfil próprio do poeta. Nesse período, começa a intensificar sua curiosidade pelas artes ocultistas, como o pitagorismo, a teosofia, o espiritismo, a cabala, que já estavam presentes em sua juventude. Trabalha a questão do sonho a partir de livros de contos de terror, livros de magos, crimes e médicos, tudo isso convergindo para o mundo onírico. A importância do ocultismo para os Simbolistas, como já mencionado anteriormente, era resposta ao Positivismo e ao cientificismo, ao vazio que a ciência deixou e que deveria ser suprido novamente pelo fantástico, o mágico, o transcendental.

Em 1896, Darío lança dois livros: *Los raros* e *Prosas Profanas*. O primeiro consiste em um conjunto de artigos e ensaios que haviam sido publicados originalmente nos jornais locais. Esses ensaios foram de grande valia para propagar suas ideias, mas também consistia em um livro de “modelos” que propunha para seus seguidores, bem como uma forma de demonstrar o que o homem Darío pensava, sua capacidade crítica, e o que o poeta Darío escrevia, fazendo interconexões entre teoria e prática. Alguns chegam a dizer que *Prosas Profanas* seria o exemplo maior dessa união, já que foi lançado no mesmo ano e era a parte literária em que poderiam ser comprovadas as ideias contidas em *Los raros*.

Em *Los raros*, há uma sequência de ensaios que vão desde Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Jean Moreas, passando por outros nomes, até chegar a Lautréamont, José Martí e Eugenio de Castro. Já em *Prosas profanas*, apesar do título, curiosamente há somente poesias em verso. Na época do lançamento dessas obras, a pressão sobre Rubén Darío recaía de forma a cobrá-lo uma posição política e uma espécie de manifesto, uma postura que representasse a América. No prefácio de *Prosas profanas*, em palavras do próprio poeta, fica claro que a sua preocupação com a arte excedia o campo da política e também não acreditava em uma homogeneidade de representações poéticas dos artistas da época, no que enfatiza que a maioria estava ainda desconhecida e perdida no limbo, furtando-se de preparar um “manual”

de poesia, que reunisse características comuns aos poetas da época e um objetivo central do fazer poético. Nas palavras dele:

Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. Yo no tengo literatura mía — como lo ha manifestado una magistral autoridad — para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí—; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. (DARÍO, 1917a, p. 08).

Durante seu estabelecimento literário, época em que ainda estava firmando seus alicerces, foi largamente criticado por não estar engajado em questões políticas e também por suas escolhas vocabulares. Em seu trabalho, André Fiorussi indica dois pontos fundamentais da poesia de Darío: o Casticismo⁴ e o Galicismo⁵:

No século XIX, o casticismo se propunha a 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. (FIORUSSI, 2010, p. 41).

Rubén Darío recorria aos arcaísmos da Língua Espanhola e aos metros antigos, evocando o *Siglo de Oro*, época em que diziam ter existido o Espanhol mais puro. Era obcecado pela correção gramatical, porque sua condição de *meteco* (termo que ele utiliza para zombar de sua condição de estrangeiro em relação à Espanha) o obrigava a provar seu conhecimento da Língua Castelhana, portanto uma espécie de prestação de contas. Ao mesmo tempo em que primava pelas formas arcaicas, buscava modernizar sua linguagem, utilizando-se de termos de outras línguas, sobretudo a francesa. No trecho abaixo, retirado de *Prosas Profanas*, podemos notar a menção à França e uma espécie de justificativa:

El faisán

*Dijo sus secretos el faisán de oro:
En el gabinete mi blanco tesoro,
De sus claras risas el divino coro
Las bellas figuras de los gobelinos,
Los cristales llenos de aromados vinos,
Las rosas francesas en los vasos chinos*

⁴ Termo utilizado para nomear a Língua Espanhola castiça, pura, sem interferências estrangeiras, portanto nos remetendo ao Espanhol de Castela, castelhano.

⁵ Galicismo é o termo utilizado para fazer referência a vocábulos de língua francesa introduzidos em outra língua.

*(Las rosas francesas, porque fué allá en Francia
Donde en el retiro de la dulce estancia
Esas frescas rosas dieron su fragancia.)
(DARÍO, 1917^a, p. 65).*

Cantando a beleza refinada, o preciosismo (faisão de ouro, branco tesouro, aromados vinhos etc.) introduz no poema as “rosas francesas” e, logo em seguida, parece-nos uma espécie de justificativa pelo uso: “*Las rosas francesas, porque fué allá en Francia/ Donde en el retiro de la dulce estancia / Esas frescas rosas dieron su fragancia*”. Em outras poesias, Darío chega a utilizar vocábulos da língua francesa, gerando revolta nos mais conservadores, que prezavam pelo *castizo*. Apesar disso, foi exatamente o uso de outras línguas que proporcionou a renovação nos versos castelhanos, sobre isso nos afirma Fiorussi.

A abertura à poesia francesa é frequentemente 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, cultismos, barbarismos e neologismos. (FIORUSSI, 2010, p. 55).

Apesar de toda a inovação poética de *Azul...*, da maturidade e do *status* que lhe concederam os versos de *Prosas Profanas*, é sua obra *Cantos de vida y esperanza* (1905) que o elevará como o maior nome do Modernismo. Aos 38 anos, gozando já de sua fama, mas também do cansaço advindo dela, Darío imprime em seus textos a dor, o drama de existir e o sofrimento intrínseco a todo ser humano. O primeiro poema do livro é dedicado a Enrique Rodó, um dos críticos ferrenhos que havia lhe negado, em 1900, o título de “poeta da América”, alegando o seu europeísmo e esteticismo.

A. J. Enrique Rodó

I

*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.*

(...)

*Por eso ser sincero es ser potente:
de desnuda que está, brilla la estrella;
el agua dice el alma de la fuente
en la voz de cristal que fluye d'ella.*

Sua linha confessional e sua inquietação com o existencial impressos nessa obra a faz diferente das outras, embora continue com o brilho de sua elegância, “porque ser sincero é ser potente”, nos diz em seus versos. A posição filosófica e reflexiva impregna-lhe ainda mais o espírito moderno, não só modernista.

Em 1906, Rubén Darío esteve na cidade do Rio de Janeiro como secretário da Delegação da Nicarágua à Conferência Pan-Americana. Segundo Andrade Muricy em seu prefácio ao *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, o poeta foi recebido por Elísio Carvalho, que o iniciou em nossas letras. Nessa época já conhecia a poesia de Cruz e Sousa por intermédio de Nestor Vitor. Desse encontro, que impressionou fortemente o poeta nicaraguense, resultou o inacabado soneto “*Parsifal*” e especula-se que outras produções como o poema introdutório do livro *El canto errante*(1907), construído com dísticos, lembra o poema “Pandemonium” de Cruz e Sousa, assim como o poema “*La cartuja*”, do livro *Poema del otoño y otros poemas*(1907), mostrando também semelhanças ao estilo simbolista brasileiro, mas nada disso pode ser realmente comprovado já que não existem dedicatória ao poeta brasileiro, apenas podemos vislumbrar talvez uma inspiração em nosso Simbolismo.

Em seus últimos anos de vida, Darío publicou outras tantas obras, muitas com impressões de viagens e compilações de poemas de outras épocas que ficaram soltos, sem serem organizados em uma obra. Dentre eles, destacam-se: *El canto errante* (1907), *Poema del otoño y otros poemas* (1910), *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Após tantos anos de viagens a servir como diplomata, Darío falece aos 49 anos, em 1916, em sua cidade de infância, León, e as honras fúnebres duram vários dias.

CAPÍTULO 2

Uma participação nunca é pertencimento

Classificar tem sido uma das formas mais simples e antigas de se começar um estudo, pois é natural a necessidade de encontrar semelhanças e diferenças que possibilitem o agrupamento de objetos. Na Literatura, a tentativa de classificar obras e autores nos levou às divisões didáticas até hoje concebidas, as chamadas escolas literárias, os conceitos de prosa, poesia, poema, romance, conto, crônica etc., tomando como texto base primordial a *A República* de Platão e a *Poética* de Aristóteles. Os gêneros, tanto discursivos como literários, representam uma discussão histórica importante, em que se aglomeram inúmeras teorias desde o surgimento da Literatura até os dias de hoje. Ocupar-se dos gêneros em nossa época parece-nos peculiar, visto que a tendência dos textos é, cada vez mais, de serem “inclassificáveis” devido à hibridização constante e às mudanças no objeto da Literatura de nossa era: a própria Literatura.

A demasiada valorização de um gênero sobre o outro por vezes influenciou de forma negativa na crítica literária brasileira de forma geral – como já vimos no Simbolismo – que, por desconhecimento, acabam por prejudicar algumas obras ou diminuí-las em seu teor justamente pela tentativa de encaixá-las em determinado conjunto de características preestabelecidas. Outro ponto em que se insere a discussão de gêneros é a legitimação da escrita literária, sobretudo em nossa época, em que a forma de escrita tem se modificado, de forma a abarcar outras influências, como a mídia, a tecnologia e a cultura de massa. Nesse contexto, o estudo dos gêneros nos leva a uma pergunta antiga, mas que, diante das novas formas de escrita, tem sido recuperada: o que diferencia a Literatura de outros tipos de escrita? Encaixar um texto em um gênero literário era uma forma de responder a essa pergunta, pois os gêneros sempre foram o alicerce da teoria literária, mas, hoje, como traçar essa linha entre “literatura e não literatura” em textos que utilizam outros recursos e, por vezes, se confundem com outras linguagens da sociedade? Defendemos um equilíbrio nas análises, sem regras muito rígidas, mas com a devida atenção para o(s) gênero(s) do texto, lembrando que em cada gênero ou forma estão pressupostos os objetivos do autor; portanto, os estudos de gêneros nos parecem ainda relevante, ainda que seja para refutá-los, por exemplo, numa revisão de cânone em que se nota que a forma rígida de análise pode ter prejudicado certas obras.

A discussão acerca desse assunto remonta aos textos mencionados de Platão e Aristóteles, sendo que, durante anos, várias têm sido as interpretações e as reconfigurações baseadas nesses textos. Platão, em sua obra *A República*, reconhece três classificações sobre as formas de representação: 1- mimético (tragédia e comédia), 2- puramente narrativo (ditirambo) e 3- misto (epopeia):

(...) na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e finalmente uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros. (PLATÃO, 1997, p. 101).

Na *Poética* de Aristóteles, a tragédia acaba sendo a forma mais sublime de representação dramática, tratando de reis e nobres (superior), enquanto a comédia trata de homens e mulheres sem títulos (inferior). A epopeia, por sua vez, seria o modo de representação narrativo superior, ao passo que a paródia seria o inferior. O que sempre se indagou é se a forma lírica, como a conhecemos hoje, era ou não valorizada na época dos filósofos gregos, já que Platão e Aristóteles consideravam o lírico como uma narrativa e que nenhuma obra ditirâmbica, exemplo de lírico citado por eles, tenha chegado até nós. A aceitação de um gênero misto é a comprovação de que a pureza dos gêneros, defendida em alguns momentos da História Literária, não faz sentido, pois desde os primórdios as formas de imitação poderiam mesclar-se entre si. Além disso, há uma divergência entre Platão e Aristóteles como explica Genette em seu ensaio intitulado “Gêneros, tipos e modos” (1977, p. 197): “*si para Platón la epopeya procedia del modo mixto, para Aristóteles se deriva del modo narrativo, aun cuando esencialmente mixta o impura, lo que significa evidentemente que el critério de pureza ya no es pertinente*”. O que deixa evidente que, mesmo nos gêneros antigos, não havia uma ideia tão concreta de pureza, sabendo-se que os modos de representação poderiam ser mezclados e que, essencialmente, poderiam ser derivados de outros.

De onde vêm os gêneros, então? “*Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación*” (TODOROV, 1988, p. 34). Toda a tentativa de fixar um modelo pressupõe, logo que proposta, uma exceção. Isso permite que surjam outros gêneros, pois a novidade vem da anarquia, da ruptura com as regras dos gêneros, até que, posteriormente, a novidade torne-se padrão novamente.

O filósofo desconstrucionista Jacques Derrida trata desse assunto em seu ensaio “A lei do gênero” (1980). Nesse ensaio, Derrida nos lança duas frases provocativas: “Não mesclar os gêneros. Não mesclarei os gêneros”; com esses enunciados propostos sem contexto, pretende demonstrar que, desde que entramos em contato com a palavra gênero, já se delineia um limite. Seguindo suas reflexões, o filósofo nos diz que essas duas frases soltas poderiam ter no mínimo duas interpretações, a primeira de caráter constatativo ou neutro e a segunda como uma ordem. O que acontece quando nos referimos ou tentamos pensar a palavra gênero é que ela, por si mesma, é um limite, algo genérico sobre a natureza (*physis*) e, por isso, as duas frases com que o filósofo inicia o ensaio são encaradas, quase que imediatamente, como norma ou proibição, ou seja, uma regra, uma lei do gênero, e seria raro talvez pensar esses enunciados apenas como neutros ou constatativos, devido a essa condição com que apreendemos os gêneros. Derrida defende que há um “princípio de contaminação” nos gêneros, que não pode haver uma pureza real, porque os gêneros são “contaminados” uns pelos outros; não apenas isso, pois a possibilidade da lei que rege os gêneros seria exatamente essa “*contralei*”, “*un axioma de imposibilidad que enloqueceria el sentido, el orden y la razón*” (DERRIDA, 1980, p. 04).

Quando lidamos com a dicotomia poesia/prosa, podemos identificar essa impossibilidade de separação e a interdependência, pois ainda que se tente separá-los, sabe-se, e começa-se a aceitar no século XVIII-XIX (talvez antes, como aponta Bernard sobre o poema em prosa, remontando sua origem à era medieval), que toda prosa pode conter traços de poesia e vice-versa: os exemplos mais comuns são a prosa poética, o poema em prosa e a narrativa poética, mas traços poéticos podem ser encontrados em qualquer obra essencialmente prosaica, como o romance, o conto e a novela. O que nos interessa nesse estudo encontra-se na borda desse limite entre os gêneros, porque “*todo el enigma del género se sostiene, tal vez, más cerca de este limite entre los dos géneros del género que no son ni separables ni inseparables*” (DERRIDA, 1980, p. 03).

A utilização de nomenclaturas específicas para textos que se valem claramente de uma mescla de gêneros corre o risco de forçosamente enquadrar esses textos em um conceito, desrespeitando o fato de que prezam pela anarquia ou desordem. Traçar características fixas para textos ditos híbridos é tentar trazer novamente à ordem aquilo que foi rompido em relação à regra, continuando a tradição do fechamento de estudo em busca de conclusões, embora o objeto em si mesmo proponha a abertura.

Nesse aspecto de não fechamento, podemos pensar na ideia que Derrida nos propõe em seu ensaio, uma ideia de “participação sem pertencimento”, uma maneira de demonstrar

que os gêneros se mesclam de tal forma que há a impossibilidade de pensarmos em pureza e que todo texto leva em si a sua marca genérica. A utilização de outros gêneros seria apenas um “empréstimo” para a construção de um texto, sem que necessariamente esse segundo gênero pertença ao primeiro ou constitua um terceiro gênero: “*un texto no pertenecería a ningún gênero. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia*” (DERRIDA, 1980, p. 10).

2.1 ACEITAR O (SUB)GÊNERO PARA ACEITAR A RUPTURA

O aparecimento de um novo gênero na Literatura, ou a quebra dos gêneros já estabelecidos, provoca uma reação na Crítica, que pode considerar as mudanças como positivas ou negativas. Uma avaliação negativa pode perdurar por vários anos, sendo necessária a revisão de todo um cânone para que certas obras possam ser valorizadas em relação à sua própria época e, também, à posteridade.

Quanto às rupturas ao longo da História Literária, a divergência de opiniões é clara, principalmente quando se trata de estabelecer os antepassados dos modernos, e isso significa especificar ainda o que é modernidade.

Haroldo de Campos, em 1970, escreve seu ensaio “A ruptura dos gêneros na literatura hispano-americana”, publicado originalmente em língua espanhola no livro *America Latina en su literatura* (1972, México) e que pode ser encontrado em duas obras em Língua Portuguesa: uma de 1977, que leva como título o mesmo nome do ensaio, juntamente com um segundo ensaio, *Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal*; e a outra *A reoperação do texto* (2013), uma reedição da obra original *A operação do texto* (1976), ampliada com dois ensaios. Campos tem por objetivo, nesse ensaio, demonstrar que o uso de uma linguagem exclusiva não seria um traço distintivo para a ideia de gênero; para isso, utilizará como exemplo principal o poeta Sousândrade, passando pelo simbolista Kilkerry e chegando aos modernistas.

Após algumas breves considerações sobre gênero no início do ensaio, Campos afirma que o percurso da ruptura se inicia no que chama de românticos ‘intrínsecos’ (Novalis, Hölderlin, Nerval, Poe), até chegar a Baudelaire, ao Simbolismo e, finalmente, à poesia moderna, da mesma forma que nos propõe Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1991):

Precisa-se começar com Novalis. Sua poesia não pode deixar de ser levada em conta. Suas reflexões, assentadas nos “Fragmentos”, e em algumas páginas do “Ofterdingen”, estão muito adiante daquela. Com o propósito de interpretar a poesia romântica, traçam um conceito de poesia futura, cuja significação total só se abrange, por sua vez, se ponderado com a prática poética, de Baudelaire até o presente. (FRIEDRICH, 1991, p. 28).

Segundo a teoria de Friedrich, o Romantismo francês constitui a ponte que levaria as ideias preconizadas pelo Romantismo alemão até Baudelaire e, mesmo após o seu término formal, por volta da metade do século XIX, deixou o legado dos meios de representação ao estado de consciência, que ia se afastando cada vez mais do Romantismo para chegar ao que ele chama de dissonâncias futuras, afirmando que, como já citado no capítulo anterior, “a poesia moderna é o Romantismo desromantizado” (Idem, p. 30).

Um dos pontos cruciais para a dissolução da pureza dos gêneros, segundo Campos, foi a incorporação de elementos da linguagem prosaica e conversacional à poesia, tanto no campo do léxico como também nos giros sintáticos (CAMPOS, 1977, p. 14), sendo que a linha coloquial-irônica do Simbolismo (denominação de Edmund Wilson em *O Castelo de Axel*) teria influenciado nesse aspecto. A linguagem passa a acompanhar a evolução dos *media*, a velocidade da imprensa, e toma a forma descontínua e alternativa, que se aproxima mais da linguagem falada. O exemplo clássico da linguagem descontínua, fragmentada e da utilização da espacialização visual é o poema *Un coup de Dés* (1897) de Mallarmé.

Rechaçando o cânone brasileiro e frisando que o Romantismo no Brasil embasa-se na influência dos românticos extrínsecos (Hugo, Musset e Lamartine), sendo por isso defasado, Campos afirma que é necessário um olhar exigente para que os juízos de valor não alcancem o meramente local, considerando uma atitude radical para reexame da historiografia literária. É por isso que Campos se volta para um poeta não tão afamado do Romantismo Brasileiro, na tentativa de buscar uma origem mais condizente ao que ele considera a poesia moderna. Volta-se, portanto, para o poeta Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade, que por muito tempo foi considerado um poeta menor. Em seu longo poema *O guesa errante* (escrito entre 1858-1888), que conta a história de um adolescente sacrificado para servir de oferenda a deuses, mas que consegue escapar para Nova Iorque, Sousândrade cria uma espécie de poema narrativo ou um épico, porém não no sentido tradicional na análise geral do poema. Embora a maior parte do poema não apresente mudanças radicais, há certas passagens bastante inovadoras. A passagem citada por Campos é o episódio do “Inferno de Wall Street”, que se passa na bolsa de Nova Iorque. Observe as primeiras estrofes do episódio citadas pelo autor:

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre
Dos XEQUES e penetra em New YORK-STOCK-EXCHAN-
GE; a Voz, dos desertos:)
- Orfeu, Dante, Aeneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
= Ogni sp'ranza lasciate,
Che, entrate...
- Swedenborg, há mundo por vir?

(SOUSÂNDRADE apud CAMPOS, 1977, p. 23).

Nota-se a linguagem fragmentária com que Sousândrade cria partes do poema, além da clara utilização visual de letras maiúsculas, que lembram poemas concretos, e uma segunda voz, representada pelo duplo travessão. Sem dúvida, uma inovação ousada para a época, inclusive com reconhecimento fora de nosso país.

Ao tratar da ruptura na América Hispânica, Haroldo de Campos concorda com a análise feita por Octavio Paz, de que a grande inovação na poesia hispânica foi realizada por Rubén Darío. Nos países de Língua Espanhola, a figura de Rubén Darío representa uma inovação extremamente importante, de consenso geral entre os teóricos a modernidade poética iniciar-se com Darío, como afirma Oviedo:

(...) el modernismo es el elemento aglutinante de numerosos autores que reconocen el liderazgo indiscutible de Darío, quien logra la proeza de reunir en un haz todas las ideas que flotaban en el aire y transformarlas en un ideario, un programa y una mística cuyos alcances son los de la lengua y la cultura hispánicas. (OVIEDO, 2007, p. 220-221).

Explicitada a importância de Rubén Darío no âmbito hispânico, no que diz respeito à ruptura e inovação, segue-se o percurso histórico com o poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) que, se pensado em relação à literatura brasileira, talvez seja o que mais se aproxime aos poetas concretistas, juntamente com o poeta argentino Oliverio Girondo (1891-1967), já que não houve em Língua Espanhola um movimento que possa ser correlacionado ao Concretismo Brasileiro. Em contrapartida, também não há nenhum poeta brasileiro que se possa comparar ao vanguardista Huidobro. Nesse aspecto, Campos se vale então dos modernistas Oswald e Mário de Andrade que, segundo ele, tanto na poesia como na prosa, deram contribuições que decidiram o futuro da literatura brasileira, considerando-os exemplos de síntese, de linguagem viva do cotidiano, providas de aguda crítica e, principalmente, sem vício de retórica, enfim, todas as características que para ele são essenciais na poesia moderna.

Em seu ensaio, construído à forma de *paideuma*, Haroldo de Campos não inclui o poeta brasileiro Cruz e Sousa, mas em um recente ensaio publicado pela revista *Eutomia* (“A questão da ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, 1º semestre/2013), o poeta contemporâneo brasileiro Claudio Daniel, ao analisar esse mesmo ensaio de Campos, afirma que:

A enumeração de títulos e autores no ensaio de Haroldo de Campos tem evidente caráter de *paideuma*: trata-se de elencar não *todos* os bons autores da literatura brasileira e latino-americana do final do século XIX até meados da década de 1960, mas apenas aqueles que, de acordo com a perspectiva crítica do autor, colaboraram para a renovação de formas estruturais e estilísticas. (...) no âmbito latino-americano, podemos nos perguntar sobre os motivos da ausência de obras como *Pedro Páramo*, do mexicano Juan Rulfo, do *Concerto barroco*, do cubano Alejo Carpentier, *A vida breve*, do uruguaio Juan Carlos Onetti, e sobretudo do *Missal*, do brasileiro Cruz e Sousa, livro que inaugura, em nossa literatura, o gênero do poema em prosa. De fato, há raríssimas referências ao poeta catarinense na obra ensaística de Haroldo de Campos, e não são elogiosas. (DANIEL, 2013, p. 07- 08).

Embora cada crítico ou teórico possa cultivar predileções de acordo com a sua formação ou grupo literário a que pertença, acreditamos ser de grande valia inserir Cruz e Sousa nessa ruptura a que se refere Campos em seu ensaio. Os poemas de *Missal*, juntamente às já iniciadas rupturas de Sousândrade e com a obra de Raul Pompéia⁶, fazem parte da ruptura brasileira, de forma a influenciar toda a poesia vindoura em nosso país, ainda que já tenhamos visto que as críticas negativas à produção em prosa do poeta Cruz e Sousa, considerados tais poemas como inacabados, imperfeitos ou como emaranhado de palavras soltas, contraditoriamente, justificam ser esses adjetivos, que ora nos parecem ofensivos, arraigados à ideia de modernidade. A produção em prosa, não obstante o empenho de estudiosos brasileiros, não obteve de forma satisfatória a reconfiguração canônica que a poesia em verso de Cruz e Sousa logrou ao longo do tempo. Ainda no ano de 1993, encontramos a seguinte afirmação em um prefácio de Ivan Teixeira a uma edição da obra *Missal/Broquéis*: “*Missal* (poemas em prosa) é um livro de realização insegura, permanecendo sobretudo como documento das conquistas expressivas que levariam aos versos de *Broquéis*”.

A incompreensão da obra em prosa do poeta na época do seu lançamento é compreensível, já que se tratava de novidade que desagradou a muitos críticos conservadores.

⁶ Raul Pompéia escreve seu livro de poemas em prosa denominado *Canções sem metro* (1883), antecipando em dez anos a obra *Missal* (1893). O estilo dos poemas de Pompéia segue a inspiração baudelaيرية, ainda que siga um veio mais formalista.

Hoje, já temos estudos suficientes que nos possibilitam aceitar a inovação do poeta catarinense, não só na ruptura com os padrões parnasianos, na linguagem diferenciada, no uso de neologismos e estrangeirismos que enriqueciam a linguagem, mas também na própria utilização de um novo gênero (ou subgênero), que é o poema em prosa. Como afirma o poeta Claudio Daniel, em uma comparação no âmbito internacional, os poemas em prosa de *Missal* (1893) podem não ser tão inventivos, o que ele mesmo ressalta que não se nota em *Evocações* (1898), entretanto é indiscutível a influência das inovações do Simbolismo na poesia moderna brasileira.

Se os poemas em prosa de Cruz e Sousa não são construídos com mera sugestão poética nem estão arraigados a certos conceitos formais de poesia clássica, desponta-se, portanto, uma questão de gêneros ou de pontos de vista, já que para aceitar que existiu uma ruptura, haveria que se aceitar que um novo gênero nascia: o poema em prosa. Se não houvesse tal aceitação, obviamente encarariam como uma poesia com valor estético menor, talvez por isso a crítica daquela época, e também posterior, tenha desvalorizado a poesia de *Missal*, pois as concepções sobre poema em prosa ainda não eram difundidas.

2.2 O POEMA EM PROSA COMO RUPTURA

As origens do poema em prosa remontam às prosas ritmadas ou prosas poéticas do Pré-Romantismo e do Romantismo francês, ao uso dos versos brancos, às pseudotraduções em prosa de obras originalmente versificadas. Os tradutores seriam os primeiros, segundo Suzanne Bernard, a se preocuparem com a liberdade da poesia, ou seja, com a possibilidade de liberar a linguagem poética de outras formas, já que o ofício da tradução exige soluções de linguagem para transpor de uma língua para outra. A prosa foi uma solução que supria, na tradução, a necessidade de manter a essência do poema em detrimento, talvez, da sua estrutura métrica.

Foi na França que o poema em prosa surgiu, tendo como precursor na utilização dessa nova forma de expressão um poeta não tão aclamado na época, Aloysius Bertrand, com sua obra *Gaspard de La Nuit* (1842). Essas construções poéticas diferenciadas inspiraram Baudelaire em seus *Petits poèmes en prose* (1869), fato que alçou o poema em prosa ao reconhecimento, bem como as *Illuminations* (1886) de Rimbaud. Sobre Bertrand, Suzanne Bernard ressalta a autonomia, o aspecto artístico, o estatuto estético e a sugestividade:

c'est surtout par là, peut-être, que ce poète méconnu, ce parent pauvre du romantisme apparaît comme le précurseur d'une certaine poésie moderne: j'en veux dire par cet art du fragmentaire, par cette technique de l'interruption, par cette valeur suggestive accordée au silence. (BERNARD, 1994, p. 71).

Por ser seu pioneirismo francês, entende-se porque a maioria dos estudos sobre o tema é de origem francesa, embora haja trabalhos esparsos de outras nacionalidades, como trabalhos em língua espanhola de María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa* (1999), e *El poema en prosa en España. Estudio Crítico y Antología* (1956), do poeta catalão Guillermo Díaz Plaja. No Brasil, um dos estudos mais completos sobre o tema, que abarca também a obra de Cruz e Sousa, e com o qual estamos em intenso diálogo em nosso trabalho, é a tese de doutorado do Professor Dr. Antônio Donizeti Pires, *Pela volúpia do vago. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. Em Portugal, há o estudo de Ângela Varela, *Configurações do poema em prosa: De 'Notas Marginais' de Eça ao Livro do Desassossego de Pessoa* (2011).

A primeira antologia do gênero é de Maurice Chapelan (*Anthologie du poème en prose*, 1946), embora a clássica obra sobre o gênero ainda seja a tese de doutorado de Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), pois é uma vasta obra, que abrange desde as origens históricas do poema em prosa até uma lista de autores e obras que se utilizam desse gênero. A teoria proposta por Bernard tem sido o ponto de partida para todos os estudos, até mesmo aqueles que pretendem refutá-la, como Michel Sandras em *Lire le poème en prose* (1995), em que o autor critica algumas propostas de Bernard, como veremos mais adiante.

As várias facetas do poema em prosa fazem com que, comumente, seja difícil estabelecer um conceito preciso, bem como as características básicas que seriam imanentes à sua forma ou composição. Embora haja sempre exceções e polêmicas que rondem as tentativas de demarcar características, a tríade mais aceitável ainda é a proposta por Chapelan (1946): brevidade (*brevité*), intensidade (*intensité*) e gratuidade (*gratuité*), fórmula retomada por Suzanne Bernard e por outros críticos até a atualidade. Em contrapartida, Sandras (1996) critica esses três pressupostos, dizendo que a brevidade implica que a totalidade do efeito seja visível simultaneamente, e isso excluiria muitos textos importantes; a intensidade, da mesma forma, implica a concentração de recursos nos vários planos do significante, o que é uma característica do poema em verso que não exceda uma lauda, portanto também seria um fator excludente; já a gratuidade levanta várias questões porque pressupõe que o poema em prosa não possa conter referências a circunstâncias exteriores, como locais, datas e elementos

biográficos. Sandras aponta que essa concepção é bastante discutível, pois aproxima o texto da “arte pela arte” ou da concepção de clichê parnasiano que considera o texto como uma joia (SANDRAS, 1996, p. 20).

Outra questão, alvo das críticas de Michel Sandras em Suzanne Bernard, é que a autora não teria conseguido diferenciar, de forma satisfatória, o poema em prosa da prosa rítmica e da prosa de arte, como também o poema em verso livre do poema em versículos. Em contrapartida, Bernard critica os versilibristas:

(...) l'importance de cette notion de poème pour distinguer le poème en prose de la prose «rythmée» ou «poétique». Univers complet, organisé, dont toutes les parties se tiennent et qui se suffit à lui-même, le poème en prose porte en soi son sens et sa fin. (BERNARD, 1994, p. 433).

O poema em prosa tem um fim em si mesmo, é um universo fechado com propósitos e significados delimitados, portanto, não é uma forma intermediária entre verso e prosa. Dessa maneira, não se pode também identificá-lo com o hibridismo, já que este pressupõe que híbrida seja a condição daquilo que é amalgamado. Aos vários textos que Bernard considera como poema em prosa, Sandras considera como gêneros transicionais e experimentais, já que desde o século XIX a prosa serviria como objeto de experimentação estética que requereria a concisão, como se utilizasse a página como um caderno de notas.

Para Sandras, a primeira dificuldade em delimitar o poema em prosa está na variedade com que é apresentado aos leitores, e a segunda é inerente à extensão infinita do conceito de poema. Para ele, o conceito de poema não é o mesmo, por exemplo, em *El Cid* e na modernidade de Mallarmé, pois com as necessidades muda-se também o entendimento que se dá sobre o poema. O crítico afirma também que o poema em prosa, como tem sido tratado, é um conjunto de formas literárias curtas pertencentes a um espaço de transição em que se redefinem relatos de prosa e verso, forjando outros projetos de poemas (SANDRAS, 1995). Pelas polêmicas já apontadas, podemos entrever que o poema em prosa é, por natureza, poliforme e incerto.

Embora o pioneirismo seja de Aloysius Bertrand, é com Baudelaire e seus *Petits poèmes en prose ou Spleen de Paris* que o poema em prosa atinge realmente o *status* de moderno. O livro *Petits poèmes en prose*, publicado em 1869, contém 50 textos em prosa inspirados no famoso *Gaspard de la nuit*, de Bertrand. Em seu prefácio, o próprio escritor já nos apresenta alguma informação sobre os poemas, confessando que, ao ter folheado pela

vigésima vez o livro de Bertrand, lhe veio a ideia de tentar fazer algo parecido, como se pintasse a vida moderna:

Qual de nós que, em seus dias de ambição, não sonhou o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

(...)

Mas, para dizer a verdade, eu temo que meu ciúme não me tenha trazido felicidade. Logo no começo do trabalho, eu me apercebi que não somente eu ficava bem longe de meu misterioso e brilhante modelo, mas também que fazia alguma *coisa* (se isso pode se chamar de *alguma coisa*) de singularmente diferente (...) (BAUDELAIRE, 2009, p. 17).

Apesar de utilizar a nomenclatura “prosa poética”, Baudelaire se refere aos seus poemas em prosa, deixando claro que se afastou do projeto original, que seguia a inspiração de Bertrand, e acabou por ultrapassar seu “mestre”, dando ao poema em prosa outra visada, mais “macia e maleável”, mais afeita a expressar a vida moderna, ao se afastar do estigma de “anotações livres”, com que muitas vezes o texto pioneiro foi classificado, talvez pela ausência de versificação.

O outro grande modelo do poema em prosa moderno será Rimbaud, nas suas *Illuminations* (1886), pois chega a efetuar a ruptura do encadeamento lógico da sintaxe, propondo segmentos dissimétricos que marcam ritmo sincopado, aparentemente prosaico, mas altamente imagéticos: trata-se do “poema iluminação”, como chama Suzanne Bernard. É por essa construção que Rimbaud cria uma prosa rítmica original, com sutis combinações de simetrias internas, aliteraões e assonâncias, ao contrário da prosa poética daquela época, marcada pela harmonia e periodicidade rítmica. Veja-se no poema “Festa de Inverno”, de Rimbaud, como a sequência sintática é fragmentária, pela coordenação ou sequenciamento de elementos díspares:

A cascata canta atrás das barracas da ópera-cômica. Girândolas se prolongam, nos quintais e nas aléias vizinhas ao Meandro, – os verdes e rubros do crepúsculo. Ninfas de Horácio com perucas do Primeiro Império, – Cirandas Siberianas, Chinesas de Boucher. (RIMBAUD, 1996, p. 71).

Bem distinto dos poemas em prosa de Baudelaire, Rimbaud cifra a sua escrita, deixando mais implícito o seu ritmo de poesia, o que parece deixá-la obscura, principalmente pela quebra das linhas, que não seguem estrutura sintática lógica. Além disso, o uso de travessões e de espaços em branco da página se distingue sobremaneira do baudelairiano, que

se apresentava com parágrafos e preenchendo os espaços da página como um grande bloco de prosa.

A utilização da prosa permite uma manipulação diferenciada do material poético, expandindo o universo de temas, conferindo maior liberdade para criação de ritmos, tons, imagens poéticas; portanto, é vasta a capacidade do poema em prosa de se moldar a variados projetos poéticos mediante o seu polimorfismo. Se na prosa, como já apontou Octavio Paz em *O arco e a lira*, a figura geométrica que a simboliza é a linha reta, pois o ritmo atenderia às exigências sintáticas de marcha, apontando sempre para frente no curso da estória, a poesia é simbolizada com figuras geométricas circulares, pois seu discurso debruça-se sobre si mesmo, em uma construção fechada, que se repete e vê no fim um recomeço.

A diferença entre prosa poética e poema em prosa estaria na falta de autonomia, à qual a primeira está subjugada, assumindo sempre a postura de auxiliar para a construção de textos ou como passagem poética dentro de obras essencialmente prosaicas. Sobre isso, vejamos o que aponta a estudiosa Ângela Varela:

A prosa poética é um discurso que, apesar de poder ser tão marcado como o lírico, funciona apenas como uma forma de prosa (narrativa, argumentativa, reflexiva). A prosa poética, que pode estender-se a todo um livro, é um discurso aberto. Pelo contrário, o poema em prosa, gênero híbrido, se toma a forma da prosa – poética ou até prosaica –, é um texto necessariamente breve e fechado em si mesmo (...) (VARELA, 2011, p. 40).

Portanto, a prosa poética configura-se como uma ferramenta que pode ser utilizada em romances, contos, poemas em prosa, entre outros. Quanto à extensão, Varela sugere que o poema em prosa deve, obrigatoriamente, ser breve para poder conter as tensões rítmicas e semânticas próprias de sua forma; entretanto, também aponta que, mesmo levando em consideração o tamanho do texto, não é tarefa simples diferenciar prosa poética de poema em prosa, citando como exemplo o livro *Pensar* (1992), de Vergílio Ferreira, que se estrutura de curtos fragmentos reflexivos ou lírico-reflexivos. Outro caso que poderíamos citar como exemplo é *Húmus* (1917), do português Raul Brandão, que se insere no Simbolismo, utilizando em sua prosa inclassificável tantos recursos poéticos que facilmente se aproximariam de um poema em prosa. Vejamos esse excerto:

A árvore transforma-se num ser dorido e esplêndido – transforma-se em sonho – em sonho desfeito em flor, em flores espezinhadas umas atrás das outras por camadas sucessivas. Os ramos espremidos escorrem dor. Até as pedras deitam tinta. O quintal escorre sonho como a alma do Gabiru.

Atrevem-se e acordam as coisas apodrecidas, e velhas pedras iludidas põem-se a cantar nesse pio triste dos sapos, que sai da fealdade como uma inútil queixa de desventura. (BRANDÃO, 1972, p. 23).

O que realmente muda no discurso da prosa poética é a linearidade. Note que nesse trecho o enredo não segue a linearidade, o objeto debruça-se sobre ele mesmo, configurando o que chamamos de movimento circular da poesia. As descrições são construídas de forma poética, utilizando para isso a sinestesia (*escorrem dor / escorre sonho / pedras iludidas*), as metáforas (*sai da fealdade como uma inútil queixa de desventura / O quintal escorre sonho como a alma do Gabiru*), as repetições das palavras (*transforma-se num ser dorido / transforma-se em sonho / em sonho desfeito em flor / em flores*), o uso de duas palavras unidas pelo conectivo “e” que nos remonta ao ritmo binário (*dorado e esplêndido / atrevem-se e acordam*) e o uso de aliterações (*A árvore transforma-se num ser dorido e esplêndido – transforma-se em sonho – em sonho desfeito em flor, em flores espezinhadas umas atrás das outras por camadas sucessivas*). Todas essas características são próprias da poesia e, evidentemente, estão presentes também no poema em prosa; entretanto, o que configura esse trecho como prosa poética é a sua inserção em um contexto, no caso um romance. Sua estrutura não é fechada, pois para que possa haver a compreensão completa, é necessário recorrer ao enredo do romance, por exemplo, na referência a Gabiru, personagem da obra.

Essas distinções que tentamos fazer dos dois termos podem, de fato, ser discutíveis em várias obras. Como nos diz Octavio Paz, “classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho” (1982, p. 18). Nesse âmbito, considerar ou não uma obra como poema em prosa ou prosa poética dependerá, também, dos pressupostos que o crítico considera como poéticos e as condições que a obra e o autor oferecem. Outros elementos essenciais da prosa podem fazer parte do poema em prosa, por exemplo, a narrativa, o realismo, a mudança de tom prosaico e poético, o coloquialismo, referências ao cotidiano e ao moderno, mas, mesmo que um poema em prosa apresente uma micronarrativa, ou seja, conte alguma estória, ele tem por finalidade ou objetivo a criação poética apenas, ao passo que o conto e o romance se estruturam de forma a encaminhar a célula dramática para um desfecho baseado na ação.

O florescimento do poema em prosa no Brasil remonta à segunda geração dos poetas do Romantismo, o pernambucano Vitoriano Palhares (1840-1890) em sua obra *As noites da virgem* (1868), apontado pelo estudioso Xavier Placer em uma antologia denominada *O poema em prosa: conceituação e antologia*, publicada em 1962 e, portanto, de difícil acesso, impedindo maior aprofundamento nas análises desse estudioso e em suas escolhas

antológicas. Há também menções de que Álvares de Azevedo (1831-1852) deixa-nos apenas um poema em prosa, em sua *Lira dos vinte anos*, intitulado “Eutanásia”, entretanto, não evolui na construção do gênero e, portanto, não podemos considerar que esses sejam os precursores do poema em prosa no Brasil. Somente em 1883 é que Raul Pompéia começa a publicar em jornais os seus poemas de *Canções sem metro*, este sim de inspiração formalmente baudelairiana, esmerando na construção dos textos. Apesar de ter certo reconhecimento, inclusive com estudos significativos de seus poemas em prosa e menções em antologias, *Canções sem metro* é um livro que permaneceu à margem, portanto, comum encontrarmos referências ao poema em prosa a partir do Simbolismo com a publicação de *Missal* de Cruz e Sousa.

De fato, com Cruz e Sousa o poema em prosa vem à luz no Brasil, com o lançamento de *Missal* (1893) que, juntamente a *Broquéis*, são consideradas obras inaugurais do Simbolismo; os poemas em prosa contidos em seu *Missal*, porém, não gozaram da mesma valorização dos poemas em verso, ficando por muito tempo reconhecidos como parte de obra incompleta e de realização insegura. A segunda obra de poemas em prosa de Cruz e Sousa é *Evocações*, publicado postumamente em 1898, em que os poemas em prosa aparecem com outra linha de pensamento, mais pessimista, contendo traços que lembram o expressionismo.

No simbolismo é que o poema em prosa vai conseguir um lugar ao sol. Cruz e Sousa dá-nos dois livros: *Missal* e *Evocações*. E os simbolistas menores praticaram-no abundantemente. Ainda que nem sempre com absoluta felicidade. Aliás, se não vai nisto excesso de severidade, a prosa simbolista é fraca, desmancha-se toda em vontade-de-ser-poesia, não alcançando muitas vezes isto nem aquilo, marcada toda pelos mesmíssimos recursos, numa semelhança da qual resulta, lendo um, ter lido todos. (PLACER, 1968 apud PIRES, 2002, p. 311).

É evidente que não apenas o poeta catarinense cultivou esse gênero, outros também o fizeram, como Lima Campos (*Confessor supremo*, 1904), Pedro Kilkerry (*ReVisão de Kilkerry*, obra recuperada e publicada por Augusto de Campos em 1970) e Eduardo Guimaraens (*A divina quimera*, 1916), entretanto não sabemos ao certo se se tratam realmente de poema em prosa ou de prosa poética, já que os apontamentos críticos sobre o assunto não elucidam essas questões. O que podemos afirmar com certeza é que a época compreendida entre o final do século XIX e início do XX foi a mais fecunda do poema em prosa, ao lado da prosa poética, quando começa a se firmar entre nós. Posteriormente, o gênero parece ter sido um pouco esquecido, não havendo muitas contribuições; “em outro sentido, depois dessa época há um hiato que não foi preenchido ainda, pelo Modernismo ou por nossos poetas

contemporâneos (...) isso talvez explique o laconismo da crítica em avaliar essa produção poética *sui generis*” (PIRES, 2002, p. 313).

No Modernismo brasileiro, encontramos poemas em prosa em Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, Jorge de Lima ou João Cabral de Melo Neto e outros, dentre os quais dedicaram obras completas somente de poemas em prosa, por exemplo, Murilo Mendes em *O sinal de Deus* (1935-1936), *O discípulo de Emaús* (1945) e *Poliedro* (1965-1966); e Mário Quintana em *Sapato florido* (1947). Recentemente, uma publicação da revista *Inimigo Rumor* (1º semestre de 2003) teve a iniciativa de compilar alguns poemas em prosa contemporâneos de poetas brasileiros, portugueses e de Língua Espanhola. Vejamos uma citação do prefácio:

Inimigo Rumor, chamando a si poetas de diferentes sistemas linguísticos e literários, reúne um *corpus* poemático em que fica bem patente a ampla fenomenologia textual que cabe nesse limite genérico – ou *anti-genérico* – que se nomeia «poema em prosa». A designação (...) não reduz os casos a uma matriz comum, aliás inexistente. Uma vez mais, do que se trata é de procurar lugares e ocasiões de possibilidade do acontecimento poético, sem a preocupação (ou ansiedade) prévia de delimitar os confins de «poesia» (...) (INIMIGO RUMOR, 2003).

Percebemos que essa antologia segue a teoria de que o poema em prosa apresenta formas bastante variadas, assumindo, por sua vez, ser quase impossível traçar um conceito ou “regras” que norteiem um enquadramento preciso. Da antologia fazem parte os poetas brasileiros Leonardo Fróes, Arnaldo Antunes, Tarso de Melo, Marcos Siscar, Carlito Azevedo, Fabrício Carpinejar, Eduardo Sterzi, Rodrigo Garcia Lopes, Augusto Massi, Donizete Galvão e outros contemporâneos. As produções são bem diferenciadas entre si, alguns poemas lembrando, inclusive, traços de poesia visual, como é o caso do poema de Arnaldo Antunes, em que o poeta utiliza uma fonte de letra maior e arredondada, chamando atenção para o conteúdo visual do texto.

Portanto, se o poema em prosa no Brasil não teve tanta fecundidade, é porque, para a nossa cultura, ele não representou uma forma revolucionária, como afirma Pires:

Se no Brasil nunca se travaram as polêmicas que se verificaram na França (entre Jacob e Reverdy, por exemplo), e se jamais o poema em prosa teve caráter revolucionário que representa naquele país, é porque entre nós *poesia* continua a ser sinônimo de *verso*. Verso livre, sim, como testemunha nosso Modernismo, mas cuja lenta implantação ocorreu de forma praticamente indolor, sem sustos e sem traumas. (PIRES, 2002, p. 316).

Nos países de Língua Espanhola, como já frisamos no primeiro capítulo, o preconizador das mudanças e primeiro a alçar o poema em prosa a um grau elevado foi Rubén Darío, na obra *Azul...* (1888), aproveitando também as influências francesas e as novidades simbolistas. Anteriormente a ele, o poeta Manuel Gutiérrez Nájera lança os seus contos/crônicas, como já frisamos no capítulo anterior, fato que também influencia na criação do poema em prosa. Contemporâneo a Rubén Darío, Julián del Casal, em Cuba, também se dedica ao poema em prosa, publicando seus primeiros na revista *La Habana Elegante* (1887). Outros nomes figuram no cultivo do poema em prosa: Juan Montalvo no Equador, Ricardo Palma no Peru, Leopoldo Lugones na Argentina, José Asunción Silva na Colômbia e Pedro Prado no Chile.

Todos esses autores, juntamente com os brasileiros, empreenderam uma ruptura na tradição literária de seus países, bem como foram fonte de inspiração para poetas vindouros, e isso só foi possível graças às pequenas e decisivas mudanças formais na poética de cada um desses nomes, seja através do poema em prosa, da prosa poética ou da experimentação de textos como o conto ou a crônica.

Sendo essencialmente poliforme, faz-se necessário recorrer à análise, de fato, de cada poema para traçar suas especificidades; por esse motivo, damos maior relevância à parte de análise literária em nosso trabalho, pois é preciso que nos detenhamos na construção individual de cada poeta, já que o dossiê teórico do poema em prosa é vasto e levanta inúmeras polêmicas, inclusive questões contraditórias. Entretanto, consonante com Pires (2002) e a título de elucidar nossas análises no capítulo seguinte, acreditamos que o poema em prosa é uma modalidade da lírica e deve ser julgado, analisado e valorado com o arsenal crítico-teórico da lírica, e não da narrativa; dessa maneira, também concordamos com o fato de que a brevidade, a intensidade e a gratuidade são peças-chave para compreensão desse (sub)gênero, mesmo que possa haver exceções em todo conceito. Pode haver poemas em prosa, por exemplo, mais longos do que o comum, assim como outros fatores também podem fugir a essa regra. Quanto à gratuidade, acreditamos que toda Arte é dotada de gratuidade, já que não tem finalidade objetiva, no sentido de ter uma “função”; mas também não estamos de acordo com a associação da gratuidade apenas como “a arte pela arte”, pois, afinal, mesmo os simbolistas que carregam esse estigma de somente prezarem pela estética realizam outros tipos de construções em que haja até mesmo crítica social. Quanto ao uso da narrativa no poema em prosa, aceitamos que toda poesia pode conter traços de narrativa e vice-versa, portanto o poema em prosa, não raro, se serve de estruturas narrativas, inclusive com diálogos

e personagens, embora não tenha uma célula dramática que evolua para um enredo de ação. Consequentemente, consideramos que o poema em prosa está estritamente ligado à poesia lírica, fazendo parte desta como modalidade.

Ainda em consonância com o trabalho do Professor Antônio Donizeti Pires, endossamos suas palavras quando se refere ao poema em prosa como um subgênero lírico “e não um gênero literário novo e distinto, que, a partir do instrumento prosa retira sua carga condensada de liricidade” (PIRES, 2002, p. 336).

Finalmente, adotamos o conceito de Jacques Derrida “participação sem pertencimento” ao mencionar as interferências de prosa e poesia no poema em prosa; dessa maneira, não admitimos a nomenclatura “hibridismo” ou as acepções ora comentadas sobre o poema em prosa, como “prosa incompleta” ou “verso com interferência de prosa”; o que podemos dizer, sem pretensão de fechamento, é que há a participação da prosa, mas não o seu pertencimento no poema em prosa, bem como há a participação de outras modalidades, embora encerrados todos em um bloco fechado e poético.

A partir das análises que seguem no capítulo seguinte, pretendemos demonstrar como o poema em prosa, em Cruz e Sousa e Rubén Darío, é construído, as ferramentas utilizadas e como se aproximam ou se afastam e, dessa maneira, podemos elucidar, através do exemplo, as teorias que suscitamos nesse capítulo.

CAPÍTULO 3

APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E ANÁLISE DE POEMAS

Sobre a obra *Missal* de Cruz e Sousa

Missal, primeira obra de Cruz e Sousa, publicado em 1893, é composto de 45 poemas em prosa, que, em sua maioria, tendem à descrição impressionista. Anteriormente, Cruz e Sousa havia lançado, em coautoria com Virgílio Várzea, um livro denominado *Tropos e fantasias* (1885); porém, essa obra é pouco conhecida e estudada. *Missal* ganha notoriedade por ser considerada a obra inicial do período simbolista. Nela, Cruz e Sousa explora os elementos sonoros, rítmicos e sinestésicos, bem como a reflexão estética e a experimentação.

Em sua tese de doutorado, Antônio Donizeti Pires separa os poemas de *Missal* em cinco grupos:

O primeiro é formado por textos com descrição impressionista: poemas que seriam como pinturas de quadros, cenas, valorização do sinestésico e dos elementos pictóricos. “É como se percorrêssemos uma exposição de claras e belas aguadas, aquarelas e guaches, onde raramente aparecesse algum nanquim revelador dos escuros do eu-lírico (...)” (PIRES, 2002, p. 385). Dentro desse grupo, ainda se abrem outros sete subgrupos: a) poemas de vida campestre (“Paisagem” e “*Campagnarde*”); b) poemas que tematizam a natureza (“Fulgores da noite”, “Vitalização”, “*Ângelus*” e “Manhã d’estio”); c) temáticas do mar (“Ocaso no mar”, “Navios”, “Tintas marinhas”, “Paisagem de luar” e “Perspectivas”); d) “textos em que a natureza aparece invocada, transfigurada e animizada” (idem), como em “Oração ao sol” e “Oração ao mar”; e) texto em que há descrição de um animal (“Gata”); f) único texto em que um quadro, o retrato de Esmeralda, em verde é descrito. (“Esmeralda”); e g) textos que revelam impressões da vida urbana (“Bêbado”, “Umbra” e “No faéton”).

No segundo grupo, temos os textos que revelam inspirações litúrgicas e rituais do catolicismo. Trata-se, geralmente, de igrejas (“Sob as naves”, “*Gloria in excelsis*” e “Artista sacro”).

Textos intimistas e reflexivos é o terceiro grupo (“Emoção”, “Psicologia do feio”, “Dias tristes”, “Estesia eslava” e “Ritmos da noite”).

No quarto grupo, encontramos textos que seriam esboços de arte poética, por sua vez subdivididos em dois grupos: a) textos que tematizam aspectos da arte simbolista (“Sabor”, “Som”, “Modos de ser”); b) textos que se dirigem a uma figura eleita de artista (“Dolências”, “Astro frio”, “Noctambulismo”, “Página flagrante”, “Fidalgo”, “Ritos” e “Sugestão”).

O quinto e último grupo é formado pelos textos que tematizam a figura feminina: a) a mulher negra (“Núbia”); b) a mulher branca (“Lenda dos campos”, “Aparição da noite”, “Tísica”, “Sofia”, “Visões”, “Mulheres” e “A janela”).

Embora tenham sido separados em grupos por Pires – por óbvias questões organizacionais, que facilitam a compreensão –, a obra *Missal* encerra uma estrutura bem fechada, isto é, possui unidade, e os poemas interligam-se ou pela temática, ou pelas retomadas de imagens poéticas, quando não de mitos. Por esse motivo, inicia-se com o poema “Oração ao Sol”, em que a evocação deste astro, “que simbolizas a Vida, a Fecundidade” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 03), revela-nos uma espécie de benção, pois o sol irá iluminar a obra do artista. Já no final do livro, o autor encerra com “Oração ao mar” – analisaremos ainda este poema mais profundamente –, em que o poeta roga ao mar que guarde seu missal, pois, segundo ele, em nenhuma outra região ficariam melhor guardados. Portanto, a obra como um todo tem uma espécie de estrutura harmoniosa e racional, concepção esta que será demonstrada pela análise de alguns poemas de tal livro, sendo eles “Oração ao Mar”, pertencente ao primeiro grupo, a saber, textos com descrição impressionista, mais especificamente a quarta subdivisão, ou seja, aqueles em que a natureza é invocada, transfigurada e animizada; “Perspectivas”, da terceira subdivisão, sob a temática do mar, do mesmo grupo; “Paisagem”, da primeira subdivisão, quanto à vida campestre, também deste grupo; e “Som”, pertencente ao quarto grupo, a saber, textos como esboços de arte poética, mais especificamente a primeira subdivisão, os que tematizam aspectos da arte simbolista.

Quando usamos o vocábulo “racional”, pensamos na preocupação organizacional que motivou Cruz e Sousa para criar tal obra e a sequência em que a modelou. A classificação realizada por Antônio Donizeti Pires sugere esta suspeita, razão pela qual foram selecionados três quartos dos poemas de *Missal* de um mesmo grupo, a fim de explorar a relação entre poesia e pintura, entre o recurso simbolista da sugestão e a composição verbal impressionista, ao passo que os textos analisados a seguir demonstrarão interligações, em dois exemplos, a inserção, em “Som”, de uma gata como comparação da figura feminina imaginária, título do poema posterior, “Gata”, ou a presença de uma resina nas árvores em “Perspectivas”, interligada à origem etimológica de *elektron*, âmbar, em “Som”, o que se desdobra na pesquisa, de fundo científico, mas de motivos cósmicos, do salitre, também em

“Perspectivas”, a sugerir fortemente o movimento circular da poesia e um propósito mais amplo na forma em que o autor brasileiro organizou seu livro, não profundamente explorado nesta dissertação, por fugir do tema central, porém exigindo novas pesquisas, quem sabe outras formas de classificações, levando em conta o método das correspondências baudelairianas.

Sobre a compilação *Poemas en Prosa* de Rubén Darío

Alguns esclarecimentos sobre a obra de Rubén Darío em nosso trabalho se fazem necessários, pois se trata de reunião de poemas em que não há informações sobre os critérios para seleção. A grande dificuldade em entrar em contato com as obras de Rubén Darío, no Brasil, se dá por dois motivos: primeiramente, há pouquíssimas traduções para a Língua Portuguesa, sendo que a única obra traduzida, até o presente momento, salvo engano, é *Azul...* (2010), com tradução de Marcelo Barbão e prefácio de André Fiorussi, embora não seja o livro todo, apenas os textos em prosa do livro. Além disso, o acesso às suas obras em língua original também se faz com grandes empecilhos, já que todo material deve ser importado e, ainda assim, nos países de Língua Espanhola, a organização da obra dariana é bastante precária. Há edições espanholas de sua obra completa, uma delas datada de 1917, porém é praticamente impossível conseguir algum exemplar ou cópia já que se trata de edição antiga. O que nos facilita o acesso é a versão *online* (em arquivos PDF) da obra completa que pertence à Universidade de Toronto, disponibilizada em um *site* de compartilhamento global de arquivos.

Em relação aos poemas em prosa, o caso é ainda mais complexo, pois não existem livros completos originais que reúnam apenas esses poemas. Ao contrário de Cruz e Sousa, Darío não se preocupou em separar seus poemas em verso de seus poemas em prosa. É por isso que toda compilação de poemas em prosa do autor tende a ter alguma espécie de incompletude, devido ao fato de estarem fora dos seus suportes de origem. É o que acontece com o livro que trabalhamos, *Poemas en prosa*, uma compilação argentina que faz parte da *Colección Austral* da editora Espasa-Calpe, do ano de 1948, e que reúne 25 poemas de Darío. Os critérios que levaram os editores a reunir os poemas são desconhecidos, pois a edição não conta com notas, introdução ou qualquer outra referência que possa elucidar as falhas que percebemos e que descrevemos doravante, a título de esclarecimento e reflexão acerca da própria obra dariana.

Ao tentar buscar a origem dos poemas, consultando o acervo da obra completa (*Obras completas*, Madrid, 1917), percebemos algumas diferenças de estrutura, vocabulário, elementos gráficos e também separação abrupta de poemas que faziam parte de “grupos”, originalmente.

O 16º poema, “*Cleopompo y Heliodemo*”, encontra-se nessa estrutura na compilação argentina de 1948:

Cleopompo y Heliodemo

*Cleopompo y Heliodemo, cuya filosofía es idéntica,
gustan dialogar bajo el verde palio del platanar. Allí
Cleopompo muerde las manzanas epicúreas y Heliodemo fía
al aire su confianza en la eterna armonía:*

*Mal haya quien las Parcas, inhumano, recuerde;
ni una sonora ípula de la clepsidra pierde,
no volverá a ofrecerla la mano que la envía.*

*Una vaca aparece crepuscular. Es la hora en que el
grillo en su lira hace halagos a Flora y en el azul florece un
diamante supremo y en la pupila enorme de la bestia
apacible miran como que rueda en un ritmo visible la
música del mundo: Cleopompo y Heliodemo.*

(DARÍO, 1948, p. 79).

É curioso que a apresentação desse poema com estrutura de poema em prosa, inclusive com parágrafos, e com uma curiosa diminuição da fonte da letra no segundo parágrafo, como se indicasse uma citação, seja tão diferente de outras apresentações do mesmo poema. Ao buscá-lo nas *Obras completas*, encontramos na obra *Cantos de vida y esperanza* (volume VII das *Obras completas*, 1917) o mesmo poema, agora escrito em verso e que revela sua estrutura de soneto e as rimas que não ficavam tão evidentes, lendo a versão em prosa:

Cleopompo y Heliodemo

A Vargas Vila

*Cleopompo y Heliodemo, cuya filosofía
es idéntica, gustan dialogar bajo el verde
palio del platanar. Allí Cleopompo muerde
la manzana epicúrea y Heliodemo fía*

*al aire su confianza en la eterna armonía.
Mal haya quien las Parcas inhumano recuerde:*

*Si una sonora perla de la clepsidra pierde,
no volverá a ofrecerla la mano que la envía.*

*Una vaca aparece, crepuscular. Es hora
en que el grillo en su lira hace halagos a Flora,
y en el azul florece un diamante supremo:*

*y en la pupila enorme de la bestia apacible
miran como que rueda en un ritmo visible
la música del mundo, Cleopompo y Heliodemo.*

(DARÍO, *Obras completas*, 1917c, p. 163).

Além da óbvia mudança de estrutura e da omissão da dedicatória a Vargas Vila, há também mudanças de pontuação, como, por exemplo, uso de dois-pontos e vírgulas na versão em prosa que não aparecem na estrutura versificada, bem como mudanças de vocabulário. No primeiro, lê-se “*manzanas epicúreas*”, “*ni una sonora ípula*” e, no segundo, “*manzana epicúrea*” e “*si una sonora perla*”, mudanças que alterariam o sentido do poema e, conseqüentemente, sua interpretação. Uma das hipóteses para essa curiosa mudança de forma estética é a de que Rubén Darío poderia ter feito o poema em duas versões, já que, como veremos mais à frente, muitas de suas obras eram inspiradas em quadros de vários pintores, entre eles Böcklin, que retratava um mesmo quadro em várias versões. Entretanto, como não podemos ter certeza disso, preferimos aceitar que “*Cleopompo y Heliodemo*” seja um poema em verso, tanto por ter estrutura rimada e métrica quanto por estar nas *Obras completas* em forma de soneto.

Há também outros fatores que interferem na compreensão dos poemas compilados nesse livro, como a quebra de sequência de textos e a omissão de dedicatórias. Há poemas que fazem parte de determinados grupos de poemas nas obras originais e são acompanhados por outros poemas em prosa; é o caso de *El ideal*, (10º poema da antologia) que pertence ao livro *Azul...* e faz parte de uma sequência de 12 poemas em prosa organizados sob o título “*En Chile*”. São eles: I- “*En busca de cuadros*”, II- “*Acuarela*”, III- “*Paisaje*”, IV- “*Agua fuerte*”, V- “*La virgen de la paloma*”, VI- “*La cabeza*”, VII- “*Acuarela*”, VIII- “*Un retrato de Wateu*”⁷, IX- “*Naturaleza muerta*”, X- “*Al carbón*”, XI- “*Paisaje*” e XII- “*El ideal*”.

Semelhante a esse poema, essa quebra de sequência também ocorre com outros dois poemas da obra: “*Los pescadores de sirenas*” (6º poema) e “*Idilio marino*” (7º poema), que fazem parte da obra “*Cuentos y crônicas*” (volume XIV das *Obras completas*), juntamente

⁷Darío grafa “Wateu” em vez de “Watteau” (conhecido pintor francês).

com outros três poemas sob o título “*Poemas de arte–Boeklin*”. São eles: I- “*La isla de los muertos*”, II-“*Idilio marino*”, III- “*Sirenas y tritones*”, IV- “*Día de primavera*” e V- “*Los pescadores de sirenas*”. Tal recorte compromete todo o sentido desses poemas, já que fazem parte de um contexto específico de arte (analisaremos detidamente “*Idilio Marino*” e “*Los pescadores de sirenas*” dos “*Poemas de arte – Boeklin*” mais à frente).

3.1 MAR, ESSE ESTRANHO LEVIATÃ COR DE ARDÓSIA

Passaremos à análise, de fato, dos poemas de ambos os autores nas páginas que se seguem. Como a temática do mar é particularmente importante, tanto em Rubén Darío quanto em Cruz e Sousa, faremos um paralelo entre esse elemento, analisando alguns poemas com temática marinha e, ao final, empreendemos um paralelo entre os dois autores a partir dessa temática recorrente.

“En el mar” (Rubén Darío)

A primeira publicação desse poema foi para a um jornal *El termómetro*, no ano de 1880, e Darío contava com apenas 13 anos. O que iremos perceber no poema é que a sua construção ora apela para elementos poéticos, ora para elementos narrativos, fazendo com que haja tensão entre poesia e prosa.

Es un mar de pizarra, con una multitud de florecimientos de nieve, es un mar gris oscuro, con mil puntos en donde estallan copos de espuma.

Chente Quirós me llamó poeta niño. ¡Pornógrafo!

No me subleva el adjetivo. Víctor Hugo da ese nombre al formidable anciano Homero. (DARÍO, 1948, p. 83).

O poema se inicia com a metáfora que nos revela a cor do mar (*Es un mar de pizarra*). *Pizarra*, em seu sentido mais comum em espanhol, significa “quadro-negro”, mas nesse caso *pizarra* é o nome de uma pedra de coloração azul escura, conhecida também por “ardósia”, portanto a imagem “é um mar de ardósia”, ou seja, de cor escura, que se confirma em seguida quando o eu-lírico nos diz ser um “mar cinza escuro” (*es un mar gris oscuro*) em que estalam flocos de espuma; portanto, vislumbramos a imagem do mar escuro, com pontos esbranquiçados de espuma. A simetria do parágrafo é visível, pois a descrição do mar é realizada duas vezes, com imagens poéticas diferentes e com repetição do início do parágrafo,

como se fossem versos; também há a simetria das cores (*pizarra / gris oscuro – nieve / espuma*) e da maneira com que a cor branca é apresentada (*multitud / mil puntos*). Isso cria um ritmo sintático, o qual confere ao texto o efeito poético.

*Es un mar de pizarra, con una multitud de florecimientos de nieve
es un mar gris oscuro, con mil puntos en donde estallan copos de espuma.*

Logo em seguida, há uma mudança brusca no tom do poema. De uma descrição do mar, o poeta passa bruscamente para uma afirmação: “*Chente Quirós me llamó poeta niño. ¡Pornógrafo!*” A proximidade dos vocábulos menino (*niño*) e pornógrafo (*pornógrafo*) é peculiar, pois a imagem de menino/criança nos remete à pureza, e não à pornografia. De fato, Rubén Darío contava com apenas 13 anos quando lançou esse poema no jornal “*El termómetro*” em 1880. Através de pesquisas não foi possível encontrar referências suficientes para esclarecer a pessoa citada no poema (Chente Quirós⁸). Nota-se que essa parte do poema tem um elemento prosaico evidente, pois o eu-lírico está nos contando, ou seja, narrando que recebeu esse adjetivo e que isso não o incomoda, já que Victor Hugo também diz o mesmo de Homero. Entretanto, a dualidade está presente novamente, na dúvida se Victor Hugo chama Homero de *niño* ou *pornógrafo*.

No próximo parágrafo o eu-lírico volta à descrição do mar, interrompida no início do poema:

Pero en el Océano me siento niño. Siento siempre aquella primera impresión de las potentes aguas inmensas; siento lo que tan admirablemente expresó Pierre Loti. Me miro chico y pobre ante tanta grandeza y tanta riqueza. Una onda me canta la eterna canción de la esperanza, y otra me repite la salmodia misteriosa de los muertos. Me acuerdo de los tristes poetas, de los pálidos soñadores, me acuerdo de los que van sobre el mar, de los que tienen un pensamiento y su corazón expuestos a los golpes del ala de la tempestad. (DARÍO, 1948, p. 83, grifo nosso).

O eu-lírico se refere ao oceano com letra maiúscula (*Océano*), ressaltando a grandeza do mar em relação a ele, que se sente pequeno e impotente (*chico y pobre*) diante das potentes águas. As sonoridades são construídas com aliterações do ‘s’ e assonâncias do ‘i’, como, por exemplo, em: *siento siempre / siento lo que...– impresión / inmensas* e também nos

⁸Segundo o *Anecdótico Nacional*, de Carlos Fernández Mora, ele e demais intelectuais reuniam-se às tardes na Sala de Arte do Clube Internacional para tertúlias animadas por versos de Pío Viquez e Aquileo tanto quanto chistes dos irmãos Chente e Yoyo Quirós, o que se coadunaria à brincadeira que o poema sugere ter acontecido, estando seu autor respondendo-a. No entanto, não se pode afirmar de forma categórica tal hipótese pelas poucas informações disponíveis.

trechos: *Me acuerdo de los tristes poetas, de los pálidos soñadores, me acuerdo de los que van sobre el mar, de los que tienen un pensamiento y su corazón expuestos a los golpes del ala de La tempestad. O ritmo também é conferido pela repetição de palavras, com simetria, como em: *me acuerdo de los tristes poetas / de los pálidos soñadores/ me acuerdo de los que van* (...) e também as palavras ligadas por conectivo ‘y’: *tanta grandeza y tanta riqueza*, conectivo esse que volta a ser usado ao longo do poema, criando estruturas duplas de reiteração e repetição comuns à poesia.*

Entretanto, para descrever seus sentimentos o eu-lírico utiliza uma alusão intertextual que remete a Pierre Loti, escritor romântico, oficial da Marinha Francesa. Muitas das obras desse poeta são autobiográficas, tendo o mar como inspiração. A construção do sentimento do eu-lírico, portanto, é condicionada pelo elemento cultural, demonstrando que o mundo não nos é dado de forma passiva, muito do que sentimos é construído culturalmente. É como se o eu-lírico não possuísse as palavras para descrever seu sentimento e se utilizasse dessa citação. Portanto, a visão do “eu” é quebrada no momento em que o poeta utiliza esses recursos extraliterários. Isso nos mostra a tensão entre poesia e prosa, uma participação da prosa no meio poético, como já abordado no capítulo 2. Ainda nesse trecho, uma frase simboliza a dualidade: “*Una onda me canta la eterna canción de la esperanza, y otra me repite la salmodia misteriosa de los muertos*”. Ao mesmo tempo em que as ondas fazem com que o eu-lírico sinta a esperança, faz com que sinta também a melodia nostálgica que ele traduz como “salmodiar misterioso dos mortos”. Nesta parte, ele parece nos mostrar a mistura de sons do mar, dos ritmos e, assim, também dos sentimentos. Alguns autores afirmam que essa dualidade, sempre presente no poema em prosa, é devido à própria condição do gênero, que engendra poesia e a prosa, como nos lembra Suzanne Bernard:

(...) son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses — et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme. (BERNARD, 1959, p. 434).

A contradição está arraigada ao próprio gênero, tornando-o um (sub)gênero com antinomias profundas, talvez daí apareçam as estruturas duais, ambíguas ou até mesmo contraditórias utilizadas pelos poetas.

Continuamos nossa análise, agora enfatizando o quinto parágrafo:

*Allá va una nube. ¿Adónde va? Es caprichosa como una mujer. Son tres hermanas, la mujer, la onda y la nube. A la primera, **la increpó el Padre Eterno**; a la segunda, el poeta **Shakespeare**, la tercera es la poliforme errabunda de la región azul.* (DARÍO, 1948, p. 83, grifo nosso).

Nesse trecho percebemos que, mais uma vez, a alusão intertextual é utilizada pelo poeta. Quando fala sobre a mulher, o eu-lírico nos diz que “*El Padre Eterno*” “*la increpó*”, ou seja, “Deus a repreendeu”, nos remetendo ao mito de Adão e Eva quando Deus repreendeu a mulher que induziu o homem a comer o fruto proibido. Em relação à onda, há menção a Shakespeare e, conseqüentemente, nos remete à sua obra *A Tempestade*. Essas alusões levam o leitor a reviver as suas leituras clássicas para compreender o poema. A imagem da nuvem é interessante, pois ele a descreve como uma “errante da região azul”, talvez em alusão ao propósito simbolista de insinuar em vez de dizer. “Para os simbolistas, fazer poesia implica a tentativa de expressar fugidia, que merece necessariamente uma forma de expressão condizente com ela, também vaga, indecisa” (BALAKIAN, 1985, p.28). A imagem da nuvem cabe bem a esse propósito por ser uma forma volátil, poliforme, errante, vaga, assim como ao poema em prosa, que serve ao propósito de escrever de forma imprecisa, experimental. Sendo a nuvem a forma errante, a região azul seria a do Ideal, pois essa cor, tão cara a Darío, é utilizada ao longo de toda sua obra. “O ideal flutua no azul” (*el ideal flota en el azul*), ele nos revela em um dos poemas de sua obra intitulada *Azul...* (DARÍO, 1917b, p. 78).

No próximo parágrafo, ele compara o mar a uma grande máquina, um coração que arrasta o navio e este, por sua vez, é um grande organismo:

*Se mueve como un corazón esta gran máquina que arrastra el navío.
Es un organismo esta casa flotante: tiene aorta, nervios, cerebro, pulmones;
y allá en lo alto del mástil, la bandera de las estrellas: la bandera de la Libertad.* (DARÍO, 1948, p. 84).

A palavra *allá*, que já possui em sua condição uma ambivalência, podendo significar tanto “lá” como “além”, é recorrente em inúmeros poemas de Darío. Nesse caso, o *allá* se refere à “bandeira”, mas também às “estrelas”, que formam sobre “o navio” “a bandeira da liberdade”, pois no céu, na região azul, é que flutua o ideal e, por isso, o lugar em que há a “Liberdade” suprema.

¡Bendito sea el dios de los errantes, la providencia de los viajeros!
*¡Bendito sea el que manda a **Tobías** el arcángel, a **Colón** los líquenes*
*de América, a **Dante** la soberana figura del dulce **Virgilio**!*
(DARÍO, 1948, p. 84, grifo nosso).

Ao fim do poema, ainda persistem as imagens intertextuais (*Tobías, Colón, Dante e Virgilio*), dizendo que Tobias, Colombo e Dante são abençoados por um deus que nomeia como “deus dos errantes, providência dos viajantes”, por receberem as providências necessárias para empreenderem seus objetivos. Todos esses personagens têm em comum o fato de serem viajantes, mas não somente simples viajantes, são desbravadores como o personagem bíblico Tobias, que empreende uma grande viagem e, pelo caminho, aprende a ver a providência divina no cotidiano; Colombo, que desbrava as terras selvagens; e Dante, que viaja ao inferno guiado por Virgílio. Todos esses são viajantes ousados, assim como aqueles que enfrentam o mar, mas todos eles compartilham o fato de receberem alguma benção desse deus dos viajantes, portanto Colombo recebe os líquens da América, Tobias, o arcanjo, e Dante, Virgílio como guia.

“Oração ao mar” (Cruz e Sousa)

“Oração ao mar” é o último poema da obra *Missal* (1893). O poema é uma espécie de evocação do mar, um hino de louvor a um elemento pagão, o mar, embora utilize os moldes das preces cristãs, como, por exemplo, na utilização do vocativo “ó”. O poema é construído com metáforas suntuosas e bastantes elementos rítmicos, que proporcionam uma musicalidade constante que se adéqua à temática.

Ó mar! Estranho **Leviatã verde!** Formidável pássaro selvagem, que levas nas tuas asas imensas, através do mundo, turbilhões de pérolas e turbilhões de músicas! (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 129, grifo nosso).

Vemos, nesse primeiro trecho, que o poema começa com o vocativo em relação ao mar (*Ó mar*), que lembra a evocação do divino. Neste mesmo trecho, notamos em negrito uma das metáforas com que o eu-lírico enaltece o mar (*Estranho Leviatã verde*). Essa é uma das poucas passagens em que Cruz e Sousa se utiliza de referências extratextuais no poema, remetendo à criatura mitológica denominada Leviatã. Segundo os mitos de várias épocas, Leviatã é uma criatura monstruosa que habitava os mares e atormentava os navegantes. O

Livro de Jó aponta a imagem mais impressionante de Leviatã, descrevendo-o como um monstro que “confronta com os seres mais ativos, e é o rei das feras soberbas”:

Quando ele se ergue, os heróis tremem e fogem apavorados. A espada que o atinge não penetra, nem a lança, nem o dardo, nem o arpão. Para ele o ferro é como palha, e o bronze como madeira podre.(...) Na terra ninguém se iguala a ele, pois foi criado para não ter medo. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 633-634).

Através dessa imagem, o eu-lírico ressalta a força e o poder supremo do mar. Essa divinização do mar confronta-se com a história cristã, que, durante a Idade Média, considerou Leviatã como um demônio, representante do quinto pecado. A ousadia da imagem poética está justamente na junção do sagrado e do profano, da evocação pagã aos moldes da cristã.

Perceberemos que, ao longo do poema, o ritmo utilizado é o binário. As repetições típicas da poesia estarão sempre presentes para compor esse ritmo, assim como a utilização constante de construções com dois adjetivos ou dois substantivos.

Órgão maravilhoso de todos os nostalgismos, de todas as **plangências e dolências**...

Mar! Mar azul! Mar de ouro! Mar glacial!

(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 129, grifo nosso).

No exemplo acima percebemos a primeira das construções duplas (*plangências e dolências*), dois adjetivos utilizados juntos para compor o ritmo binário do poema, assim como as repetições da palavra “mar” com diferentes adjetivos que, inclusive, demonstram a utilização das cores “azul”, amarelo (de ouro) e branco (glacial). Note-se também que a segunda frase apresentada acima é construída com uma gradação, começando somente com o substantivo (Mar!) e, depois, o substantivo acompanhado dos adjetivos (Mar azul! Mar de ouro! Mar glacial!), compondo uma sonoridade harmoniosa. Essas construções serão utilizadas no poema todo, principalmente o binarismo, que pode representar, de acordo com a temática, as ondas do mar e o ritmo constante de vaivém.

rios **largos e claros**
guardas os **corais e as algas**.
nesse **acre e ácido** salitre
ó Mar **suntuoso e supremo**

Outro recurso utilizado no poema para compor a musicalidade são as aliterações e assonâncias em passagens compostas por palavras exóticas da Língua Portuguesa, demonstrando o trabalho estético com a linguagem.

Pelas tuas alegrias radiantes e garças; pelas alacridades salgadas, picantes, primaveris e elétricas que os matinais esplendores derramam, alastram sobre o teu dorso, em pompas; pelas confusas e mefistofélicas orquestrações das borrascas; pelo epilético chicotear, pelas vergastantes nevrozes dos ventos colossais, que te revolvem; pelas nostálgicas sinfonias que violinam e choram nas harpas das cordoalhas dos Navios (...). (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 130, grifo nosso).

As aliterações são utilizadas de forma abundante. No trecho notamos principalmente a aliteração do “s” mesclado com um pouco do “r” (radiantes e garças) e, mais à frente, a aliteração do “v” (vergastantes nevrozes dos ventos colossais que te revolvem). Toda essa sonoridade nos remete à temática do mar, lembra-nos o som e o movimento das ondas, o vento agitando o mar, tudo isso em uma sinfonia nostálgica (nostálgicas sinfonias que violinam e choram). Essa nostalgia do mar é representada em outras passagens, como, por exemplo:

Nos mistérios verdes das tuas ondas, dentre os **profundos e amargos Salmos luteranos que elas cantam eternamente**. (CRUZ E SOUSA, 1993, p.130, grifo nosso).

O eu-lírico demonstra a todo o momento que o som das ondas do mar é nostálgico e triste. A comparação com “salmos luteranos” reforça essa ideia de nostalgia, pois os salmos da doutrina de Lutero normalmente são dedicados a pedir perdão a Deus pelos pecados cometidos, o que os torna nostálgicos e repetitivos. O mar, nesse caso, é transformado em símbolo de nostalgia e poder, o comportamento do eu-lírico frente ao mar é de humildade e impotência. Isso se relaciona com o objetivo revelado pelo próprio eu-lírico ao evocar o mar:

(...) **eu quero guardar**, vivos, palpitanes, estes Pensamentos, como tu guardas os corais e as algas. Em nenhuma outra região, Mar triunfal! **ficarão estes pensamentos melhor guardados** do que no fundo das tuas vagas cheias de primorosas relíquias (...) Lá, nessas ignotas e argentadas areias, **estas páginas se eternizarão, sempre puras, sempre brancas, sempre inacessíveis a mãos brutais e poluídas, que as manchem, a olhos sem entendimento**, indiferentes e desdenhosos, que as vejam, a espíritos sem harmonia e claridade, que as leiam (...) **guarda** nos recônditos Sacrários d’esmeralda as idéias que **este Missal** encerra, dá-o, pelas noites, a ler, a

meditadoras Estrelas, à emoção do Ângelus espiritualizados e, majestosamente, envolve-o, **deixa que Ele repouse**, calmo, sereno, por entre as raras púrpuras olímpicas dos teus ocasos... (CRUZ E SOUSA, 1993, p.130, grifo nosso).

O poema “Oração ao mar” tem um papel crucial no livro, porque é o poema de fechamento do livro e um apelo ao mar em relação ao próprio *Missal*. O objetivo do eu-lírico é pedir ao mar que guarde no fundo de suas águas os pensamentos contidos no *Missal* para que ele não seja corrompido por mãos brutas. No poema “Oração ao sol”, primeiro poema da obra e que, juntamente a “Oração ao mar”, se completam, o poeta faz também um apelo ao sol, uma oração para que ele consagre esse “branco Missal da excelsa Religião da Arte” e pede que não deixe que os manipulansos imperem sobre ele e até mesmo os papas,

que tem à cabeça as veneráveis orelhas e os chavelhos da Infalibilidade, para aqui não venham, com solene aspecto abençoador, babar sobre estas páginas os clássicos latins pulverolentos, as teorias abstrusas, as regras fósseis, os princípios batráquios, as leis de Crítica-megatério (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 04).

Na época do lançamento da obra, em 1893, a inovação da poesia sem o verso não agradou aos críticos; além disso, simultaneamente ao Simbolismo se desenvolviam outras correntes estéticas, como o Realismo e o Parnasianismo, o que nos leva a pensar que o poeta se preocupava com a recepção da sua obra e pelo entendimento dela e que, acima de tudo, recusava as mãos guiadas pelas teorias abstrusas e as regras fósseis em que as obras de arte eram manipuladas.

Sobre os dois poemas, podemos concluir que Rubén Darío e Cruz e Sousa se valem de elementos poéticos semelhantes para construir seus poemas (aliterações, assonâncias, repetições, simetria etc.), embora Darío sempre recorra a citações de elementos extraliterários, fazendo com que o leitor relembre suas leituras, bem como alguns parágrafos em que os elementos narrativos se sobreponham à poesia e o ritmo seja quebrado. Já o poeta brasileiro faz com que o poema ganhe um ritmo contínuo, com fluidez de leitura do início ao fim do poema, para isso utilizando os elementos poéticos e poucas citações extraliterárias. Nos poemas analisados a seguir, demonstraremos outros tipos de poemas de Darío, ainda com temática marinha, mas dessa vez construído como uma pintura de quadro, e compararemos com um poema de Cruz e Sousa que também se vale de elementos pictóricos, embora de maneira diferente.

3.2 PINTORES DE PALAVRAS

“Idílio marino”

Ainda na temática sobre o mar, Rubén Darío possui alguns poemas em que se dedica à descrição pictórica. Alguns deles pertencem ao livro *Cuentos y crónicas* e são inspirados nas pinturas de Arnold Böcklin⁹. Da sequência de cinco poemas denominados “*Poemas de arte – Boeklin*”¹⁰, estão presentes em *Poemas en prosa* (1948) dois deles: “*Los pescadores de sirenas*” e “*Idílio marino*”, como já havíamos comentado anteriormente. Em todos eles há a descrição de um quadro, uma cena fixa, porém notaremos que Rubén Darío trabalhará, em seu poema, dois planos de construção. As descrições são advindas de vários quadros de Böcklin, que se mesclam nos significados e símbolos, bem como outras referências, tais quais a escultura e outros textos literários.

Em “*Idílio marino*” – um pequeno poema, como já anuncia o título (idílio, de *idyllium*, poema breve) –, o tema geralmente pastoril do idílio é transportado para o mar, portanto a paisagem bucólica, nesse caso, é marinha. O poema começa com uma descrição da paisagem do quadro, em que apresenta a ilha, os pássaros e a figura principal do quadro:

*Más allá de las solitarias islas en donde descansan los pájaros
viajeros, en el reino en que Leviatán domina, sobre una roca, está
entronizada la Vencedora, en la irresistible omnipotencia de su desnudez.*
(DARÍO, 1948, p. 39).

A “Vencedora”, destacada com letra maiúscula, aparece como a figura principal do quadro, uma imagem feminina e nua sobre uma pedra (*roca*) e que se destaca por sua onipotência e sua sensualidade.

Abaixo, apresentamos alguns quadros de Böcklin, que fazem ligação direta com os poemas de Darío. Na obra “Mar calmo”, de 1897, vemos a representação da sereia, que mescla o encanto feminino com a parte animal, bem como os pássaros viajantes (*pájaros viajeros*) repousando, juntamente com a sereia, sobre a pedra. Abaixo da pedra e dentro

⁹ Arnold Böcklin (1827-1901), juntamente com Ferdinand Hodler, é um dos pintores mais importantes da Suíça, no século XIX. Classificado como Simbolista, utiliza variados elementos mitológicos e preza pela fantasia em suas obras. Uma de suas pinturas mais famosas, “A ilha dos mortos”, pintada em cinco versões, inspirou a sinfonia, de mesmo nome, do compositor Sergei Rachmaninoff. Outros compositores também lhe prestaram homenagens, como Heinrich Schulz-Beuthen e Max Reger. Seu legado também foi fonte de inspiração para os Surrealistas, como Max Ernst, Salvador Dalí e Giorgio de Chirico.

¹⁰ Darío grafava “Boeklin” em vez de “Böcklin”.

d'água, retratado com uma coloração azul quase transparente, a se confundir com a água, está Proteu. O deus marinho Proteu, segundo a mitologia, filho de Tétis e Poseidon, seria o pastor dos rebanhos do pai. Metamorfoseia-se em diversas criaturas para fugir dos humanos que tentam indagá-lo acerca de seus dons premonitórios. Também na mitologia, Proteu seria pai de ninfas e sereias.



Imagem 1. “Mar calmo” (1887) – Böcklin

No segundo parágrafo, o eu-lírico passa a descrever essa figura, a sua pele (*en su blanca piel esta la sal*), o seu cheiro (*el perfume marino de Anadiómena*), e o encanto feminino é comparado a três mulheres: Europa (mito desta princesa e o touro), Bela (de “A Bela e a Fera”) e o que ele denomina de “a Mundana” do pintor moderno (uma referência a Baudelaire e seu livro *O pintor da vida moderna*):

En su blanca piel está la sal, el perfume marino de Anadiómena, y la serpiente de las olas hace ver una vez más, amorosa y humillada, el soberano triunfo del encanto femenino: Europa sobre el lomo del toro, la Bella y la Fiera, la Mundana del pintor moderno, que, desnuda, corta las uñas del león.(DARÍO, 1948, p. 39).

Continuando a relação coma Figura 1, percebemos que a serpente das ondas (*serpiente de las olas*) é uma metáfora que configura o movimento das ondas, balançando como

serpente, mas também se confunde com a cauda de Proteu, sempre retratada na superfície da água como se fosse a própria onda.

Além disso, chama-nos a atenção a mulher nua que corta as unhas do leão (*la Mundana del pintor moderno, que, desnuda, corta las uñas del león*). Nesse caso, Darío faz ligações com uma escultura de Guillaume Geefs¹¹, como podemos ver na Figura 2 a seguir.



Imagem 2. “O leão apaixonado” (1851) – Guillaume Geefs

Guillaume Geefs representa em sua escultura, “O leão apaixonado”, a história contada na fábula “O leão apaixonado e o camponês”, que encontramos em Esopo da seguinte maneira: um leão se apaixona pela filha de um camponês e a pede em casamento; o camponês, com medo, diz ao leão que ele é digno de casar com sua filha, mas propõe como condição para o matrimônio que cortasse as unhas e arrancasse os dentes; o leão aceita a proposta, pois estava apaixonado, mas, em contrapartida, recebe o desprezo do camponês e é expulso a pauladas. A fábula termina com a seguinte moral: “Se, ao confiar em alguém,

¹¹Guillaume Geefs (1805-1883) foi um escultor belga que, apesar de ter ficado conhecido pelo realismo de suas esculturas e bustos de pessoas famosas, também se dedicou à mitologia e ao erotismo. Uma de suas obras mais famosas é “O gênio do mal” (1848), em que retrata Lúcifer, o anjo caído, com uma beleza clássica, sentado e acorrentado, quase nu, com asas de morcego.

renuncias a tuas prerrogativas, tu te tornas presa fácil para os que até então te temiam”. (ESOPO, 1997, p.113).

Já no último parágrafo do poema vislumbramos a imagem de um Tritão, por vezes confundido também com Proteu, que assopra um caracol, do qual retira um som rouco (*hace cantar su ronco caracol*), enquanto a mulher acaricia um monstro e se deixa descansar oferecendo sua fatal formosura e impudor:

Un tritón velludo y escamoso hace cantar su ronco caracol, en tanto que el monstruo recibe una caricia de la tentadora, de la Mujer, que bajo el inmenso cielo ofrece su fatal hermosura en el abandono de su supremo impudor. (DARÍO, 1948, p. 39).



Imagem 3. “Tritão e Nereida” (1877) – Böcklin

Na Figura 3, vemos a imagem idêntica à descrição do último parágrafo do poema, a mulher/sereia deitada, acariciando uma espécie de serpente marinha que, ao mesmo tempo, são as ondas do mar. Na mitologia, Tritão (um deus marinho, às vezes descrito como filho de Poseidon, noutros relatos como filho de Oceano) seria pai das Nereidas, assim denominadas as suas 50 filhas, ora representadas como mulheres, ora como sereias. Por isso, há essa mistura tanto nos quadros quanto no poema de mulher/sereia. Ao lado de Tritão ou Proteu, sentado, com as costas cobertas por uma espécie de pelo e, na parte inferior, o rabo de peixe e as escamas (*velludo y escamoso*), a criatura toca aquilo que seria um instrumento feito de caracol, como já foi dito acima.

Há, finalmente, um quadro de Böcklin de mesmo nome que o poema, “Idílio marinho”, e também podemos notar novamente a mulher/sereia, Tritão ou Proteu e duas crianças descansando sobre uma rocha em meio ao mar.



Imagem 4. “Idílio marinho” (1887) – Böcklin

É interessante perceber que Rubén Darío trabalha de maneira muito cuidadosa e precisa com a mitologia e os símbolos, fazendo com que, no poema, se crie e se intercale dois planos. Para isso, ele traça uma teia de símbolos e significados que se imbricam, de forma a construir uma espécie de alegoria, porém uma alegoria que não se deixa descobrir tão facilmente.

Analisando o texto de Maurice Blanchot, “O canto das sereias”, podemos relacioná-las com a própria representação da Literatura, ou com o Literário, em sua essência, ou ainda estender seu significado para a poesia, no sentido de diferenciação de poesia/poema. Sobre as sereias, Blanchot nos diz: “consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender a direção em que se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto” (2005, p. 03), ou seja, o canto era uma sugestão, uma prenúncio daquilo que está por vir, que poderá acontecer, uma possibilidade.

Considerando que a “*Vencedora*”, a mulher, a sereia sejam representações da Arte ou da Literatura, até mesmo da Poesia, toda a compreensão do poema se modifica. Se analisarmos novamente os parágrafos do poema, agora com uma outra visão de segundo plano, percebemos que a “*Vencedora*” está entronizada em uma ilha distante e solitária, em um lugar mais além (*más allá*), porque a Arte e a Literatura só podem reinar nesse mundo que está “para o além”. É nesse lugar quase maravilhoso, no sentido de fantástico, que a poesia pode ser onipotente, ou seja, exercer todo o seu poder, principalmente porque está na sua forma pura, nua, ideal, intocada (*en la omnipotencia de su desnudez*). O uso do termo onipotência (na origem latina, *omnis* – todo, *potens* – o que pode, poder) não só se refere ao sentido de superioridade, mas também ao sentido de possibilidade. Na visão aristotélica, a diferença entre ato e potência nos esclarece o sentido dessa palavra. O ato (*enérgeia*) é a própria existência do objeto, enquanto que a potência seria a possibilidade:

Aristóteles identifica a matéria com a potência, a forma com o acto. A potência (*dynamis*) é em geral a possibilidade de produzir uma mudança ou de sofrê-la. (ABBAGNANO, 1976, p.267, grifo do autor).

Dessa forma, entendemos a estreita ligação que Darío empreende entre a mitologia e a poesia, pois sendo os mitos um imenso arcabouço de fragmentos e indícios de outras histórias, quando não contraditórias entre si, mas possíveis pelo próprio ato de sugerir e de pressupor alegorias, também isso ocorre na poesia ou na Literatura como um todo, também um arcabouço de coisas possíveis e infinitas. Essas virtualidades deque a literatura de maior refinamento se aproveita são largamente empregadas no Simbolismo por ser um dos movimentos artísticos que talvez mais tenha empregado o potencial da sugestão, como também os consequentes encadeamentos virtuais. Portanto “Poder”, como substantivo e verbo, representa o triunfo, entronizado, nesses poemas em prosa, o poder do literário, a potência dos indícios mitológicos tanto quanto imagéticos que lhe atravessam, ampliando-os, interrogando-nos.

Não é por acaso, portanto, que, no segundo parágrafo, ao demonstrar o encanto feminino (consequentemente, o encanto da Arte), o eu-lírico se valha de três exemplos em que esse encanto subjogou as feras: Europa, sempre retratada nas pinturas sentada sobre o touro, ou seja, em uma posição de dominação e supremacia, embora estivesse sendo raptada por Zeus; a Bela, de “A Bela e a Fera”, por seus encantos femininos, faz com que a Fera se apaixone por ela e, dessa forma, consegue quebrar a maldição, ele tornando-se príncipe; por fim, uma alusão à fábula, como já comentamos anteriormente, em que o leão, animal

selvagem e símbolo de força, é também subjugado, a ponto de deixar que a mulher por quem ele se apaixona lhe corte as garras, perdendo sua força e sua dignidade. A Arte é capaz de proporcionar esse encantamento que faz com que os seres humanos se percam, que as feras se abrandem. Blanchot, nesse belo trecho em que continua comentando sobre o canto das sereias, fala-nos sobre o encantamento:

(...) o encantamento, por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto. (BLANCHOT, 2005, p. 04-05).

O encantamento incita os homens a serem infiéis a eles mesmos, a se perderem na busca daquele além maravilhoso, na busca do Ideal, pois naquele que escuta o canto da sereia surge “a suspeita da inumanidade de todo canto humano” (BLANCHOT, 2005, p. 04). Ser infiel, nesse sentido, é se entregar por estar encantado, assim como o leão se deixa cortar as unhas por estar apaixonado. Entretanto, não é qualquer mulher que o faz se entregar, o eu-lírico nos fala que quem corta as unhas do leão é a Mundana do pintor moderno (*la Mundana del pintor moderno, que, desnuda, corta las uñas del león*), remetendo-nos imediatamente a Baudelaire, que em sua obra *O pintor da vida moderna* fala sobre as cortesãs:

(...) descemos até essas escravas que estão confinadas nessas espeluncas frequentemente decoradas como se fossem bares: umas infelizes colocadas sob a mais mesquinha tutela, nada possuindo de próprio, nem sequer o excêntrico adorno que é como que o condimento de sua beleza. Entre essas, algumas, exemplos de uma fatuidade inocente e monstruosa, exibem nas fronte e nos olhos, audaciosamente erguidos, a felicidade evidente por existirem (na verdade, por quê?). Às vezes, elas descobrem, sem procurá-las, poses de uma audácia e de uma nobreza que encantariam o mais delicado escultor, se o escultor moderno tivesse a coragem e o espírito de buscar a nobreza onde ela estivesse, até mesmo na lama (...). (BAUDELAIRE, 2010, p. 79).

Portanto, para Baudelaire, a nobreza pode estar em qualquer lugar, até nos locais mais baixos e, talvez por isso, ele nos diga que, para aquelas que nada possuem, há essa nobreza de ser feliz somente pelo fato de existir, de uma forma pura. A própria palavra “mundano” tem em sua origem o sentido de pureza, advém de mundo (do latim *mundus*, “mundo”, “universo” e literalmente “limpo, elegante”). Em uma época, século XIX, em que a nudez não poderia significar pureza e, sim, despudor, o escultor Guillaume Geefs retrata a menina da fábula com

o seio nu e, perspicazmente, Darío faz essa teia de ligações entre a Mundana de Baudelaire, na verdade pura, e a escultura, que retrata a mulher com seios desnudos, pureza da poesia em seu estado encantatório, a subjugar o leão e os homens.

Contraditoriamente, é por meio do poder encantatório da linguagem que os homens se aproximariam do Ideal e, somente se entregando, é possível metamorfosear-se naquilo com o que se depara, ponto este em que também se vislumbra a conexão entre aquele primeiro e segundo planos mencionados parágrafos atrás, quando o encadeamento de símbolos se multiplica como dois espelhos um defronte ao outro, como o poeta a descrever o quadro, o quadro a mencionar os mitos, e todos os mitos a darem início, milênios antes, ao Ideal da Literatura, às palavras da tribo.

No último parágrafo, há dois adjetivos de campos semânticos distintos, que se aproximam de forma singular: veludoso e escamoso (*un tritón velludo y escamoso hace cantar su ronco caracol*), referindo-se ao Tritão que “faz cantar seu rouco caracol”. O veludo, tão suave, é colocado ao lado das escamas, por sua vez frias e desagradáveis ao tato, assim como as palavras dos poemas que ora são veludosas, delicadas, ora frias e não conseguem expressar exatamente a poesia que está no poeta. Por isso, as palavras sozinhas não conseguem transmitir a ideia e, razão pela qual o cantar do caracol é rouco, defeituoso, somente sugestivo. O monstro (do latim, *monstrum*, derivado do verbo *monere*, que significa “avisar, chamar a atenção”, portanto “mostrar”) recebe a carícia da Mulher (*recibe una caricia de la tentadora, de la Mujer*). Aquilo que deve ser mostrado apenas recebe a carícia, novamente a sugestão, uma pequena amostra de possibilidades. Embora seja defeituosa ou incompleta, ao serem representadas, a Arte e a Poesia são eternas, por isso o eu-lírico finaliza o poema nos mostrando que a Mulher está sob o céu, oferecendo sua fatal formosura, em abandono e sem pudor. Na mitologia, o céu é Urano, divindade que, juntamente com Gaia (Terra), teve vários filhos, entre eles Cronos (Tempo), então o céu é anterior ao tempo, estando o tempo abaixo do céu. No poema, quem está abaixo do céu, portanto acima do tempo, é a Mulher, a Arte, perfazendo a tópica *exegi monumentum*: “Eregi monumento mais perene do que o bronze/ e mais alto do que a real construção das pirâmides” (HORÁCIO, 2003, p. 141). Essa tópica também irá se repetir no próximo poema a ser analisado, que mantém intrínsecas relações com este.

“Los pescadores de sirenas”

Em “*Los pescadores de sirenas*”, último poema da série “*Poemas de arte – Böcklin*”, temos o eu-lírico clamando ao pão pescador que lhe pesque uma sereia e passa a descrever como ela deveria ser:

*Péscame una, joh, egipán pescador! que tenga en sus escamas
radiantes la irisada riqueza metálica que decora los admirables arenques.
Péscame una cuya cola bifurcada pueda hacer soñar en el pavo real marino,
y cuyos costados finos y relucientes tengan aletas semejantes a orientales
abanicos de pedrería.* (DARÍO, 1948, p. 35).

As comparações revelam que a sereia tinha as escamas radiantes, de cor metálica, como a dos arenques, o rabo bifurcado, o qual lembra o rabo do pavão real e as guelras que se parecem com pequenos leques orientais. Na Figura 5, em mais um quadro de Böcklin, assim como na Figura 1, vemos as sereias sendo retratadas com rabos de peixe, com a coloração metálica, a pele branca e os longos cabelos.



Imagem 5. “Sereias brincando” (1886) – Böcklin

Continuando na sua descrição da sereia, ele revela mais características dessa criatura por meio da comparação com Lorelay e a referência ao famoso episódio das sereias mencionado em *A Odisseia*, de Homero:

*Péscame una que tenga verdes los cabellos, como debe tenerlos Lorelay, y
cuyos ojos tengan fosforescencias raras y mágicas chispas; cuya boca*

salada bese y muerda cuando no cante las canciones que pudieran triunfar de la astucia de Ulises; cuyos senos marmóreos culminen florecidos de rosa, y cuyos brazos, como dos albos y divinos pitones, me aten para llevarme a un abismo de ardientes placeres, en el país recóndito en donde los palacios son hechos de perlas, de coral y de concha de nácar. (DARÍO, 1948, p. 35).

Lorelay ou Lorelei é personagem de uma antiga lenda alemã sobre uma mulher que gostava de se sentar à beira da água e pentear seus longos cabelos enquanto esperava o regresso do seu amado, quando, fatalmente um dia, ao avistar seu amado em um barco, acaba caindo nas águas e se afogando. A lenda diz que ela se torna uma sereia. O tema de Lorelei é bastante conhecido no folclore alemão, inclusive o poeta romântico alemão Heinrich Heine lhe dedica um poema (“*Die Loreley*”).

Note que quase todo o poema é construído com verbos no tempo subjuntivo, que indica incerteza, possibilidade:

“... que tenga en sus escamas...”,
“... pueda hacer soñar...”,
“... tengan aletas semejantes...”,
“... que tenga verdes los cabellos...”,
“...cuyos ojos tengan...”,
“... bese y muerda...”,
“... que pudieran triunfar...”,
“... cuyos senos marmóreos culminen...”
“...me aten...”

Não apenas por se tratar da possibilidade de se pescar uma sereia, mas também por conferir ao poema o tempo da possibilidade, o único que cabe a essas criaturas fantásticas e também ao próprio tempo da Poesia. Outros termos que auxiliam nessa ideia são os pronomes relativos “cujo(s)” e “cuya(s)” (*cuyo(s)/cuya(s)*), largamente utilizados no poema, os quais nos dão a ideia de posse, do “poder”, a mencionada potência descrita por Aristóteles. À Poesia só cabe o tempo do devir, pois só tem um fim a possibilidade de sua realização: na dúvida sugestiva, nunca na sua materialização.

Ao se referir a Ulisses, também se utiliza do tempo subjuntivo (*cuya boca saliva bese y muerda, cuando no cante las canciones que pudieran triunfar de la astucia Ulises*), pois o canto da sereia poderia ter vencido Ulisses, porém sua astúcia vence o canto das sereias, que, privadas de cantar, beijam e mordem. A sua recusa em se entregar cala o canto das sereias:

A atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto. Vencidas as Sereias, pelo poder da técnica, que pretenderá sempre jogar sem perigo com as potências irrealis (inspiradas), Ulisses não saiu porém ileso. Elas o atraíram para onde ele não queria cair (...), naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado. (BLANCHOT, 2005, p.06).

A técnica que venceu as sereias, ou seja, a astúcia que o impediu de se entregar, fez com que Ulisses não experimentasse o êxtase daquele espetáculo maravilhoso; ao contrário, ele goza do espetáculo estando atado ao seu barco, portanto seguro, e essa segurança é o suficiente para destruir o encanto, quase pueril, do canto da sereia. No final do poema, essa segurança fará com que os dois sátiros, que pescavam sereias, executem o mesmo erro de Ulisses.

Mas esos dos sátiros que se divierten en la costa de alguna ignorada Lesbos, Tempe o Amatunte, son, ciertamente, malos pescadores. El uno, viejo y fornido, se apoya en un grueso palo nudoso, y mira con cómica extrañeza la sirena asustada y poco apetecible que su compañero ha pescado. Éste saca la red, y no parece satisfecho de su pesca. (DARÍO, 1948, p. 35).



Imagem 6. “Faunos e Ninfa dormindo” (s.d.) – Böcklin

Os sátiros ou “pãs” são sempre figuras retratadas na obra de Böcklin, portanto a inspiração poderia ter vindo de um quadro como o da Figura 6, em que essas duas criaturas observam uma ninfa dormindo, cuja representação da roupa lembra a cauda de uma sereia.

É de supor que deva existir um lugar específico para pescar sereias, um lugar fantástico em que se possa caçar seres fantásticos. O eu-lírico, incerto dessa localização, reflete que poderia ser em alguma ignorada Lesbos, Tempe ou Amatunte, curiosamente três locais mitológicos em que houve algum tipo de busca. Em Lesbos, ocorre o mito de Pã e Syrinx (retratado também por Böcklin, Figura 7), o qual nos conta que aquele apaixonava-se por esta, recusando-o. Dessa forma, Pã passa a perseguir a mulher, que, exausta de tanto fugir e vendo-se sem escapatória em frente a um rio, pede às Náiades que mudassem a sua forma para que pudesse fugir de tais investidas. As ninfas atendem seu pedido e a transformam em junco. Pã, por sua vez, transmuta esse pedaço de madeira em flauta e lhe dá o nome de Syrinx, passando a retirar do instrumento belas melodias, em meio à floresta.



Imagem 7. “Syrinx foge do ataque de Pã” (s.d.) – Böcklin

Sobre Tempe, o mito se refere a Aristeu e Eurídice. Filho de Apolo e Cirene, ele se relacionava com o pastoreio e a apicultura. Em uma das várias versões desse mito, há a história de que certa vez, no Vale do Tempe, Aristeu tenta seduzir Eurídice, que, ao tentar escapar, é picada por uma cobra e morre, sendo levada ao mundo inferior. Esse fato é a justificativa para outro mito, aquele no qual Orfeu desce ao Hades para resgatar a sua amada do mundo dos mortos e acaba a perdendo novamente, por não respeitar o que tinha sido acordado com Hades.

Uma relação parecida acontece em Amatunte, quando Vênus, apaixonada pela beleza de Adônis, tenta persuadi-lo a não caçar animais ferozes; entretanto, o deus Ares, que era amante de Vênus, ao saber de sua traição, manda que um javali selvagem ataque Adônis e lhe desfira um golpe fatal. Do sangue de Adônis nascem rosas vermelhas.

Nas três referências dadas no poema (Lesbos, Tempe e Amatunte), percebemos a recorrência da temática da perseguição e perda. Nas três histórias, o objeto de desejo daquele que busca acaba morrendo, mesmo que em alguns casos ele continue a existir de uma outra forma, como a flauta de Pã ou as rosas do sangue de Adônis. De alguma maneira, ainda que apenas sugestiva, Syrinx e Adônis permanecem. Entretanto Eurídice, por exemplo, é perdida por duas vezes, talvez porque a condição do resgate fosse manter a forma original.

Ao pescarem a sereia, os “pãs”, retratados no poema, também não ficam satisfeitos (*saca la red, y no parece satisfecho de su pesca*): saíram do plano da possibilidade e entraram no plano da realidade ou materialidade, consequentemente passando do uso do subjuntivo para o presente do indicativo:

“... se divierten en la costa...”

“... son...”

“... se apoya en un grueso palo nudoso...”

“... mira con cómica extrañeza...”

“Este saca la red, y no parece satisfecho de su pesca”

Essa grande alegoria poderia facilmente se relacionar com a própria busca da poesia, porque há uma condição para que se “pesque” a Poesia: transformá-la ou perdê-la definitivamente. Ao tentar materializar a Poesia, o poeta deve necessariamente perder uma grande parte dela, pois a dificuldade com a linguagem, a imprecisão das palavras o obrigam a isso, a transformar para “prender”. Se a transformação não ocorrer, a poesia não é

materializada no poema e ficará perdida para sempre, serão maus poetas e certamente serão “*malos pescadores*”.

O último parágrafo do poema reitera essa ideia de perder para preservar, essa única maneira de manter a poesia registrada:

De los cabellos de la sirena chorrea el agua, formando en el mar círculos concéntricos. Sobre las testas bicornes y peludas se extiende, al beso del día, un fresco follaje, mientras reina en su fiesta de oro, sobre nubes, tierra y olas, la antorcha del sol. (DARÍO, 1948, p. 36).

A Figura 7, uma pintura de Knut Ekwall¹², denominada “O pescador e a sereia”, com que Rubén Darío dialoga também no final do poema, retrata a sereia em forma de mulher e os cabelos que se confundem com as águas, formando um redemoinho em volta do pescador.



Imagem 8. “O pescador e a sereia”(s.d.) –Knut Ekwall

¹²Knut Ekwall (1843-1912) foi um pintor sueco, aluno de Ludwig Knaus. Sua especialidade era xilogravura e ilustrações de revistas.

Dos cabelos da sereia jorra a água (*de los cabellos de la sirena chorrea el agua*), como se, ao ser pescada, perdesse aos poucos a sua essência, sua origem (a água). A mesma água que lhe escorre dos cabelos forma círculos concêntricos, sugerindo uma estrutura fechada e também a harmonia, o recomeço e as reverberações dos símbolos no poema, já que um símbolo leva a outro em um movimento circular e dinâmico, fazendo com que novamente os planos se intercalem, primeiro o plano superficial e pictórico do quadro e segundo o do símbolo e mito.

O poema termina com a imagem da luz do sol iluminando a cena, e sobre a testa bicornes e peluda dos “pãs” se estende uma fresca folhagem (*Sobre las testas bicornes y peludas se extiende, al beso del día, un fresco follaje*), enquanto reina a tocha do sol sobre nuvens, terras e ondas (*mientras reina en su fiesta de oro, sobre nubes, tierra y olas, La antorcha del sol*). A fresca folhagem indica algo que acaba de ser colhido, mas também indica uma espécie de coroação, assim como os vencedores das Olimpíadas eram agraciados com uma coroa de louros; inclusive a tocha do sol também nos lembra a tocha olímpica. Agora que a sereia/poesia “foi pescada”, resta o conhecimento (a luz), que reina sobre tudo que existe (nuvens, terra e ondas), ou seja, está acima de tudo. Nesse ponto vemos novamente a tópica do *exegi monumentum*, que nos demonstra que a arte, depois de ser materializada, é eterna.

“Perspectivas” (Cruz e Sousa)

Continuamos a nossa análise de textos com temática marinha, fazendo agora um paralelo entre os últimos dois poemas de Darío analisados e “Perspectivas”, de Cruz e Sousa, trigésimo sexto poema de *Missal*.

“Perspectivas” encaminha-se também pelas descrições impressionistas, assim como nos poemas de Darío, e, embora igualmente trate de pinturas de quadros, a estrutura difere-se em vários aspectos, seja na escolha de vocabulário ou na sintaxe das frases, coadunando com os objetivos e a visão de poesia que cada um dos poetas apresenta.

Na pintura de seu quadro marinho, Cruz e Sousa nos apresenta várias perspectivas, como sugere o título, sobre a cena por meio de focalizações do olhar.

Naquela alvejante planura de areias salitrosas, onde o mar espumeja;
naquela fulgurante extensão de praias brancas, indizíveis de pitoresco,
felizes os olhos que se demoram, com carinho, o afeto das cousas, a gozar as
riquezas, o encanto, a imponência imortal dos aspectos

Nas manhãs, céus louçãos, de um leve ar azul, azotado, fresco,
pacificam o porto, adoçam os horizontes, inefavelmente.

Ocasos opulentos, feéricos, imprimem às tardes a mais suntuosa e serena majestade. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 102).

A cena inicial é perpassada pela claridade e pelo branco, numa descrição em que há gradações ou acumulações de cores, técnica que será utilizada durante todo o poema. Em relação à cor branca, percebemos as palavras: *alvejante planura de areias salitrosas/ o mar espumeja/fulgurante / praias brancas*. Todas essas palavras destacadas nos remetem à cor branca e ao brilho, porém as praias são “indizíveis de pitoresco”, ou seja, há que se ver, pois “felizes são os olhos que se demoram a observar os aspectos das coisas”, portanto o poeta utiliza técnicas para dar as impressões da pintura, para pintar com as palavras através das gradações de cores ou através do acúmulo de palavras, soluções poéticas tão caras ao estilo de Cruz e Sousa. Não basta informar sobre o branco, é necessário salientar esse branco em várias nuances: *alvejante, salitre, espuma, fulgurante* e por fim *branco*. Por isso também se utiliza de gradação dos substantivos de campo semântico parecido, como se os substantivos também tivessem várias nuances: *carinho/afeto, riqueza/encanto/imponência*. A “imponência imortal dos aspectos” (aspecto, do latim *specere*, ver, olhar) é o que garante a sugestão, porque apesar de afirmar que a visão é importante, e nesse caso visão seria quase contraditória à sugestão, é a partir do ponto de vista do poeta, descrito pelo eu-lírico, que nos é apresentada a visão do quadro ou da paisagem, podendo somente ser feito através da sugestão.

Em outra perspectiva, descrevem-se os ares das manhãs, e novamente vemos as gradações e repetições, dessa vez de adjetivos: *loução, leve, azotado, fresco*, que também configuram sinestesias como “ar azul”, dentre outras sinestesias como porto pacífico (*pacificam o porto*) e doce horizonte (*adoçam o horizonte*), brincando com os sentidos do olfato, tato e visão. É inusitado o uso de dois termos da área da química: “azotado”, cujo significado é aquilo dotado de azoto (nitrogênio), e “salitrosa”, (salitre, nitrato de potássio), cuja raiz no latim é *nitrum*, raiz também da palavra nitrogênio (do latim, *nitrum*, do grego, *nitron*, “salitre” e *-gen*, “resultante de, nascido de”, isto é, “nascido do salitre”), azoto foi o termo utilizado por Lavoisier, quando, em suas experiências, percebeu que a composição do ar se dividia em 21% de oxigênio e 79% de outro componente que ele denomina “azoto”, portanto o ar azotado, interpretado *ipsis litteris*, seria “ar nitrogenado, cheio de nitrogênio”, uma construção desnecessariamente redundante, já que se sabe que o ar é composto, em grande parte, por nitrogênio. Após essas reflexões, interpretamos “ar azotado” como ar “cheio de salitre”, “maresia”, baseando-nos na etimologia das palavras e suas inter-relações químicas. Essas ligações demonstram o refinamento da escrita crusciana, que se aproveita dos

conhecimentos do Cientificismo vigente na época (devemos nos lembrar de que Cruz e Sousa é contemporâneo do Positivismo) e insere-os em seu poema, de forma sugestiva e simbólica, numa dinâmica de símbolos em movimento circular (salitre – nitrogênio – azoto – salitre, novamente).

Ao final desse trecho, no terceiro parágrafo, a cena muda e passa do horário matutino para o final da tarde e início da noite, o ocaso. A paleta de cores, portanto, também segue mudando: branco no primeiro parágrafo, azul no segundo e, no terceiro, o amarelo do sol (*ocazos opulentos*), fazendo referências também a majestade, que nos remete a realeza, riqueza e ouro (*suntuosa e serena majestade*). O uso do vocábulo “feérico”, palavra pouco utilizada e que significa “mágico, maravilhoso”, impõe um tom de fantasia, que será novamente sugerido no parágrafo seguinte do poema.

No mar, ao largo, entram e saem navios de alto bordo, numa infinita beleza de excêntricas formas requintadas, em caprichosos estilos diversos, mastreações aparatosas, parecendo enormes aparelhos estranhos para maravilhosamente arrancarem do fundo das ondas o misterioso deus das algas, da lenda secular e virgem dos hirsutos tritões verdes.

Marinheiros terrosos e fuscos, como que sujos a betume; outros louros, flamejantes do sol, do ouro cantante da pele, dão à paisagem sã, revigoradora e larga, tons de álares e acres.

Das vagas, como exóticos monstros marinhos, as rubras e arredondadas cabeças das bóias, aqui e além, emergem. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 102-103).

No quarto parágrafo, o foco do olhar do poeta recai sobre os navios. Descreve-os como máquinas de infinita beleza e de “excêntricas formas requintadas”, com uma série de mastros que se parecem a maravilhosos aparatos (*mastreações aparatosas*) para arrancar das águas o misterioso deus das algas. A referência à magia e ao fantástico é novamente sugerida, como em “feérico”, pelo advérbio “maravilhosamente”, que cabe muito bem à construção, pois, ao passar a fazer referência aos mitos, é necessário mudar para o campo do Maravilhoso. Os aparelhos maravilhosos (barcos) têm o poder de arrancar do mar “o deus misterioso das águas, da lenda secular e virgem dos hirsutos tritões verdes”, ou seja, a água significando a Origem seria o lugar onde podem viver as criaturas fantásticas (*tritões verdes*), o lugar do mito, por isso lenda secular e virgem, sendo pura a Origem.

No quinto parágrafo, o olhar muda novamente e passa-se à descrição dos marinheiros, continuando a paleta de cores que, nessa parte, fixa-se nos tons terrosos e pardos (*marinheiros terrosos e fuscos*): o vocábulo “fusco” tem por significado “pardo”, mas também “triste, melancólico”. Os marinheiros, que estavam “como que sujos a betume”, contrastam-se com

outros marinheiros, porém louros, “flamejantes do sol”, que dão à paisagem sã os tons “álacres e acres”. Esses dois vocábulos que se afastam no sentido, criando uma sinestesia, álaque (alegre) e acre (azedo), mas se aproximam na grafia, de forma que “acres” parece estar dentro “(ál)acres”, demonstra o jogo de palavras que faz com que o poema ganhe ritmo e ganhe beleza estética.

As referências aos mitos voltam a ser evocadas no sexto parágrafo, em que há uma inusitada comparação entre as boias e os monstros marinhos (*como exóticos monstros marinhos, as rubras e arredondadas cabeças das bóias, aqui e além, emergem*). É curioso como Cruz e Sousa insere os mitos no poema, pois, diferente de Rubén Darío, que se utiliza do mito puro e por vezes quase alegórico, o poeta brasileiro parece evocar o mito a partir da observação da realidade (as boias), sugerindo que no cotidiano também se encontra o mágico, o fantástico, é de um lugar que está para o “além” que as boias/monstros (como dito anteriormente, a palavra monstro é “aquilo que deve ser mostrado”) emergem, do lugar da Origem, da água, portanto o mito surge da Origem. Rubén Darío, assim como já foi analisado nos poemas, mantém essa mesma ideia de que o mito está para o além, porém a evocação em Darío é feita de outra maneira, sem interferências da realidade.

Os mastros avultam, enchem prodigiosamente o mar supremo, sob a flava cintilação do dia; e assim firmes, aprumados ao alto, ao firmamento, parecem tochas imensas para a celebração do *Te Deum* sideral dos astros, nos templos pagãos dos navios.

À noite, peregrinadoras estrelas, em claras chamas sagradas, nos espaços ardem.

Uma lua virginal, aureolada de branco, irrompe fria e magoada, com um ar antigo e desolante de histerismo atormentando, como as freiras que envelhecem nos claustros.

Hálitos, vivos estremecimentos elétricos, passam, perpassam no dorso glauco das ondas que o luar então alastra... (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 103)

Novamente, no sétimo parágrafo, o olhar se volta para os mastros dos navios, que, dessa vez, agrupam-se, sob o brilho do dia, e se parecem com tochas preparadas para o *Te Deum* sideral dos astros, “nos templos pagãos dos navios”. As menções ao Catolicismo, como o *Te Deum* (hino usado na liturgia católica), não configuram a religiosidade do poeta, mas, sim, uma referência estética, que é retomada inúmeras vezes em *Missal*, devido à beleza e ao êxtase que podem produzir, sugerindo também um tom mágico e ritualístico, que é transportado quase sempre ao paganismo, como vislumbramos no poema (*nos templos pagãos dos navios*), continuando naquela ideia de que o cotidiano tem sua parcela de magia, portanto

um ambiente como o navio, máquina que atravessa a Originalidade (águas), também podendo ser um templo.

O dia está chegando ao fim e já no oitavo e nono parágrafos há a descrição da chegada da noite. As estrelas acompanhadas com o adjetivo “peregrinadoras”, que as personifica, porque, embora não se movam, sempre indicam o caminho para os navegadores. A paleta de cores regressa novamente ao branco após tantas variações entre os parágrafos: 1º- branco, 2º- azul, 3º- amarelo, 4º- verde, 5º- tons terrosos e pardos, 6º e 7º- vermelho, 8º- cintilante branco (*claras chamadas das estrelas*) e, finalmente no nono parágrafo, regressamos ao branco com o aparecimento da lua (*lua virginal, aureolada de branco*) e, por ser “fria e magoada” (novamente a personificação), apresentando um “histerismo atormentado”, esse histerismo é comparado às “freiras que envelhecem nos claustros”. Mais uma vez utilizando um termo científico, histeria, que era uma condição nervosa própria das mulheres, uma psicose em que os problemas emocionais e reprimidos geravam sintomas físicos. A relação com as freiras pode ser estabelecida, em uma hipótese, porque o motivo pelo qual uma mulher se enclausuraria durante toda a vida em um convento talvez seriam os grandes conflitos internos consigo mesma e, por isso, ela se “trancaria” até envelhecer e o envelhecimento aparente seriam os “sintomas” desse enclausuramento. Outra leitura pode ser a que nos leva para o entendimento mais erótico, e que coaduna com o parágrafo seguinte, de que as mulheres enclausuradas reprimiriam os seus desejos, já que fazem voto de castidade, e que isso as tornaria histéricas e tristes, na velhice. Essa leitura mais erótica também pode ser feita no décimo parágrafo, em que o eu-lírico parece nos falar de uma sensação tátil, provocada pelo vento (*Hálitos*) que provocam “vivos estremecimentos elétricos” (arrepio), passando e perpassando (acariciando) o “dorso glauco das ondas, que o luar alastra”. Personificando as ondas ao dar-lhes um “dorso”, faz-nos lembrar o dorso de animal, ou até mesmo as costas humanas que se arrepiam com os ventos, uma estratégia sensorial que confere ao poema um tom erótico por ser o arrepio um prazer carnal.

Finalizando o poema, voltamos novamente à cor branca (que está presente no parágrafo primeiro e nono, sendo que, no décimo, o verde é retomado: “glauco”), dessa vez em um lenço:

Mas, o que mais enternecidamente enleva e perturba até às lágrimas, num sentimento intenso, de recôndita vibração, é um simples lenço, um adeus febril, vertiginoso, em ânsia, que ali fica às vezes a palpar ao sol, infinitamente, na emoção de uma alma, para a vela que vai já além confusa na distância, desaparecendo, perdida nos longes esfumados, infinitamente, infinitamente... (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 103).

O uso da metonímia revela-nos um lenço (*simples lenço*), que emociona (*perturba até as lágrimas*) o eu-lírico, um adeus que quase sempre é acompanhado pela emoção, a lágrima e o desespero, para aquele que vai dentro do barco, no caso do poema metonimicamente representado pela “vela que vai além confusa na distância”, como se os barcos partissem para um além maravilhoso, desconhecido, vago. Isso também acontece na pintura do quadro, em que as cores terminam esfumadas (*esfuminhados*), dando a sensação de vaguidão, infinito e sugestão, por isso o poema termina com dois advérbios repetidos e os pontos de suspensão (*infinitamente, infinitamente...*), pois o advérbio nós dá essa impressão de movimento, e o infinito nos remete ao ciclo natural das coisas da natureza, o fim e o recomeço, a vida e a morte, bem como o movimento do mar e das ondas que levam o barco, levando também o leitor nessa viagem das palavras, nessa “alquimia do verbo”. A próxima análise reforça nossa teoria de que a maneira cruciana de apresentar os quadros é através de “pinturas sinestésicas”.

“Paisagem” (Cruz e Sousa)

“Paisagem”, quinto poema de *Missal*, é composto de 10 parágrafos e descreve, com aquarela verbal de origem impressionista, uma cena “no aspecto simples dessa vida rude de trabalho nos campos”, como nos diz o próprio autor no quinto parágrafo do mesmo poema. Curiosamente, o título nos remete, se consultarmos um dicionário, em uma de suas acepções, ao “gênero de pintura que tem por objeto a representação do campo ou de lugares campestres” (Aulete), definição a qual Cruz e Sousa também se submete enquanto apresenta ao leitor pequenos *tableaux* de pacata paisagem interiorana, quando o que enquadra, sob o olhar de um pintor das palavras, processo com laivos intersemióticos, procedimento este utilizado também por Rubén Darío nos poemas aqui analisados anteriormente, ao dialogar, por meio do suporte verbal com a pintura, suporte visual, mas a intersemioticidade em nosso autor catarinense ocorre por um outro viés, pois nos soa que o próprio texto se dá como um quadro.

Um detalhe curioso é o idílio, gênero já mencionado na interpretação de “*Idílio marino*” do autor nicaraguense, ser, além de um poema curto, também breve texto lírico de tema campestre, pastoril, o que se uniria ao significado de paisagem explorada dessa maneira.

Esta concepção vem a calhar ao lermos com mais vagar “Paisagem”, aparentemente uma reunião de quadros campestres a mudar de lugares, a ganhar maior foco ou maior dimensão na passagem de um parágrafo para outro, como “Na colina da vila” (primeiro), “Nestas ubérrimas regiões agricultáveis” (segundo), “E vê-se agora, na grande extensão do

campo” (terceiro), “Mais abaixo da roça” (quarto), “Ao lado direito da lavoura” (quinto), “Ao lado esquerdo há uma vasta eira” (sexto), “Quem anda por ali, nas estações primaveris” (sétimo), “E, quem for artista, e quiser percorrer ao longo da costa” (oitavo), “De manhã, o gado que desce os vales” (nono), “À tarde, o gado que volta de abeberar-se, de arejar no campo” (décimo). Percebe-se, a partir do oitavo parágrafo, um novo componente, o artista, ou melhor, “quem (o) for”, e os dois parágrafos posteriores, a marcar o compasso do ciclo natural do dia que nasce, do dia que morre, como os pintores impressionistas o faziam, colocando-se em meio à natureza para descrever o que seus olhos captavam e suas paletas conseguiam preservar, entre cores e os tons a se fundirem, obedientes à luz, ora mais forte, ora a se desvanecer. Note-se que em “Perspectivas”, o ciclo manhã/tarde também foi usado para criar um ambiente cíclico, e nesta “Paisagem” ocorre novamente no décimo parágrafo.

É interessante salientar que “Paisagem” também é nome de um poema de Charles Baudelaire, do seu célebre *As Flores do Mal*, e, o mais curioso, ser o primeiro da parte nomeada de *Tableaux Parisiens* (Quadros Parisienses), *tableau* que evoca um fim de tarde:

É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela
(BAUDELAIRE, 1985, p. 317).

Ponto exatamente onde Cruz e Sousa detém seu poema em prosa, deixando-o elevar-se, em suspensão, naquilo que se dissolve:

(...) quando, no cimo da encosta, após a última badalada saudosa do Ângelus, apagam-se os esboços e os contornos dos horizontes, caindo então sobre a terra a neblina cinzenta do crepúsculo... (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 15).

Porém, voltemos à análise desde o princípio. Após situar, no primeiro parágrafo, “as casarias”, agrupadas “no alto”, “Na colina da vila”, nosso autor faz breve pincelada na segunda frase, de apenas duas palavras (“Há sol.”), e nela se resume uma teoria das cores, astro-rei do qual tudo depende para ser visto e também vislumbrado, afirmação de que sua existência sideral é que nos apresenta cada objeto, por consequência, as impressões, também os devaneios, que nascem na retina da experiência e futura memória. Não é de se estranhar que o primeiro poema de *Missal* chama-se “Oração ao sol”, irmão antípoda de “Oração ao mar”, cada qual a proteger tal livro, que ele já pressentia que seria um desafio à sua época,

tornando-se incompreendida até poucos anos. Por isso, pede, no último parágrafo deste primeiro poema do livro.

(...) que esta Oração vá, suba e penetre os etéreos paços esplendorosos e lá para sempre vibre, se eternize através das forças firmes, num som áacre, cantante, de clarim proclamador e guerreiro. (CRUZ E SOUSA, 1993, p .04).

Nosso autor declara, desde o início de *Missal*, a intenção de se aproximar do sol, quando não se fundir a ele, imitando-o. Por esta perspectiva poder-se-ia avaliar, longe da crítica mesquinha que vê no autor catarinense um aficionado pelas “formas alvas” por questões de etnia, e para além do óbvio diálogo com o tradicional símbolo da pureza, a constância da cor branca como obsessão pela iluminação, melhor, obsessão pela reflexão, sendo esta cor a soma de todas as outras e, diferente do preto, que absorve as demais, ela reflete todas elas; assim, o branco é a cor da ausência, isto é, a própria luz da sugestão, razão da página em branco ser uma obsessão dos Simbolistas, seu caráter vago, por isso, não esclarecendo o que se vê, apenas se vislumbra. Antes de encerrar uma contradição, a diferença está no que é iluminado (foco para o qual o olhar é exigido) e naquilo que não se mostra, pressuposto ao redor do que se enquadra, agora livre à sombra de nossa imaginação, assim como em outra passagem de “Oração ao sol” em que o poeta faz menções repetidas à cor branca usando as palavras *branco / marfim / iluminuras*: “ouve esta Oração que te consagro neste branco Missal da excelsa Religião da Arte, esmaltado no marfim ebúrneo das iluminuras do Pensamento” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 04)

Depois de pequena digressão, vejamos o primeiro parágrafo de “Paisagem”, tendo agora a preocupação em notar em quais partes o autor se utiliza da linguagem poética para mimetizar diversas pinturas de paisagem, numa sequência como a dos panoramas (as famosas exposições universais na Paris do século XIX), com o intuito de apreendermos em Cruz e Sousa o procedimento desenvolvido, distinto daquele usado em Rubén Dário:

Na colina da vila trepada no alto agrupam-se as casarias. Há sol. E na frente das casas caiadas de branco a luz vibra nervosamente, fazendo tremer a vista sob a crua irradiação da soalheira, como sob os flamantes bicos vertiginosos do gás da ribalta; enquanto que nas casas pintadas de amarelo e de vermelho quebra-se a forte intensidade da luz. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 12).

Nosso autor, aparentemente, não dialoga com um pintor famoso, como no caso do escritor nicaraguense, nem ao menos joga com paralelos míticos no poema em prosa que

vemos, o que também parece não ocorrer nos demais poemas do livro em estudo, *Missal*. O que parece motivar Cruz e Sousa é a descrição impressionista de um lugar, não necessariamente de cor local, a partir de suas casas sobre a colina e a percepção ótica de dois momentos, segundo as cores apreendidas. Primeiro “casas caiadas de branco a luz vibra nervosamente”, incidindo sobre os olhos do observador e “fazendo tremer a vista sob a crua irradiação da soalheira”, ao passo que, na próxima oração, cria uma comparação que vem de encontro ao que apontávamos há pouco, “como sob os flamantes bicos vertiginosos do gás da ribalta”, quando a cor branca absorve as demais cores e, expostas à luz intensa, as paredes pintadas de cal cegam seu observador (*tremer a vista, crua irradiação da soalheira*), acrescentando, porém, a comparação com a boca de cena do teatro, de onde as luzes se projetam (*flamantes*), somada ao bico de gás, de onde subiriam a névoa (*bicos vertiginosos do gás da ribalta*) que, propiciamente, criam um aspecto de fantasia no palco, distinguindo-o da plateia, lugar no qual a imaginação ganha volume e novas cores, aquelas cores todas absorvidas antes pelo branco, suprema cor da sugestão. O adjetivo “vertiginosos” faz vislumbrar o súbito encantamento que exerce sobre a plateia, na comparação, como também sobre o observador das casas plenamente claras ao intenso sol, também agora integrante da plateia que apreende à beleza da natureza, e o que apenas deve fazer é trazer novamente aos seus leitores, como outro tipo de plateia, logo imaginária por excelência, imaginativa por princípio, trazer a eles, por meio da palavra, um sugestivo quadro e que os faz vislumbrar o que ele mesmo, como observador, prossegue a reter na retina, um ato de encantamento diante da cor branca e as mil possibilidades implicadas quando frente à luz, à iluminação, à reflexão do Simbolismo, movimento cujo filosofia é a de questionar a representação e buscar auxílio em outras artes, seja visual, auditiva (forma pela qual Cruz e Sousa se aproveita sobremaneira), entre outras.

Além disso, o adjetivo dá ao substantivo, entorno do qual gravita, novas cores, maiores nuances, alçando o primor da sugestividade e, também, o caráter prismático da luz sobre os objetos em “flamantes bicos vertiginosos”, pois o primeiro adjetivo empresta ao substantivo a luminosidade das brasas, de brilho intenso, daquilo que flameja, ou seja, que produz chamas, ao passo que o segundo adjetivo amplia o colorido semântico do primeiro, somando à intensidade da claridade uma velocidade maior, um maior arrebatamento, criando assim, no leitor perturbado emocionalmente com tamanha claridade difusa, diversos aspectos para um mesmo objeto por causa de uma simples adjetivação dupla.

Para concluirmos a análise desse primeiro parágrafo, mais detida do que o imaginado, mas necessária em vista das conclusões precoces que já nos forneceu diante do proposto, o

que não poderemos aplicar no restante de “Paisagem”, vejamos a parte final deste parágrafo, na qual adentram duas novas cores das moradias ao redor (*casas pintadas de amarelo e de vermelho*), cuja intensidade, linhas atrás era tão grande, perde-se à presença de tais pigmentos (*quebra-se a forte intensidade da luz*), registros da aparência dos corpos segundo determinadas frequências, isto é, estando preso ao mundo real, súdito da representação, inimigos imortais do Simbolismo sugestivo e refinado, nunca grosseiro como o mundo o é, livre das deliciosas indeterminações, algo que os pintores impressionistas buscariam também, e por isso se preocupariam tanto com o espaço entre as cores, não exatamente as cores em si.

Se recolhêssemos nos próximos parágrafos a modulação cromática com que Cruz e Sousa continua a jogar, à maneira impressionista, teríamos “regiões agricultáveis, de louras messes de produto” e “folhas compridas, flexíveis e largas como lustrosas, acetinadas fitas verdes” no segundo parágrafo; “a verdura fremente de sol” e “o pinturesco tom da vida de um desenho quente e colorido de leque chinês” no terceiro parágrafo; “peixe fresco que salta dentro, prateado e luzente, ainda vivo, com olhos vidrados de madreperola, as guelras rubras” no quarto parágrafo:

Nestas ubérrimas **regiões agricultáveis, de loiras messes de produto**, amanha-se a terra para a plantação da cana, da mandioca e do milho — do milho que nasce e cresce as com suas **folhas compridas, flexíveis e largas como lustrosas, acetinadas fitas verdes**.

E vê-se agora, na grande extensão do campo, entre a **verdura fremente de sol**, a gente da lavoura, aplicada ao arado, ao alvião e à enxada, — homens, mulheres e crianças, com os trajes da labuta, trabalhando e cantando queixas passadas que ecoam no ar tranqüilo, emprestando a essas paragens o **pinturesco tom da vida de um desenho quente e colorido de leque chinês**.

Mais abaixo da roça, além de uma estreita ponte de pau-a-pique, que se atravessa a um de fundo, está o mar, fulgurante, profundamente calmo e liso, espelhando o céu, e cortado, às vezes docemente, por canoas à vela e a remo de voga que seguem para o mar grosso, ou por canoas a remo de pá que vão e voltam da pesca, cheias do peixe fresco que salta dentro, prateado e luzente, ainda vivo, com olhos vidrados de madreperola, as guelras rubras e as barbatanas membranosas palpitando, no último anseio de se moverem na água. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 12-13, grifo nosso).

Continuando nas cores pinçadas nos parágrafos seguintes, temos: “engenhos de açúcar, de farinha e de arroz” (três elementos de cor branca) e “emadeirados de novo” no quinto parágrafo, “argamassa de cimento romano (de cor clara)” e “nas brancas estradas dos sítios” no sexto parágrafo, “panorama ridente da vila (...) dando às verdejantes campinas a frescura e a nitidez de uma *gouache* encantadora” no sétimo parágrafo:

Ao lado direito da lavoura estão os **engenhos de açúcar, de farinha e de arroz**, com seu ar rústico, **emadecidos de novo**, no aspecto simples dessa vida rude de trabalho nos campos.

Ao lado esquerdo há uma vasta eira de sólida argamassa de **cimento romano**, mandada fazer pelo proprietário desses terrenos campestres e férteis, na qual se põem a secar, se debulham e limpam os cereais, pelo tempo das eiras, no outono, e onde os pequenos lavradores daqueles arredores brincam o *Tempo Será*, de cabeça nua ao fresco dos luares serenos que espalham grandes silêncios soturnos e misteriosos nas brancas estradas dos sítios.

Quem anda por ali, nas estações primaveris, goza do panorama ridente da vila, refrescado de auras leves e puras, que vêm do mar; da resina que exalam as árvores à noite, salubrizando a atmosfera e dando às **verdejantes campinas a frescura e a nitidez de uma gouache encantadora**. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 13, grifo nosso).

Nos últimos três parágrafos do poema, encontramos as seguintes menções de cores: “uma gruta de pedras brancas” e “chão claro” no oitavo parágrafo, “atulhados de lenha e cana rosa” no nono parágrafo e “quando tintas multicores se esbatem no fundo dos espaços côncavos”, “à dolência da loira luz que morre”, “apagam-se os esboços e os contornos dos horizontes” e “caindo então sobre a terra a neblina cinzenta do crepúsculo” no décimo e último parágrafo.

E, quem for artista, e quiser percorrer ao longo da costa, até **a uma gruta de pedras brancas**, que ali há, formando um vulto agachado, ou ao longo da paisagem toda, nos descampados; ou ao comprido dos atalhos marginados de ervas agrestes e tufos de espinheiros abrindo em flor, ou ao direito **do chão claro**, arenoso e úmido das praias, há de sentir as mais pitorescas e vivas comoções da Natureza.

De manhã, o gado que desce os vales, lento e dócil, aspirando a temperatura azotada, seguido pelo tropeiro que canta alegre no seu cavalo; os leiteiros, que vêm de longe, que passam para a cidade com o leite dentro de latas bojudas colocadas em paus que eles atravessam no ombro direito; as graciosas raparigas da roça, que levam a apascentar o rebanho das cabras monteses que saltam barrancos e carcavões, alígeras, lépidas, com os seus pequenos chifres pontudos, a Mefistófeles; os carros de boi, que chamam devagar, morosamente, na poesia do seu campestre ritmo simpático, **atulhados de lenha e de cana rosae** guiados pelo campônio que vai na frente, munido de vara-pau, rosto grave e sóbrio, governando os benignos animais com a velha técnica arrastada e tremida na aspereza da voz — abençoada técnica que já vem lá dos seus antepassados e que os seus queridos filhos e netos, depois, mais tarde, quando ele fechar os olhos, terão de a receber também, intacta, sempre a mesma, saturada do íntimo perfume intenso do passado, como uma herança eterna.

À tarde, o gado que volta para abeberar-se, de arejar no campo, ao suave ocaso do dia, **quando tintas multicores se esbatem no fundo dos espaços côncavos**; os leiteiros que voltam com a fêria arranjada, pitando, ou, de cigarro atrás da orelha, assobiando meigas cantigas que aprenderam na

infância e que se fundem à melancólica, à dolência **da loira luz que morre** — quando, do cimo da encosta, após a última badalada saudosa do Ângelus, **apagam-se os esboços e os contornos dos horizontes**, caindo então sobre a terra **aneblina cinzenta do crepúsculo...** (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 13-14, grifo nosso).

Vejamos a teoria das cores que nosso autor empreende em “Paisagem”. A claridade ainda é uma obsessão, também na sua variante dourada: de um lado, em “brancas estradas dos sítios”, “gruta de pedras brancas” e “chão claro”; de outro, “louras messes” e “loira luz”. No primeiro grupo, as estradas se iluminam (*brancas*) como o chão (*claro*), inclusive uma gruta (*de pedras claras*), as quais são, a princípio, escuras, ao menos engendram sombras em seu interior, e Cruz e Sousa aqui inverte o jogo, dando claridade a algo antes impossível em nossa imaginação, o que nos daria oportunidades para vislumbrar em nosso autor, além do comumente apontado Impressionismo, quase traços expressionistas, pequenas distorções do apreensível, que somente aparecerá em *Evocações*; no segundo grupo, tal adjetivação é usada para luz (*loira* neste poema em prosa) em larga escala por ele, emprestada dos cabelos, e a luz passa a compartilhar a mesma ondulação feminina, ganhando propriedade sagrada, o que ele amplia para as “messes”, campo de centeio agora brilhante como a luz, dourado como os cabelos. Haveria um terceiro grupo, deles desdobrado, em que é sugerida a claridade desta cor, como “a verdura fremente de sol”, “desenho quente”, “prateado e luzente”, porém na gradação de outras cores: no primeiro caso, o sol interfere no esverdeado da verdura quando ela se agita sob aquele, de repente dourada, típica técnica que do Impressionismo surgiria, o Pontilhismo, ou seja, ao esfumçar as cores com diminutas manchas, elas, por justaposição, provocam uma mistura óptica no observador, técnica esta que lança mão Cruz e Sousa, para corroborar, de maneira distinta da de Rubén Darío, como ele transfere para a construção dos sintagmas formas de perceber os objetos, cuja dimensão muda aos poucos para o leitor no sutil choque entre os adjetivos, injetando no substantivo novas características; no segundo caso, a cor branca é percebida pelo sentido tátil (*quente*), sendo o “desenho” já uma comparação inserida no terceiro parágrafo, em relação “a essas paragens”; no terceiro caso, há novo diálogo entre as cores (*prateado*, depois *luzente*) no “peixe fresco” descrito, provavelmente de cor prata, mas, quando “salta dentro” das “canoas”, esbatendo-se “ainda vivo”, reluz ao sol a pique, alternando de uma cor para a outra por causa do movimento, de sua agitação, e poderíamos sublinhar a preocupação de um simbolista em captar o instante, aquele repleto de encantamento.

Depois de nos determos com tamanho vagar sobre a cor branca e suas variantes luminosas, pouco nos resta a tratar das demais cores, pois aquela domina e faz com que outras se multipliquem. Por exemplo, “acetinadas fitas verdes”, em diálogo com a comentada “verdura fremente de sol” e “verdejantes campinas”, nosso autor a refinar as nuances de sua palheta, diversificando o radical *verd-* com os sufixos *-urae* *-ejantes*, isto é, fazendo pinceladas a partir da estrutura das palavras; “as guelras rubras”, em diálogo com “as casas (...) pintadas de vermelho” do primeiro parágrafo e, num nível gradativo, “atulhados de lenha e cana rosa”; e “peixe (...) prateado (...) olhos vidrados de madrepérola” com “a neblina cinzenta do crepúsculo” “caindo então sobre a terra”, quando o sol sai de cena, retirando do mundo o espetáculo das cores, da luz, do quadro vivo que a natureza nos transmite.

Podemos dizer, então, que Cruz e Sousa deseja transmitir as nuances, por meio das palavras, das suas construções frasais e estruturas sintagmáticas, de uma pintura de paisagem, como já nos sugere o título, e, para tal, distribui em alguns parágrafos as seguintes expressões: “desenho quente e colorido de leque chinês”, “a frescura e a nitidez de uma *gouache* encantadora”, “quando tintas multicores se esbatem no fundo dos espaços côncavos”, “apagam-se os esboços e os contornos dos horizontes”. Ao explicitar por comparações pictóricas o que o observador vislumbra e ele nos narra de forma poética em seu poema em prosa, nosso autor deixa pistas metalinguísticas, de fundo intersemiótico, do que experimenta, com a palheta verbal, que lhe é tão peculiar.

Se o poema em prosa é uma forma de expressão poética mais livre, podendo estar em diálogo com quadros (como em Rubén Darío) ou as técnicas de pintura (em Cruz e Sousa), nosso autor brasileiro, diferente do nicaraguense, que ao “pintar” o quadro em seus poemas vale-se de mitos, ele pinta seu quadro diretamente com as palavras, criando sugestões cromáticas por meio de evocações e sonoridades encantatórias.

3.3 SOM: ONDAS IMENSAS DE INAUDITA SONORIDADE

Como vimos três poemas de cada –relembremos: comparação entre “*En el mar*” de Rubén Darío e “Oração ao mar” de Cruz e Sousa; as relações pictóricas de “*Idilio marino*” e “*Los pescadores de sirenas*” do autor nicaraguense tanto quanto “Perspectivas” e “Paisagem” do escritor brasileiro –, nas próximas páginas analisaremos outros dois poemas em prosa, “*Sonata*” daquele e “Som” deste, a fim de analisarmos, agora, outra temática também cara aos simbolistas, a sonoridade. Faremos, então, breve análise de ambos os poemas, cotejando-os

logo em seguida, no intuito de demonstrarmos o uso de recursos técnicos semelhantes, inclusive aproximações de vocabulário, soluções metafóricas e outros, esclarecendo em quais pontos os nossos autores se aproximam, em quais se distanciam.

“Sonata” (Rubén Darío)

A antologia *Poemas en prosa* de Rubén Darío inicia pelo poema “Sonata”. Ao todo com 18 parágrafos, esse texto cumpre o que o título, de origem italiana, significa: “composição para poucos instrumentos, não cantada”. Se *sonare*, no latim “soar”, seria a música feita apenas para soar, a conhecida música instrumental, ela é distinta da *cantata*, feita para ser cantada, e isso nos sugere a perspectiva metafórica do texto, o qual pretende, mais do que ser compreensível para os ouvidos humanos, encantá-los com melodias agradáveis ao ouvido, mas não nascidos de voz humana, nascidas de um lugar indeterminado, da mesma forma como o assunto nele tratado, indefinido.

Leiamos os três primeiros parágrafos:

¡Pasad, pasado, albos ensueños! ¡Imágenes de dicha que se ha llevado el tiempo, doradas ilusiones, risueñas esperanzas, recuerdos perfumados!
¡Oh, pasado, pasado, besad mi frente y, luego, hasta mañana, volved a aparecer!...
Así... ¡Oh, qué delicia! (DARÍO, 1948, p. 13).

O poema em prosa começa com um verbo no imperativo informal, da 2ª pessoa do plural e sua repetição (*pasad, pasado*), acompanhados de um vocativo (*albos ensueños*), numa pequena oração exclamativa. O eu-lírico roga para que os sonhos, da clara cor tanto das manhãs quanto das luzes noturnas, passem, presos à sua imaginação, perto da hora em que adormecerá, pois, no segundo parágrafo, torna-se claro quando o pede (*besad mi frente y, luego, hasta mañana*). Tais sonhos, aparentemente oriundos da infância (*Imágenes de dicha que se ha llevado el tiempo*), são nomeados de três formas (*ilusiones; esperanzas; recuerdos*) com adjetivos apropriados (*doradas; risueñas; perfumados*), sendo o “albos” agora “doradas”, gradação cromática já comentada e aprofundada em nossa análise de Cruz e Sousa, “risueñas” como indício da infância aventada e “perfumados”, vestígio do Simbolismo e suas sinestésias. Por isso, os alvos sonhos são “*imágenes de dicha*” (imagens de felicidade), e nosso autor roga, no próximo parágrafo, que retornem, como se exige que o ciclo se cumpra, razão para se preocupar com a insistência de persistirem belos, sedutores.

Quanto à peculiar conjugação em que está *pasad*, para um pronome extinto na Nicarágua, utilizado, no entanto, na Espanha (verbo *pasar* conjugado no imperativo, na 2ª pessoa do plural, *vosotros*), remete-nos à preocupação de Darío em fazer uso de um espanhol castiço. O verbo *pasar*, como sabido, é o verbo por excelência da modernidade, quando nascem as passagens, estudada por Walter Benjamin, e surgem as passantes, de Charles Baudelaire, do famoso soneto, mas também em *O pintor da vida moderna*: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1997, p. 26).

Quando o eu-lírico, no terceiro parágrafo, exclama *Así... ¡Oh, qué delicia!*, percebemos que o eu-lírico se delicia com o desfile que os sonhos insistem em fazer, ou seja, adentramos, junto ao eu-lírico, no mundo dos sonhos, quando não sabemos se aquilo é a realidade ou mera representação de nossos devaneios. Assim, do quarto parágrafo em diante, o autor irá descrever, a partir de comparações, como os alvos sonhos desfilam à sua frente, permanecendo.

*¡La música que vibra en mis oídos tiene aquellas notas de arpa, y es suave y melancólica, y es dulce y trae un recuerdo envuelto en su armonía!
¡Sí, es la misma! En su onda misteriosa ruedan confundiendo sus ecos, las dulces notas de aquella voz amorosa.*

Las luces que despiertan reflejos amarillentos como las de mil luceros y las carcajadas de gentiles parejas; el perfume embriagador de las flores que tiemblan voluptuosas en los azules jarrones de cristal de Bohemia y los lazos de blanca seda que se mueven con el viento... He ahí el cuadro.

¡Oh, sí! Allí veo su figura, que se destaca, temblorosa y apasionada, en medio de ese marco del pasado. (DARÍO, 1948, p. 13).

O que escuta (*La música que vibra en mis oídos*) é uma querida voz (*aquella voz amorosa*), e a comparação que o eu-lírico emprega é a da música (*tiene aquellas notas de arpa; recuerdo envuelto en su armonía; dulces notas de aquella voz*), sugerindo-a através da própria linguagem, empregando assonâncias (*vibra en mis oídos tiene /armonía!; Sí, es la misma /ahí (...)* *sí! Allí; música /suave /dulce /su figura; recuerdo envuelto /ruedan /mueven*), rimas internas: *misteriosa /amorosa /voluptuosas /temblorosa; confundiendo /amarillentos/viento*), sugestiva troca de sílabas (*dulces, luces, azules*), mais repetições (*notas; dulce(s)*) e variantes de mesmo radical (*tiemblan, temblorosa*).

Antes, nos primeiros parágrafos, nosso autor engendra comparações com o aspecto visual dos sonhos; aqui, ele discorre quanto à sonoridade, e, dessa vez, algo mais específico, refere-se a uma misteriosa “voz amorosa”, que descobriremos nascida de “su figura, que se

destaca, temblorosa y apasionada, en medio de ese marco del pasado”. Não estaria muito distante da figura mítica da sereia, pois nos remete a uma voz inumana, perfazendo ligação também às distinções de *cantata* e *sonata* feitas ao princípio da análise. Vale salientar que o eu-lírico retoma a perspectiva pictórica ao final do quinto parágrafo (*He ahí el cuadro*), o que soa estranho às soluções sonoras empreendidas neste e no anterior parágrafo, no entanto, reafirmando no próximo parágrafo (*Allí veo*) a evocação visual, formada pelas “*imágenes de dicha*” descritas metaforicamente, todas apoiadas por aliteraões e sugestões fonéticas. Podemos dizer que Darío encontra-se, neste poema em prosa, entre a imagem e o som, detendo-se mais neste segundo aspecto, aproveitando-se de sua riqueza para fazer soar o canto da linguagem, a evocação que dele se desprende quando empenhado em fazer harmonia figurativa, aquela que se relaciona com disposição eufônica de palavras e frases, com intuito estético, ornamental, como na concepção de Capmany em *Filosofía de la Elocuencia* (1820).

Retomando os “*recuerdos perfumados*” do primeiro parágrafo, no quarto, o eu-lírico amplia aquela imagem (*um recuerdo envuelto en su armonía*), deixando claro que o que poderiam ser memórias de infância, na verdade, são fragmentos de alguém, no caso, mulher. Declara, logo em seguida, “*¡Sí, es la misma!*”, fundindo sonho e figura feminina na mesma imagem; porém, o que lhe resta são “*ecos*” (*En su onda misteriosa ruedan confundiendo*), e esses ecos transformam-se em música (*notas de arpa; as dulces notas de aquella voz amorosa*), isto é, mostra como o que era imagem transfere-se, sinestesticamente, para o som, por meio da voz que guardou da figura misteriosa. De outra figura, a musa, nosso autor também não estaria tão longe, personagem mítico que ajuda o poeta a fazer sua obra, ela, filha da memória, concede o dom da imaginação, para quem o poeta suplica palavras, de quem proviria o canto, nosso encantamento.

A correspondência entre som e imagem volta a se afirmar, a partir dos ecos daquela voz, ao serem traduzidos, no quinto parágrafo, em “*reflejos amarillentos*” de “*las luces*” (antes, *doradas ilusiones*), repetição de som agora também presente nas “*carcajadas de gentilesparejas*” (antes, *risueñas esperanzas*) e, quiçá, na volúpia de “*el perfume embriagador de las flores*” (antes, *recuerdos perfumados*), refazendo o círculo da memória através dos “*lazos de blanca seda que se mueven con el viento*”, a cor branca dos “*albos ensueños*” e “*doradas ilusiones*”, cromatismo em dissolução, a roçar uma aparição fantasmática, fruto da fantasia, no exato encontro entre memória e invenção. Interessante notarmos que eco é a repetição do mesmo som, técnica da qual lança mão para construir, sob tal névoa sugestiva, seu texto.

Ironicamente, arremata o parágrafo com “*He ahí el cuadro*”, pois, embora evoque imagens, fragmentos de memória e objetos, o quadro não se forma, confuso para o leitor, claro apenas para quem o relembra e, com ele, pressupõe e investiga quais pistas se encaixam e, talvez, formariam alguma imagem, espécie de janela para avistar a paisagem interior do eu-lírico em suspensão, em encantamento. No parágrafo seguinte, deixa clara a importância daquela figura misteriosa (*en medio de ese marco del pasado*), “que se destaca” por meio de curiosos adjetivos (*temblorosa y apasionada*), os quais denotam quase que uma aparição fantasmagórica (trêmula) e simultaneamente, emocional (*apasionada*) de tal presença.

Continuemos a leitura dos próximos parágrafos, mais precisamente do sétimo ao décimo:

Y sus ojos son dulces. Y miran, profundos, miran el fondo de mi alma desmayada. Y sonrén sus labios, y oigo sus palabras, que son de fuego y abrasan mi corazón.

¡Pasad, pasado, que os vea yo, imágenes de amor!

¡Pasad aún, una vez más, aunque después os volváis a hundir en la sombra!

Refrescando ese polvo vivificador del recuerdo y la visión – mi cabeza, que tiene fiebre – aliviad mi corazón, que gime de dolor y de pena.
(DARÍO, 1948, p. 13-14).

Volta a adjetivar com “*dulces*”, porém para “*sus ojos*” (antes, *dulces notas de aquella voz amorosa*), e serão eles que agora vislumbam o eu-lírico (*el fondo de mi alma desmayada*), mas quem nos conta isso é o observador, aprofundando a confusão entre quem vê e quem é visto, o que se vislumbra e o que pode ser imaginado, processo infinito como o de enxergar noutro olho o seu próprio olhar, esfumaçamento do apreensível de um espelho contra outro. E mais: “*desmayada*”, que é perder os sentidos, ter a vista enevoada, nosso autor emprega para “*alma*”, e o mecanismo onírico do início do poema retorna nesta parte como se já tivesse adentrado a porta dos sonhos. Prossegue a descrição (*sonrén sus lábios, y oigo sus palabras*), revelando, de vez, de onde vinham as gargalhadas (*gentiles parejas*) e a tamanha felicidade (*risueñas esperanzas*), dos lábios da figura de voz amorosa, e diz ouvir as palavras que dele saem, mesmo sendo ele o escritor, o que nos faria lembrar da musa e da sereia, a primeira a soprar o canto no ouvido do poeta, a segunda a cantar e seduzir os desavisados. Essas “*palabras*” são calorosas para ele (*de fuego y abrasan mi corazón*), e a imagem do fogo é central, ela alimenta aquelas anteriores (de *albos* a *blanca*, de *doradas* a *reflejos amarillentos como las de mil luceros*), como o sol, a aquecer e iluminar tudo ao redor, além de manter vivas todas as coisas.

As “*imágenes de dicha*” do primeiro parágrafo virarão no oitavo em “*imágenes de amor*” – parágrafo este com o refrão “*pasad*”, também repetido, como em eco, que voltará a aparecer no próximo e no décimo segundo parágrafo –, e o que era apenas uma sugestão de delicadeza no quarto parágrafo (*voz amorosa*) já carregava uma conotação “*apasionada*”, ou seja, nosso autor indica um percurso verbal em seu poema em prosa por meio de delicadas pistas, cujo acúmulo desemboca na própria consistência do estado onírico, na qual a transcendência, idealizada e perseguida com todo afínco, surge brevemente ao leitor apressado, sedimenta-se aos poucos no leitor paciente.

No nono parágrafo, há um primor de criação verbal (*aún, una vez más, aunque*), quando nosso autor faz ecoar o advérbio dentro da conjunção e, refinada ironia, com a explicação metalinguística entre eles, além de mais rimas internas (*vez / después; más / volváis*), verdadeiro achado poético em meio ao texto em prosa, aparentemente apenas de recordações, no entanto construído sobre singularidades sonoras que, também, criam no leitor a sensação da memória, de participar, ou entender, daquilo que o inquieta, próximo ao sonho. Último detalhe sobre o qual se deter é o provável destino destas imagens (*a hundir en la sombra*), e o verbo que emprega (*volváis*) aponta de onde vieram, do mesmo local, ausente de luz: a sombra, local onde a fantasia mora.

Todavia, o coração, que fora aquecido pelas palavras da misteriosa figura amorosa, está desconsolado (*gime de dolor y de pena*); resta alguma forma de calor na imaginação (*mi cabeza, que tiene fiebre*), longe do plano sensível, somente no projetivo. Do décimo primeiro parágrafo ao décimo quarto, temos:

¡Ah! Que os vea yo brillar como veo ese lucero que se destaca pálido entre los celajes de la tarde, mezclada de tintes, caricias de sol a las blancas nubes, beso de la noche en el espacio.

Pasad, a través del negro velo en que envuelve a mi alma la tristeza, como pasa sonriendo la luna, que ilumina y deja su estela brillante, como átomos de sí misma, en la enlutada inmensidad.

Y luego, ¿por qué no?, como tras la huída de la luna viene el alba rosada y tras el alba el sol, rojo seno que encarna el día, tras la languidez de un recuerdo pálido y dulce, de esos con que se duermen los ángeles, venid, venid, venid y quemad mi corazón, quemad mi mente y hasta mis labios si sonríen, ¡oh!, vosotros, rayos de un sol de ardiente estío, que brilló fugaz y que el tiempo y la distancia han desvanecido.

Adormeced mi alma como esos genios de la noche que arrojan a la tierra puñados de adormideras para aletargar a la Humanidad. (DARÍO, 1948, p. 14).

Nosso autor prossegue nas comparações já explicitadas entre imagem e luz (*luceroque se destaca pálido entre los celajes de la tarde*), repetindo o mesmo verbo que usara para o misterioso vulto (*su figura, que se destaca, temblorosa y apasionada*), e assim um objeto troca de papel com o outro, a figura tornando-se estrela brilhante no céu encoberto da tarde por meio de vestígios cromáticos (*mezclada de tintes; blancas nubes y albos ensueños*), com um acento sedutor (*caricias de sol; beso de la noche en el espacio*), também retomando a hora em que nos foi sugerido ocorrer, quando a noite chega.

No décimo segundo parágrafo, o eu-lírico suplica que tais imagens passem por ele para que se ilumine novamente, estando ele sob “*negro velo en que envuelve a mi alma la tristeza*”, clareza sendo alegria, e a sombra, tristeza (*enlutada inmensidad*), sombra aquela da qual nasce a fantasia, também os fantasmas da recordação. A comparação com a figura desdobra-se noutra imagem (*pasason riendo la luna / su estela brillante / átomos de si misma*), ampliando o problema da representação nela envolvido, pois a lua é apenas um objeto iluminado pelo sol, sem brilho próprio, a mesma que faz brilhar o negro manto sobre a alma do eu-lírico, ou seja, o fundo platônico, distinguindo o plano real do plano ideal, orchestra o caráter representativo, por isso ilusório, da imagem recordada, por consequência, do artefato poético realizado, salvo somente quando deixar “*átomos de si misma*” (lembrando *¡Sí, es la misma!*), vocábulo que indica o idêntico, análogo ao que vislumbrou ao cair da tarde, ao relembrar aquela figura.

As pressuposições, e seus desdobramentos metafóricos, ganham maior volume no próximo parágrafo, lançando mão de um conectivo lógico (*luego*) para justificar a possibilidade do que passa a imaginar (*como trás la huída de la luna viene el alba rosada*), num sugestivo encadeamento com acento sensual (*trás el alba el sol, rojo seno que encarna el día*), ainda a fazer variações do recolhido até aqui, de forma mais sintética (*recuerdo pálido y dulce*: antes, *recuerdos perfumados*; esse *lucero que se destaca pálido; dulces notas de aquella voz*), e esse tipo de recordação é própria dos anjos, recordação esta com a qual eles dormiriam (*de esos con que se duermen los ángeles*). Curioso perceber que quem estava próximo de adormecer era o eu-lírico, e ele quase a sonhar com recordações semelhantes, denotando a pureza que envolve tal memória, sublime amor metaforizado pelo “*rojo seno*” (vermelho seio).

Sobre os anjos, célebres personagens da cultura judaico-cristã, ainda acrescentamos que, em grego *angelos*, significa “mensageiro”, o que nos faz refletir acerca do título dado ao poema em prosa, “*Sonata*”, não feita para cantar, mas soar, e qual seria a mensagem escondida nesta voz da memória, voz quase inumana, entre sereias, musas e anjos?

Ao centro deste décimo terceiro parágrafo, outra repetição é feita (*venid, venid, venid*), refrão de evocação, complemento da súplica, a rogar que lhe aqueça (*quemad mi corazón, quemad mi mente*), como já o declarara quanto às palavras da figura misteriosa (*que son de fuego y abrasan mi corazón*) e quanto às imagens que desfilam frente a seu rosto (*de mil luceros*), trocando de lugar com seu objeto de desejo (*hasta mis lábios si sonríen*), pois antes ela é que era risonha (*sonríen sus labios*). Ao final deste parágrafo, remete novamente como imagens e luz se sobrepõem (*vosotros, rayos de un sol de ardiente estío*) e indica o que já dissera no primeiro parágrafo, “*imágenes de dicha que se há llevado el tiempo*”, mas com maior precisão (*que brilló fugaz y que el tiempo y la distancia han desvanecido*), acrescentado “a distância” como novo dado, sendo tanto obstáculo na realidade quanto motor para os devaneios.

De alma ainda desperta, o eu-lírico continua a rogar no próximo parágrafo (*Adormeced mi alma*), pedindo para que essas imagens o façam relaxar de uma vez por todas, comparando-as com “*puñados de adormideras*”. Esta planta, a *Papaver somniferum*, ou papoila-dormideira, é a planta do ópio, da qual se produz opiáceos e a morfina, descrita como a planta cujas folhas se fecham à noite ou se forem tocadas. Ao folhearmos dicionários etimológicos e estudos científicos sobre ela, vem-nos à memória Morfeu e, sendo Rubén Darío um erudito exímio em ocultar mitos em seus poemas, alguns pontos obscuros se esclarecem: deus dos sonhos, ou moldador dos sonhos, Morfeu possui a habilidade de assumir qualquer forma humana, surgindo no sonho dos seres humanos, inclusive na forma da pessoa amada (*morphé*, em grego, “forma”). Como vimos, o vulto de voz amorosa pode ser, após o conhecimento do mito grego, Morfeu disfarçado numa figura feminina, aqui sugerido pelos “*genios de la noche*” (ele é neto de Nyx, a Noite), razão pela qual fariam “*aletargar a la Humanidad*”. *Lethargia*, do grego “esquecimento”, é o maior desejo do eu-lírico quando a noite chega, pois também quer esquecer (*pasad, pasado*), adentrando o reino dos sonhos, do sono (Morfeu, filho de Hipnos, o Sono). As conexões familiares mitológicas são reveladoras: a mãe de Morfeu, Pasífae (do Grego *Pasiphae*, “a que tudo ilumina”, referência para a lua cheia, em *pasa sonriendo la luna*), rege o relaxamento e as alucinações; o tio, Tânatos (a Morte); seus irmãos, Fântaso (Fantasia, como a engendrada pelo fantasma da recordação) e Ícelo (Semelhança, o idêntico e o análogo dos *átomos de si misma*). Para terminar, Morfeu, assim como o pai, era dotado de grandes asas, que o levavam para onde quisesse em pouco tempo e, detalhe delicioso, silenciosamente; enquanto seus irmãos eram responsáveis pelos sonhos de animais e seres inanimados, ele se ocupava da “*Humanidad*” e, a eles, revelou os segredos através dos sonhos, sendo fulminado por Zeus por essa razão. Começamos a

entender os motivos de nosso eu-lírico guardar, a sete chaves, a mensagem do próprio poema. Do décimo quinto ao último parágrafo, nosso autor dá o seguinte desfecho a “Sonata”:

Dejad que duerma, que duerma siempre, hasta que el tiempo, que me llevó mis esperanzas, me venga a despertar a las puertas de mi felicidad que de nuevo encontrara y que he perdido al borde de la tumba.

¡Ah, no os vayáis aún! ¡Seguid, seguid desfilando, acariciadores y sonrientes recuerdos! Tomad la forma que encarnasteis un día.

Volad en torno mío; habladme así, con esa voz de música angelical; perfumad mi existencia como las flores al viento; dad a mi alma calor como el rayo de sol a la débil planta...

Así, así... (DARÍO, 1948, p. 14-15).

É uma atmosfera de profunda letargia a que exige (*que duerme siempre*), como se o esquecimento nascido daí pudesse apagar a distância e o tempo (*el tiempo, que me llevó mis esperanzas*), ele, tão perto daquelas “*imágenes de dicha*” (*a las puertas de mi felicidad*), que o faça, ele e a “*Humanidad*”, acordar (*venga a despertar*), felicidade que havia encontrado e já perdido perto da morte (*al borde de la tumba*), isto é, perto do tio de Morfeu, Tântatos.

O eu-lírico, porém, roga para que tais imagens não o deixem (*¡Ah, no os vayáis aún!*), que elas continuem passando (*seguid desfilando*), incitando-o a “*recuerdos perfumados*” (*acariciadores y sonrientes recuerdos*), o que seria contraditório, suplicando que Morfeu esteja presente, com feições femininas (*tomad la forma que encarnasteis un día*) e, simultaneamente, não lhe retire as doces memórias, contradição possível para quem já adentrou o mundo dos sonhos, entre o devaneio e a reflexão sobre estas mesmas alucinações.

No décimo sétimo parágrafo, nosso autor, próximo a adormecer, prossegue em suas súplicas (*Volad en torno mío*), desejoso ainda daquelas “*palabras, que son de fuego*” (*habladme así, con esa voz de música angelical*), e ela é quem fala, não ele, ou seja, o vulto da sereia volta a assombrar a mensagem oculta, *sonata* que faz soar como *cantata*, metade humana, metade divina, como os “*ángeles*”; que incensem sua vida (*perfumad mi existencia como las flores al viento*), flores estas já mencionadas no quarto parágrafo, “*en perfume embriagador de las flores que tiemblan voluptuosas*”, a mesma sugerida no décimo quarto, “*puñados de adormideras*”, planta do ópio (*la débil planta*), aquela, a dormideira, que rodeia a cama de ébano numa gruta pouco iluminada, onde Morfeu descansa; o eu-lírico compara-se a tal planta, e essa figura misteriosa, à luz que a aquece e a alimenta (*como el rayo de sol*).

O mito de Morfeu, a partir deste penúltimo parágrafo, sintetizado na figura da “*adormidera*”, é encarnado, pela comparação, pelo próprio eu-lírico, o qual, na última frase deste poema em prosa, passa a adormecer (*Así, así...*), repetição, em eco, de quem não pode

mais se manter a acordado, já entregue nos braços do personagem mitológico. A inversão ao final de “*Sonata*” devolve a hipótese da figura feminina que o encantou e a qual faz súplicas para que retorne, como os sonhos, e por ele passem, fazendo-o adormecer, e que retornem no outro dia, como se o abençoasse, misto de musa, que sopra calorosas palavras ao poeta, como a sereia, que o induz à perdição, via sonolenta do esquecimento. Quem sabe o quadro descrito no quinto parágrafo seja uma recordação do eu-lírico, em companhia à figura misteriosa, e os “*reflejos amarillentos*”, de luzes ao seu redor enquanto descreve a atmosfera quase onírica, talvez sejam a imagem do momento em que estiveram juntos, por isso são doces recordações.

Do que podemos ter certeza é a sensação ambígua que nosso autor pretendia dar ao texto, numa mescla de mundo dos sonhos, onde as contradições fazem parte daquela lógica singular, com recordações anteriores ao sono, e que induzem a ele, lugar ao redor do qual cria uma névoa característica daquela hora, dos quase adormecidos, numa evocação a seus leitores, que o façam também, enquanto o leem e a tudo isso imaginem, perdidos entre sonoridades sugestivas e mitos escondidos.

“Som” (Cruz e Sousa)

Passemos, agora, ao vigésimo quarto poema de *Missal*, denominado por Cruz e Sousa de “Som”, e façamos, simultaneamente, além da exigida análise do texto, a comparação com o que acaba de ser interpretado, de Rubén Darío, “*Sonata*”.

Os títulos já se confundem, complementando-se. O que naquele era a música instrumental, feita apenas para soar (*sonare*), neste também o é, pois som, do latim *sonus*, do indo-europeu *swen-*, “soar, fazer ruído”. No poema do poeta brasileiro, não há a referência à música clássica, como no nicaraguense, no título, mas a referência é semelhante, sendo mais explorada à frente. Vale notar, por ora, a proximidade entre “som” e “sono”, que não possuem a mesma raiz etimológica, no entanto, entrecruzaram-se na análise de Darío, e no nosso poeta catarinense irá se repetir. Lembremos, então, que sono, do latim *somnus*, tem como deus Hypnos (pai de Morfeu, como já o vimos), o qual advém de uma fonte indo-europeia *swep-*, “aquietar-se, dormir”, e segundo uma das variações do mito, seria conhecido por ser bastante preguiçoso, quase sempre dormindo.

Em “*Sonata*”, o eu-lírico encontra-se num estado de quase letargia, e as sonoridades o embalam para o sono, que se completa ao final do poema em prosa. Vejamos como se dá em Cruz e Sousa, lendo o primeiro parágrafo:

Trago todas as vibrações da rua, por um dia de sol, quando uma elétrica corrente de movimento circula no ar... (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 61).

O eu-lírico de “Som” ressalta sua percepção privilegiada daquilo que se passa no meio urbano (*Trago todas as vibrações da rua*) quando caminha ou passeia por ele de manhã (*por um dia de sol*), percepção esta, antes de atenta ao som, aguçada às “vibrações”, a tudo aquilo que se agita na cidade por que atravessa (*quando uma elétrica corrente de movimento circula no ar...*) e, depositando *vibratos* fonéticos aqui e ali, em “*Trago todas as vibrações* ou *elétrica corrente*”, como se ele próprio vibrasse.

Não seria tão diferente do que ocorre em Darío. No poema “*Cleopompo e Heliodemo*”, citado no princípio desta dissertação (embora não tenha sido alvo de nossas análises), o eu lírico nos diz: “*Heliodemo fia / al aire su confianza en la eterna armonía*” e “*como que rueda en un ritmo visible la música del mundo*”, soneto a citar a música das esferas de Pitágoras, teoria nascida, por comparação, de uma descoberta empírica, denominada posteriormente de série harmônica, nascida mais precisamente da música e a relação matemática entre som e harmonia; o mais curioso é, diz a lenda, a forma como o filósofo grego percebeu isso, ao ouvir as cordas de uma lira, instrumento que acompanhava o poeta na Antiguidade e, também, nomearia o personagem que fala nos poemas, o eu-lírico. A música das esferas, e muito da filosofia antiga mesclada a símbolos judaico-cristãos, como em “*Allí Cleopompo muere / la manzana epicúrea*”, não seria uma chave apenas para penetrar aquele soneto obscuro, como também para “*Sonata*”, há pouco analisado, e “*Som*”, ora interpretado. Antes, vejamos o segundo parágrafo:

Mas, de todas as vibrações recolhidas, só me ficou, vivendo a música do som no ouvido deliciado, a canção da tua voz, que eu no ouvido guardo, para sempre conservo, como um diamante dentro de um relicário de ouro. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 61).

É espantoso o quanto de sobreposições há entre Cruz e Sousa e Rubén Darío nos dois poemas em prosa escolhidos, em específico, neste parágrafo: “de todas as vibrações recolhidas, só me ficou, vivendo a música do som no ouvido deliciado” e “*qué delicia! / La música que vibra en mis oídos*”; “a canção da tua voz” e “*las dulces notas de aquella voz amorosa*”; “como um diamante dentro de um relicário de ouro” e “*reflejos amarillentos como las de mil luceros*”. O nosso autor também selecionou um dos sons, a da voz de sua amada, distinguindo-a das demais vibrações, voz-canção, também criando sonoridades no texto que o

aproxime de tamanha maravilha, como rimas internas (*deliciado / guardo / relicário e ficou / ouro*) e repetições semânticas (*a música do som e a canção de tua voz; que eu no ouvido guardo e para sempre conservo*). A partir desses exemplos e do poema como um todo, percebemos que Cruz e Sousa é mais musical que o autor nicaraguense, com maior cadência.

Sublinhemos que outros poetas também fizeram do passeio ao ar livre uma experiência, quando saíram à rua e se recolheram aos seus aposentos perturbados por algo, vislumbrado ou entreouvido; um deles é Stéphane Mallarmé, como nos conta em seu “O demônio da analogia”:

Palavras desconhecidas cantaram sobre seus lábios, farrapos malditos de uma frase absurda?

Saí de meu apartamento com a sensação própria de uma asa deslizando sobre as cordas de um instrumento, que uma voz substituiu pronunciando as palavras num tom descendente: “A Penúltima está morta” (MALLARMÉ, 2010, p. 23).

A expansão dos centros urbanos, a solidão do indivíduo burguês, recolhido a seu quarto, inclusive na hora da criação, ou seja, longe dos laços comunitários, do que o fazia se sentir parte de um coletivo maior, e a separação entre fé e razão desde os iluministas, todos eles são fatores para a circularidade temática em tais poetas simbolistas, cada qual à procura de como transcender, em meio à decadência reinante no período em que viveram, idealizando uma outra comunidade, aristocracia de leitores iniciados, os quais, ao adentrarem, aos poucos, os mistérios codificados por aqueles escritores, reviveriam um ideal, a risonha idade dourada.

Do terceiro ao sexto parágrafo, temos:

Cá está, cá a sinto harmonizar, alastrar em som o meu corpo todo, como flexuosa serpente ideal, a tua clara voz de filtro luminoso, magnética, dormente como um ópio...

Muitas vezes, por noite em que as estrelas marchetam o céu, tenho pulsado à sensação de notas errantes, de vagos sons que as aragens trazem.

As fundas melancolias que as estrelas e a noite fazem descer pelo meu ser, da amplidão silenciosa do firmamento, dão-me à alma abstratas suavidades, vaporosos fluidos, sinfonias solenes, misticismos, ondas imensas de inaudita sonoridade.

E, calado, na majestade sombria da Natureza, como num religioso recolhimento de cela, vou ouvindo, esparsos na vastidão, smorzando nos longes, entre redondos tufos escuros de folhagem, onde se oculta alguma luxuosa existência de mulher, inebriantes sons de peregrinas vozes ou de invisíveis instrumentos. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 61-62).

As conexões voltam a aparecer: “cá a sinto harmonizar” e “*recuerdo envuelto en su armonía*”; “a tua clara voz de filtro luminoso” e “*suspalabras, que son de fuego*”; “dormente como um ópio” e “*puñados de adormideras para aletargar a la Humanidad*”; “as estrelas marchetam o céu” e “*esse lucero que se destaca pálido entre los celajes de la tarde*”; “à sensação de notas errantes” e “*sus ecos, las dulces notas*”; “As fundas melancolias que as estrelas e a noite fazem descer pelo meu ser / dão-me à alma abstratas suavidades” e “*es suave y melancólica/ Pasad, a través del negro velo en que envuelve a mi alma la tristeza, como pasa sonriendo la luna*”; “vaporosos fluidos” e “*los lazos de blanca seda que se mueven con el viento*”; “misticismos, ondas imensas de inaudita sonoridade” e “*Em sua onda misteriosa ruedan confundindo seus ecos*”; “entre redondos tufos escuros de folhagem” e “*dad a mi alma calor como el rayo de sol a la débil planta*” (aqui, por oposição); “onde se oculta alguma luxuosa existência de mulher” e “*Allí veo su figura, que se destaca, temblorosa y apasionada, en medio de ese marco del pasado*”.

Neste trecho, o eu-lírico descreve a forma como ele retém aquela voz (*Cá está / alastrar em som o meu corpo todo*), e o quanto aquele som é hipnotizante (*magnética*). Diz, em seguida, das noites em que barulhos o agitam (*tenho pulsado à sensação de notas errantes*), como se ouvisse novamente a voz que ainda guarda na memória. Em Darío, algo semelhante se dá: o que em Cruz e Sousa é recordação sonora, naquele é lembrança visual, também se confundindo com objetos ao redor, antes de adormecer.

Na concepção pitagórica, a relação matemática entre som e harmonia se deu a partir da música, descoberta transplantada para uma concepção mais ampla, de fundo cósmico, na qual a música torna-se expressão da harmonia da natureza, e as esferas celestes, ao se moverem, gerariam som, a música das esferas, assim fazendo da música instrumento da harmonia superior e um veículo de transcendência. Não é, portanto, sem razão que esta arte foi solicitada inúmeras vezes pelos simbolistas, órfãos de uma dimensão transcendente naquela era positivista, tão distante do sagrado, cuja moradia seria a Arte. Eis a razão para, tanto Rubén Darío quanto Cruz e Sousa, embebedarem-se em tamanha musicalidade, seja de vozes ou sons encantatórios, seja na construção de seus textos, em busca da mesma beleza, de origem pagã, nos cultos em que havia dança e coros em canto, formas pelas quais as divindades tomassem seus corpos, revelando-se, e, dessa origem calcada nos sentidos, mais especificamente a música, os poetas da virada do século XIX para o XX alçariam voo, perdidos entre os astros, com a mesma intensidade que se tornavam melancólicos ao ouvir certa música das esferas, próxima à concepção baudelairiana das correspondências, a qual chegava a eles de maneira apenas sugestiva.

O eu-lírico, no quinto parágrafo, comenta a tristeza que sente ao ver o céu (*As fundas melancolias que as estrelas e a noite fazem descer pelo meu ser*), numa solução poética belíssima, quando **des**cer já contém, fonicamente, o **ser**, isto é, resta a alma humana somente a decadência. O curioso é o absoluto silêncio que percebe ao seu redor, e no firmamento que contempla (*amplidão silenciosa do firmamento*), gerar em si “abstratas suavidades” e “sinfonias solenes”, sugerindo que o barulho que o persegue vem de sua imaginação, como o era em “Sonata”, achando outra solução magistral: “ondas imensas de inaudita sonoridade”. Isso se repetirá no próximo parágrafo (*E, calado / vou ouvindo*), mas noutra chave, pois confunde com o som nascido da natureza (*smorzando nos longes, entre redondos tufos escuros de folhagem*) vozes de mulheres (*onde se oculta alguma luxuosa existência de mulher, inebriantes sons de vozes peregrinas*) ou de música (*de invisíveis instrumentos*), tudo sugerido pela musicalidade da linguagem empregada (*longes /folhagem/ luxuosa; longes /redondos/ onde/ sons; tufos escuros/oculta alguma luxuosa / mulher/ instrumentos; smorzando nos longes/redondos tufos escuros/folhagem; luxuosa existência / vozes / invisíveis; inebriantes/ peregrinas de invisíveis instrumentos*), indo das assonâncias escuras às mais delicadas.

Vejamos como se desenrola do sétimo ao décimo primeiro parágrafo:

E os sons chegam, vêm até mim, na estrelada tranquilidade da noite, frescos e finos, como através de rios claros que nevassem ou de vagas embaladoras que o frio luar prateasse.

E eu penso, então, nessas simpáticas, corretas atitudes e expressões da música.

Vejo, na nitidez de cristal do pensamento, a harpa, sonora asa de ouro, com as cordas tensas, dedilhadas por brancas mãos aristocráticas que arrancam dela frêmitos, soluçantes dolências, plangências incomparáveis.

Escuto a pompa, a imponência sonorizante de um órgão de catedral, quando, pelas altas naves, sobem rolos alvos de incenso, e, o sol, fora, com as flechas dos raios, constela de astros microscópicos as polidas e góticas vidraçarias.

Ou, pressinto ainda, num fidalgo salão do tom, onde os perfis ostentam valorosidades de linhas ducais e a luva impera galantemente, a assinalada elegância dos concertos da graça, quando os violinos, zurzinando notas que esvoaçam do arco resinado às cordas retesadas, zumbindo e ruflantemente, prendem-se à voz que resplende, triunfa na sala, sonorizando-a e iluminando-a mais que os fúlgidos lustres e os candelabros facetados, como se, da garganta de quem cantasse, a aurora alvorecesse e vibrasse. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 62).

Nosso autor ainda descreve como aqueles sons o perseguem, ainda com aliterações (*estrelada tranquilidade da noite, frescos e finos*) como se os imitasse, quando não,

novamente, com rimas internas (*nevassem / prateasse*), pretérito imperfeito do subjuntivo que retornará mais vezes em “Som”, dimensão perfeita para as possibilidades, como já dito na interpretação de “*Los pescadores de sirenas*”. O oitavo parágrafo é um divisor, frase sintética (*E eu penso / nessas / expressões da música*) quanto ao que fará nos próximos parágrafos, uma comparação entre a execução musical (*a imponência sonorizante de um órgão de catedral*, décimo parágrafo), as ideias (*na nitidez de cristal do pensamento* e *a assinalada elegância dos concertos da graça*, nono parágrafo) e o som (*num fidalgo salão do tom*, décimo primeiro parágrafo).

Se em “Sonata” o uso de exclamações é um recurso, além das reticências, as quais prolongam e suspendem, no poema ora analisado um deles é a conjunção aditiva no começo dos parágrafos (sexto, sétimo, oitavo, décimo segundo, décimo oitavo e vigésimo terceiro parágrafo), “E”, que não deixa um parágrafo se distanciar do outro, interligando-os através da repetição do som prolongado (E, calado / E os sons / E eu penso / E cuido / E a voz / E começo), como os sons entreouvidos, correspondentes, mesmo quando completamente estranhos um ao outro, e então a folhagem pode soar como vozes ou instrumentos, a teoria das correspondências ganha corpo na harmonia das vibrações sonoras.

O nono parágrafo (*Vejo*) lembra a construção do sexto parágrafo em Darío (*¡Oh, sí! Allí veo su figura*), mais palpável no décimo segundo (*E cuido logo ver uma mulher*); não param aí as sobreposições: “Vejo, na nitidez de cristal do pensamento, a harpa, sonora asa de ouro, com as cordas tensas” e “*tiene aquellas notas de arpa*”, vindo-nos à memória a lenda de Pitágoras, ouvindo na lira, espécie de antiga harpa, a série harmônica. A harpa que ambos escutam é a da própria consciência, entre recordações ou em devaneio, objeto que simboliza o acompanhamento de quem canta versos, como também a origem musical da poesia, o que só aumenta a complexidade da análise, pois cada texto, ambos poemas em prosa, estaria um passo além das conhecidas métricas e rimas, como já aprofundamos anteriormente. Continua a depositar assonâncias e aliterações (*brancas* mãos aristocráticas que *arrancam* dela frêmitos, *soluçantes* *dolências*, *plangências* incomparáveis), dessa vez com vogais anasaladas.

Enquanto no parágrafo anterior o eu-lírico usa a visão (*Vejo, na nitidez*), no décimo ele usará a audição (*Escuto a pompa*), porém a dimensão sinestésica impõe-se: no nono, ele vê o som retirado dos instrumentos; neste, ouve “um órgão de catedral, quando, pelas altas naves, sobem rolos de alvos de incensos”, complementado, circularmente, com “o sol, fora, com as flechas dos raios, constela de astros microscópicos as polidas e góticas vidraçarias”, da audição para o olfato e, de novo, para a visão, correspondências harmônicas a elevar o eu-

lírico à música das naves (décimo parágrafo), ao sagrado das orquestras (nono parágrafo) e, como veremos a seguir, à nobreza fantasmática das cortes (décimo primeiro parágrafo). Fixemos: nosso autor deseja entrecruzar execução musical, ideia e som nos trechos comentados, como também visão, audição e olfato, o que no escritor nicaraguense se dá no plano das confusões e dos acúmulos de recordações. Último detalhe seria quanto ao cromatismo resplandecente em “Sonata”, em luzes, astros, fogo e tons alvos e dourados, também presente em “Som”, em “relicário de ouro” (segundo parágrafo), “clara voz” e “luminoso” (terceiro parágrafo), “rios claros que nevassem” e “frio luar prateasse” (sétimo parágrafo), “nitidez de cristal, sonora asa de ouro” e “brancas mãos” (nono parágrafo), “rolos alvos de incenso, sol” e “flechas de raios” (décimo parágrafo), porém com um colorido maior, de maior variabilidade cromática, já visto em “Perspectivas”.

Para terminar o trecho selecionado, o eu-lírico, depois de ver e escutar, antecipa a percepção (*Ou, pressinto ainda*), como se calculasse, ou projetasse, o que irá acontecer, semelhante ao que Darío faz no décimo segundo parágrafo de seu poema, quando encandeia, numa lógica onírica, fatos futuros. Falta indicar neste décimo primeiro parágrafo o preciosismo sonoro, num choque de nasais entre verbos e advérbios: *pressinto*, *ainda*, *ostentam*, *impera*, *galantemente*, *zurzinando*, *esvoaçam*, *zumbindo*, *ruflantemente*, *prendem-se*, *resplende*, *triunfa*, *sonorizando-a*, *iluminando-a*, *cantasse*. Merece comentário o final do parágrafo, quando associa a manhã à voz (*como se, da garganta de quem cantasse, a aurora alyorecesse e vibrasse*), demonstrando por aliterações e mais nasais a intensidade solar da vogal “a”, enquanto as sibilantes das últimas palavras sugerem aquele som do início do poema, smorzando vibrações, até ficar apenas a voz e o sol, perfeita harmonia das correspondências, também como Rubén Darío naquele poema.

Detenhamo-nos entre os parágrafos décimo segundo e o décimo oitavo parágrafo:

E cuido logo ver uma mulher – alta, beleza grega, formas esculturais primorosamente cinzeladas.

A cabeça, de uma discreta severidade de deusa, pousa-lhe no rico, abundante torso inteiriço do corpo forte.

Há uns meigos tons louros no aveludado cabelo que, por entre a luz, mais louro e aveludado brilha.

De pé, ereta, o perfil nitidamente marcado, no meio da cauda astral da veste de seda rara, ela desprende, evola a voz da garganta de aço novo e essa espiral de voz revoluteia no salão, fica algum tempo aquecendo e sonorizando o ar...

Como um astro, essa voz flameja, palpita e gira na iluminada órbita da sala cheia da multidão que a escuta, e, como um astro, cai, fulgurando, semelhante a exalações meteóricas, no fundo do meu ser como num golfo...

Nobremente, pela cadência do canto, o corpo da imaginária mulher tem certas flexões delicadas e eletrismos de gata voluptuosa, e o seio, fremente da melodia que o emociona, se afervora e pulsa.

E a voz ala-se, ala-se, gorjeada, arrulhante, trinada, ave de luz harmoniosa que ela enfim solta do aviário do peito. (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 63).

Como apontado, é mais palpável neste parágrafo a presença da mulher, fonte das recordações em Darío também. Dialoga com o Baudelaire de “A uma passante”, “Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina”; em Cruz e Sousa, é “alta, beleza grega, formas esculturais primorosamente cinzeladas”, e continua a descrevê-la nos próximos parágrafos, seja a cabeça (décimo terceiro), o cabelo (décimo quarto) ou de perfil (décimo quinto).

Metaforiza a cabeça da figura feminina com “uma discreta severidade de deusa”, atmosfera mitológica também explorada pelo nicaraguense, dos “*genios de la noche*” ao Morfeu, sugerido pelas “*adormideras*”, às musas e às sereias, naquela “voz de música angelical”, tudo emoldurado por suas típicas aliteração e rima interna (*deusa, pousa-lhe e rico / inteirico*). Seu cabelo tem “meigos tons louros no aveludado cabelo”, reforçando o cromatismo resplandecente já aprofundado, e que se tornam mais dourados sob o sol, “por entre a luz, mais louro e aveludado brilha”, como se feitos da mesma propriedade do astro-rei, também apontado anteriormente. De perfil, ela exhibe “cauda astral da veste de seda rara”, como em Darío, “*los lazos de blanca seda que se mueven con e lviento*”, sem deixar de sugerir sonoramente a própria voz daquela figura (*evola a voz / novo / voz revoluteia*), esclarecendo aqui onde se encontrava tal mulher (*no salão*), terceira comparação de local na sequência sinestésica de parágrafos atrás (ideias – orquestra; som – nave; beleza – salão), décimo primeiro parágrafo no qual já insere referência ao perfil dela, “onde os perfis ostentam valorosidades de linhas ducais e a luva impera galantemente”, técnica de dispersão utilizada pelo autor de “*Sonata*”.

A comparação daquela voz com o astro, “*luceros*” em Rubén Darío, toma conta do décimo sexto parágrafo, “essa voz flameja, palpita e gira na iluminada órbita da sala cheia que a escuta”, naquela, são imagens, “*os vea yo brillar como veo esse lucero que se destaca pálido entre los celajes de la tarde*”. Ao passo que em um a recordação é de alguém aparentemente solitário, a brilhar em plena natureza, em Cruz e Sousa a figura misteriosa está acompanhada de mais pessoas, mas se destacando entre os pares (no nicaraguense, o que se destaca é a aquela imagem da felicidade entre as demais), reluzindo dentro de um salão, espaço interior estranho apresentado em “*Som*”. Porém, sobreposições ainda insistem em surgir, como “*Pasad, a través del negro velo en que envuelve a mi alma la tristeza, como*

pasa sonriendo la luna, que ilumina y deja su estela brillante e como um astro, cai, fulgurando, semelhante a exalações meteóricas, no fundo do meu ser como num golfo...”.

O eu-lírico prossegue na descrição da mulher escultural de forma curiosa, “tem certas flexões delicadas e eletrismos de gata voluptuosa”, o que nos remete ao primeiro e ao terceiro parágrafo de “Som”, “quando uma elétrica corrente de movimento circula no ar...” e “como flexuosa serpente ideal, a tua clara voz”, isto é, esta mulher era anunciada desde o princípio, de forma sub-reptícia, entre a eletricidade e os movimentos sinuosos tanto da serpente quanto da gata. Elétrico, do latim científico *electricus*, “o que lembra o âmbar”, e essa resina fóssil vem do grego *elektron*, “âmbar”: ele, ao ser esfregado, gera eletricidade estática, portanto, como visto em “Perspectivas” (o termo “elétrico(s)” já havia aparecido neste mesmo poema, “Hálitos, vivos estremecimentos elétricos”), as sutilezas do uso de termos científicos na era do Positivismo e possíveis conexões cósmicas com a circularidade do mito, o poema em prosa a dissipar elementos fundamentais em parágrafos distantes, mas que, reencontrados, indicam uma harmonia celeste. Tal resina já estava em “Paisagem”, quando diz “da resina que exalam as árvores à noite, salubrizando a atmosfera e dando às verdejantes campinas a frescura e a nitidez de uma *gouache* encantadora”, pois ela, presente nas árvores, principalmente os pinheiros, existentes em regiões de clima temperado, essa resina se transforma em âmbar, e assim os textos deste livro passam a conversar, de maneira cifrada, em busca de correspondências. A carga elétrica criada pela fricção do âmbar foi uma propriedade observada, primeiro, por Tales de Mileto, e o termo *elektron* era aplicado não só a âmbar, mas também para uma liga de ouro e prata, informação que se coaduna a obsessão cromática dourada por parte de Cruz e Sousa, não longe dos estudos ocultistas dos simbolistas, e se aprofundássemos o símbolo da serpente mencionado no terceiro parágrafo de “Som”, veríamos conexões entre a sede de conhecimento, nas mais diversas áreas, dos mitos gregos aos estudos científicos, e a serpente na Bíblia hebraica, que seduz Eva a comer o fruto da Árvore da Ciência do Bem e do Mal, também conhecida como Árvore do Conhecimento, sem esquecermos que, “*En el mar*”, Darío, ao se referir à mulher, diz “*la increpó el Padre Eterno*”, repreensão divina associada ao mito de Adão e Eva, e mulher e serpente, na Bíblia, interligam-se, incitando o homem a comer o fruto proibido.

O que falta ressaltar é a referência à gata neste décimo sétimo parágrafo, pois será título do próximo em prosa, “Gata”, atestando o refinamento com que tratou *Missal*, obra tão desprezada e mal compreendida, inclusive entre muitos contemporâneos nossos; também o seio, o qual aparece em “*Sonata*”, de forma metafórica, “*el sol, rojo seno que encarna el día*”.

No entanto, há um detalhe, cuja importância questiona tudo o que talvez tenha se afirmado até aqui. O eu-lírico, neste parágrafo, sentencia “*o corpo da imaginária mulher*”, adjetivo que desmonta a substância sugerida ao longo do texto, pois a matéria-prima de onde sai aquela voz é da imaginação, conclusão esta também aventada em “*Sonata*”, devido a dúvida que paira sobre ele. Não podemos esquecer a presença de Deus na Bíblia, já que nosso autor brasileiro compara-a com uma deusa, e tendo em mente a centralidade da voz em “*Som*”, presença esta real apenas por meio de uma voz, diferente dos deuses gregos, de carne e osso, tão humanos quanto nós, enquanto a divindade bíblica conserva a distância, a superioridade e, simultaneamente, a partir da passagem de Cristo, a proximidade com o mais vulgar, porém repleto de fé, ao passo que para o mundo da Antiguidade o que valia era o sentido heróico, a grandeza trágica, segundo Auerbach no ensaio “*A Cicatriz de Ulisses*” (1994).

No décimo oitavo parágrafo, a figura, que antes tivera a voz comparada à aurora, agora é associada à “ave de luz harmoniosa que ela enfim solta do aviário do peito”. Assim, percebemos um desfile de animais, da serpente à gata, da gata à ave, metamorfose aprofundada em Dário quanto a Morfeu e sua habilidade de se disfarçar em seres humanos queridos em “*Sonata*”, mas abundante em sua vasta obra, suscitando análises de seu peculiar bestiário. Torna-se difícil compreender quais seriam as razões para os animais usados como termo de comparação, desde a serpente bíblica já sugerida, quem sabe a ave sendo código para o Espírito Santo e a gata, Bastet para os egípcios, divindade solar, deusa da fertilidade e protetora das mulheres, Ártemis para os gregos, deusa da lua.

Vejamos os últimos parágrafos de “*Som*”, do décimo nono ao vigésimo quarto:

Todos esses dulçurosíssimos efeitos musicais me impressionam singularmente, distribuindo por mim a mais aguda vitalidade mental, que me tensibiliza os nervos da atenção, como se todo eu me achasse sob uma atmosfera salutar e tonificante.

Ou, então, cobrem-me também de opulências, de gloriosas soberanias, as vivas forças orquestrais, onde perpassam ruídos largos de floresta, clarins, inefáveis, misteriosas melodias de pássaros.

Mas, do som, da música, não me exalta, não me enleva só o ritmo leve, educado, que deixa uma suavidade acariciando, bafejando o ouvido como um perfume bafeja, acaricia o olfato.

Ficam-me nos sentidos, nos nervos, calafrios sutis, ligeiros narcotismos, pequeninas vibrações que, não sei de que rútila chama, parecem faiscar...

E começo, após um engolfamento de sons profundos, a ter penetrabilidades intensas, estranhas emoções que me despertam infinita série de fatos já gelados no tempo, como passadas fases de lua.

Evidenciam-se-me idéias, impressões, sugestões curiosas, certos obscuros estados mórbidos da alma, que em vão a espiritualidade humana tenta transplantar para os livros, mas que só o ritmo aviventa, levanta aos poucos da nebulosa das existências, como um sol sempre amado, mas já antigo, já velho, remotamente apagado nos sentimentos... (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 63-64).

O eu-lírico conta-nos o que “esses dulçurosíssimos efeitos musicais” causam nele, injetando em seu corpo “aguda vitalidade mental”, por consequência, trazendo à tona “os nervos da atenção”, a mesma atenção que o fez trazer vibrações da rua, ouvir alguma voz misteriosa na folhagem e ampliar dispersos fragmentos numa cena de salão, na qual a mulher imaginária canta.

Vale salientar o recurso gramatical que emprega tanto no vigésimo como já o fizera no décimo primeiro parágrafo, iniciando a frase com “Ou”: neste, “**Ou**, pressinto ainda”, naquele “**Ou**, então, cobrem-me”, o que atesta o caráter provisório, de probabilidades, sublinhe-se imaginárias, em que o eu-lírico está envolto, perdido no labirinto das próprias sensações, “as vivas forças orquestrais”, daí se envolver com “ruídos largos de floresta, clarins, inefáveis, misteriosas melodias de pássaros”, confundido canto de pássaro com instrumentos musicais, e assim por diante. É importante citar, neste ponto, um verso do poema “Correspondências”, “A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/ O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares”, no qual *forêts de symboles* é, na tradução literal, “floresta de símbolos”, a mesma em que Cruz e Sousa caminha imaginariamente, encantado com as harmonias celestes ao se deparar com a vibração de uma voz divina.

Os parágrafos vigésimo primeiro e segundo são uma pequena correção que o eu-lírico faz às declarações até agora feitas, como se não tivesse sido claro o bastante: de que “do som, da música / não me enleva o ritmo leve”, ou seja, nem só de claridade vive o homem simbolista, mas de todos os “calafrios sutis, ligeiros narcotismos, pequeninas vibrações que, não sei de que rútila chama, parecem faiscar”.

A partir disso, desta descoberta do lado sombrio que a sonoridade também resguarda, no vigésimo terceiro parágrafo, “após um engolfamento de sons profundos”, ele passa a sentir emoções que “despertam infinita série de fatos já gelados no tempo”, algo estranho para tudo o que descrevera antes, regido pela luminosidade solar e eletricidade natural do meio urbano, num desfecho curioso, “como passadas fases da lua”, embora a cor branca ainda esteja presente, inclusive a referência a Ártemis, deusa lunar, encarnada nos gatos, próximo texto no livro, “Gata”.

Nosso autor, próximo à conclusão, afirma o credo simbolista, “Evidenciam-se-me idéias, impressões, sugestões curiosas”, retomando ideias daquele movimento e, em sua obra, a mescla entre Impressionismo, analisado nos poemas anteriores, e a característica maior do Simbolismo, “nomear um objeto equivale a suprimir os três quartos de prazer da poesia, que é feito de adivinhar pouco a pouco”, como avisaria Mallarmé. O último parágrafo de “Som” declara a inutilidade do que tentou fazer, “em vão a espiritualidade humana tenta transplantar para os livros”, tentados a interpretar, à luz de “Sonata” de Rubén Darío, esse “transplantar” na raiz etimológica, tendo em mente aquelas “*adormideras*”, ópio que convida os sonhos, também o relaxamento profundo, como o da morte, ao reino da Humanidade. Sublinha, porém, e neste ponto o eu-lírico confunde-se com o autor do livro, numa interferência metalinguística, pois, apesar de ser vão o que tenta, acrescenta a exceção, “mas que só o ritmo aviventa”, ritmo este que ganha uma metáfora curiosa, “como o sol sempre amado, mas já antigo”, símbolo usado anteriormente, na comparação entre voz e aurora, para identificar a figura feminina imaginária, a qual pode ser, numa última instância, a Poesia, aquela entreouvida na prosa vulgar do mundo e das ruas por onde passou, a mesma que o faz sonhar e ver conexões cósmicas entre os objetos e seres da realidade. Lembremos que, no Darío de “*Idilio Marino*”, a figura da sereia foi interpretada como símbolo da Arte, interpretação que volta a fazer sentido, os dois desejosos pela transcendência, mas por meios sensoriais, que o poema em prosa proporciona.

Antes da poesia (leia-se métrica e rimas condicionadas por séculos na tradição lírica), nosso autor propõe, então, o ritmo, suporte poético por excelência, e Cruz e Sousa diz isso acompanhado de Mallarmé, em “Crise de Verso”:

Um leitor francês, seus hábitos interrompidos à morte de Victor Hugo, só pode se desconcertar. Hugo, em sua tarefa misteriosa, acuou toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso, e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou a quem pensa, discorre ou narra, quase o direito a se enunciar. Monumento nesse deserto, com o silêncio, longe; numa cripta, a divindade assim de uma majestosa idéia inconsciente, a saber, que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma literatura; que verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo. O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava a sua mão tenaz e mais firme sempre de forjador, viesse a faltar; para, ele, se romper. Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples; e, eu o indicarei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal. (MALLARMÉ, 2010, p. 158).

Ao ligar a morte de Victor Hugo à libertação da poesia em relação à métrica e demais artificialidades, Mallarmé amplia o conceito de verso, “verso há tão logo se acentua a dicção”, como também explicita o segredo do tempo poético, “ritmo desde que estilo”, o que o faz sentenciar “a forma chamada verso é simplesmente ela mesma literatura”. O espaço para o poema em prosa está aberto, numa métrica natural, “Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples”, como o fazem Cruz e Sousa e Rubén Darío, dispersando fragmentos de mensagens ocultas, legíveis apenas para quem adentrar a floresta de símbolos, “e, eu o indicarei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal”, questões tratadas por ambos em seus “*Sonata*” e “*Som*”, pois cada qual desenvolve, por jogos de similaridades, pequenos cenários de significados, entre a voz e a música, como na metáfora mallarmaica da orquestra, para ele perfeita tradução de como o poema crítico moderno devia ser construído, um coro de diversas vozes a multiplicar significações, sem perder a harmonia das correspondências.

Considerações Finais

O estudo apresentado neste trabalho possibilitou-nos alcançar resultados, baseados nos quais podemos tecer algumas conclusões acerca do poema em prosa de ambos autores, bem como o contexto geral em que se inserem.

No que diz respeito aos aspectos dos poemas em prosa, como já elucidamos no terceiro capítulo, podemos concluir, a partir dos poemas analisados, que ambos constroem poemas em prosa impressionistas, embora cada um, com sua especificidade, utilize as ferramentas que melhor lhes convêm para tratar o material poético.

Em Rubén Darío percebemos o forte apelo à mitologia, tratando-se de tema recorrente e que auxilia na construção de imagens poéticas. Nas relações inter-semióticas entre os “Poemas de arte – Boeklin” e a pintura, o primeiro nível de leitura aparenta conter apenas uma descrição gratuita de um quadro, entretanto, quando se utiliza dos mitos, Darío ultrapassa a mera descrição e as imagens poéticas se convertem em símbolos, numa inter-relação entre o superficial da pintura e a interpretação mais profunda propiciada pelo mito, que possibilita erigir dois planos no poema, em que o mais profundo só será adentrado com certa insistência do leitor em tentar encontrar as chaves para essa leitura. Essa utilização do mito faz com que haja reverberações, retornos cíclicos em que um sentido se liga ao outro por meio do movimento de retorno que a mitologia proporciona. Nesse sentido, podemos pensar que Darío, ao pintar com as palavras, empreende uma “pintura descritiva”, quando ao descrever se utiliza mais do jogo de ideias para formar as imagens e seduzir o leitor ao nível mais profundo. Além disso, Darío se vale sempre das citações de outros poetas ou artistas, disseminando em seus textos vários nomes, fazendo com que o leitor precise reviver ou consultar suas leituras e seu conhecimento acerca da Literatura para compreender os poemas, como é o caso do primeiro poema analisado “*En el mar*”. Às vezes podemos notar, em outros poemas que não puderam adentrar a súmula de nossas análises, que essa evocação de outros poetas e artistas parece ser realizada por Darío com o intuito de demonstrar erudição, deixando claro, talvez para os espanhóis que o criticavam no início, que além de saber usar a língua castiça, também possuía vasto arsenal de cultura.

Em Cruz e Sousa, os poemas pictóricos são construídos de outra maneira, como se o poeta, ao pintar com as palavras, empreendesse uma “pintura sinestésica”, em que o uso da sinestesia, da relação de cores e sentidos faz com que as palavras sejam o próprio pincel do poeta, não havendo necessidade de descrições à moda prosaica como empreende Darío. Os

mitos são utilizados de maneira bastante sutil e delicada e não de forma direta, como no outro poeta, embora em ambos a chave para a interpretação continue apenas sugestiva. Cruz e Sousa, sem dúvida, preza o resultado estético como primordial para o poema em prosa. Entretanto, não empreende apenas “arte pela arte”, já que seus poemas, apesar de toda a belíssima construção estética, são pautados também nas reflexões sobre a Arte e o fazer poético e, até mesmo, em críticas aos realistas/naturalistas. Já em relação aos poemas em que tratam da temática sonora, concluímos que ambos se utilizam de ferramentas poéticas semelhantes, como aliteração, assonância, sinestesia, rimas internas, ritmo e musicalidade alcançados por meio de repetições e paralelismos, num movimento circular próprio da poesia.

Verifica-se que Modernismo hispano-americano preocupou-se com seu projeto de nacionalização, inicializando não só a quebra do verso tradicional, mas também a ruptura com a metrópole. Na condição de antigas colônias espanholas, a Hispano-América almejava encontrar o seu próprio estilo de linguagem e cultura, que se diferenciava da cultura e da linguagem inspirada na Espanha. Embora Rubén Darío quisesse demonstrar que conhecia a língua castelhana, utilizando-se do casticismo como arma contra o preconceito espanhol em relação aos hispânicos, a consciência de nação e cultura iniciada nessa época, levá-los-ia até a literatura que se denomina “realismo maravilhoso”, no século XX. A criação dessa literatura, por vezes chamada de “realismo mágico”, na Hispano-América foi a quebra definitiva com os padrões espanhóis, pois a identidade hispânica é o alicerce dessas composições. Portanto, é no Modernismo que essa quebra se inicia. Em relação ao Brasil, nossa tentativa de nacionalização da literatura surge ainda no Romantismo, cronologicamente passa pelas rupturas do Simbolismo, mas nesse período não ganha nenhuma preocupação formal, ao contrário do que aconteceu na América espanhola, posteriormente o Modernismo tratará desse assunto de forma mais veemente na Literatura.

Se o poema em prosa de Cruz e Sousa e o de Rubén Darío, mantendo as peculiaridades inerentes a cada um, se equiparam em grandeza, propomos uma pequena inquietação sobre o porquê de Darío ser altamente reconhecido nos países de língua espanhola como precursor da modernidade, enquanto que o poeta brasileiro não tenha recebido tal reconhecimento no Brasil. Embora, obviamente, estejamos lidando com uma polêmica e com uma tradição literária, endossamos a conclusão de Antônio Donizeti Pires, em sua tese, que diz que “a modernidade literária começa com o prosador Machado de Assis e com o poeta Cruz e Sousa” (PIRES, 2002, p. 433). Sem querer entrar no mérito dos antecessores de Cruz e Sousa, sabemos que as quebras realizadas por ele foram extremamente importantes para poesias vindouras, como a dos modernistas e, conseqüentemente, a poesia contemporânea,

pois não existiram no Brasil outros antecessores que poderiam ter inspirado tão fortemente a geração de poetas vindouros e nem ter empreendido inovações poéticas tão significativas. Além disso, o próprio movimento simbolista legou à modernidade o verso livre, a prosa poética, a escavação do Eu profundo e a plena liberdade de uso da linguagem. Ademais dessa reflexão proposta sobre o poeta brasileiro, também nos embrenhamos na inquietação sobre a ausência de obras traduzidas e não traduzidas de Rubén Darío no Brasil. Apesar de possuir tão vasta obra, o conhecimento que se tem desse poeta em nosso país é bem tímido, some-se a isso a impossibilidade de compra da maioria das obras e também a falta de traduções. Ressaltamos ser de grande valia para o reconhecimento do poeta nicaraguense em nosso país, a tradução da obra *Azul...*, lançada em 2010 pela editora Annablume, embora a edição conte apenas com os poemas em prosa e não com os poemas em verso. Devido à sua importância para a poesia moderna, Darío mereceria mais traduções em nosso país, mesmo assim, com a publicação de *Azul...*, vislumbra-se a possibilidade de o leitor brasileiro entrar em contato com o poema em prosa de Darío, o que pode facilitar nossa compreensão sobre esse subgênero, assim como o inverso também seria verdadeiro.

Especificamente sobre o poema em prosa, ressaltamos que nossa concepção é a de que se trata de um subgênero da poesia lírica, pois o trato final do material literário do texto é poético e não prosaico, mesmo naqueles em que há recursos inerentes à prosa, dizemos, portanto, que há a participação da prosa, embora isso não configure um pertencimento. Novamente coadunando com Pires, acreditamos que, embora estejam surgindo novos estudiosos, o estudo desse subgênero no Brasil ainda é escasso, lembrando que a obra principal de Suzanne Bernard ainda não possui tradução para a Língua Portuguesa, fato este que dificulta o acesso ao texto primordial acerca do assunto. É necessário, portanto, que surjam mais estudos, levantamentos, antologias e traduções sobre o poema em prosa, que após longo período de esquecimento começa a ser revivido pelos poetas contemporâneos.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*. Tradução de António Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença, 1976. v.1 e 2.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Arararipe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa (Centro de Pesquisas), s/d.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo, Cultrix: 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução da Equipe Perspectiva. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Coleção Estudos).

BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Márcio Seligmann-Silva. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Raúl. *Húmus*. Coimbra : Editora Atlântida, 1972.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

CAMARGO, M.L.B., PEDROSA, C. (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo : Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas (USP/FFLCH), 1997.

CAPMANY, D. Antonio. *Filosofía de la elocuencia*. Barcelona: Juan Francisco Piferrer, 1820. (Biblioteca virtual Miguel de Cervantes)

CAROLLO, Cassiana Lacerda (seleção e apresentação). *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: INL, 1980

CASAL, Julián del. *Obra poética*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1982.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CRUZ E SOUSA, João da. *Missal, Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DANIEL, Claudio. *A questão da ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. Eutomia - Revista de Literatura e Linguística, Pernambuco, n. 11, 1º semestre de 2013. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/information/librarians>. Acesso em: 03/03/14.

DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917a. v.2

_____. *Azul*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917b. v.4

_____. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917c. v.7

_____. *Autobiografía*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917d. v.15

_____. *Poemas en prosa*. 2ª ed. Buenos Aires, Colección Austral: 1948.

_____. *Poesia*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977

_____. *Azul...* Tradução de Marcelo Barbão. São Paulo: Annablume, 2010.

DERRIDA, Jacques. *La ley del género*. Tradução J. Panesi, Gliph, 7 (1980). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero> Acesso em: 30 set. 2013.

ECHEVARRÍA, R. G.; PUPO-WALKER, E. (Eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 2006. V.II.

ESOPO. *Fábulas*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1997.

FIORUSSI, Andre. *Jóias novas de prata antiga: artifício e versatilidade na poesia de Ruben Darío*. São Paulo, FFLCH/USP, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. 2ª ed. SP: Duas Cidades, 1991.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GALE, Leonore V. *Ruben Darío y el poema en prosa modernista*. The City University of New York. Versão online. Disponível no endereço eletrônico www.ucm.es/BUCM/.../ALHI7575110367A.PDF. Acesso em: 22 ago. 2011.

GENETTE, Gérard. Géneros, tipos, modos. In: GARRIDO GALLARDO, A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução e nota de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

INIMIGO RUMOR. Ed. Cosac Naify. São Paulo, n. 14, 1º semestre de 2003.

LITVAK, Lily. *Rubén Darío y la obra de arte*. Disponível em <<http://www.amadonervo.net/transmigraciones/trans01.html>>. Acesso em 05/03/2013.

LÓPEZ, Ana Maria. Sobre la poesía en prosa de Rubén Darío. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense Madrid, Espanha, v.11, p. 245-258, 1982.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. São Paulo: USP, 2004. (Tese de Doutorado)

MILLIET, Sergio. *Três conferências*. Rio de Janeiro: MEC (Serviço de Documentação), 1955.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. v.1 e 2.

NÁJERA, Manuel Gutiérrez. *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*. Editorial Porrúa: Mexico, 1991.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: Del Romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza editorial, 2007. v. 2.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos)

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, C. CAMARGO, M.L.B (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

PIRES, Antônio Donizeti. *Pela volúpia do vago: Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. Araraquara, Unesp, agosto de 2002. (Tese de Doutorado) 2 v.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995. (Coll. Lettres Sup).

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. El origen de los géneros. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988.

VARELA, Ângela. *Configurações do poema em prosa: de Notas Marginais de Eça ao Livro do Desassossego de Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2011.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 1ª série. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976a.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976b.

VICENTE, Adalberto Luis. *As abordagens dualísticas do poema em prosa*. Revista Lettres Françaises, Araraquara, n.3, 1999.

Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/790>. Acesso em: 20/02/13

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Anexos

Anexo A:

ORAÇÃO AO MAR (Cruz e Sousa)

Ó mar! Estranho Leviatã verde! Formidável pássaro selvagem, que levas nas tuas asas imensas, através do mundo, turbilhões de pérolas e turbilhões de músicas!

Órgão maravilhoso de todos os nostalgismos, de todas as plangências e dolências...

Mar! Mar azul! Mar de ouro! Mar glacial!

Mar das luas trágicas e das luas serenas, meigas como castas adolescentes! Mar dos sóis purpúreos, sangrentos, dos nababescos ocasos rubros! No teu seio virgem, de onde se originam as correntes cristalinas da Originalidade, de onde procedem os rios largos e claros do supremo vigor, eu quero guardar, vivos, palpitantes, estes Pensamentos, como tu guardas os corais e as algas.

Nessa frescura iodada, nesse acre e ácido salitre vivificante, eles se perpetuarão, sem mácula, à saúde das tuas águas mucilaginosas onde se geram prodígios como de uma luz imortal fecundadora.

Nos mistérios verdes das tuas ondas, dentre os profundos e amargos Salmos luteranos que elas cantam eternamente, estes pensamentos acerbos viverão para sempre, à augusta solenidade dos astros resplandecentes e mudos.

Rogo-te, ó Mar suntuoso e supremo! para que conserves no íntimo da tu'alma heróica e ateniense toda esta dolorosa Via-Láctea de sensações e idéias, estas emoções e formas evangélicas, religiosas, estas rosas exóticas, de aromas tristes, colhidas com enternecido afeto nas infinitas aléias do Ideal, para perfumar e florir, num Abril e Maio perpétuos, as aras imaculadas da Arte.

Em nenhuma outra região, Mar triunfal! ficarão estes pensamentos melhor guardados do que no fundo das tuas vagas cheias de primorosas relíquias de corações gelados, de noivas pulcras, angélicas, mortas no derradeiro espasmo frio das paixões enervantes...

Lá, nessas ignotas e argentadas areias, estas páginas se eternizarão, sempre puras, sempre brancas, sempre inacessíveis a mãos brutais e poluídas, que as manchem, a olhos sem entendimento, indiferentes e desdenhosos, que as vejam, a espíritos sem harmonia e claridade, que as leiam...

Pelas tuas alegrias radiantes e garças; pelas alacridades salgadas, picantes, primaveris e elétricas que os matinais esplendores derramam, alastram sobre o teu dorso, em pompas; pelas confusas e mefistofélicas orquestrações das borrascas; pelo epiléptico chicotear, pelas vergastantes nevroses dos ventos colossais, que te revolvem; pelas nostálgicas sinfonias que violinam e choram nas harpas das cordoalhas dos Navios, ó Mar! guarda nos recônditos Sacrários d'esmeralda as idéias que este Missal encerra, dá-o, pelas noites, a ler, a

meditadoras Estrelas, á emoção do Ângelus espiritualizados e, majestosamente, envolve-o, deixa que Ele repouse, calmo, sereno, por entre as raras púrpuras olímpicas dos teus ocasos...

Anexo B:

EN EL MAR (Rubén Darío)

Es un mar de pizarra, con una multitud de florecimientos de nieve, es un mar gris oscuro, con mil puntos en donde estallan copos de espuma.

Chente Quirós me llamó poeta niño. ¡Pornógrafo!

No me subleva el adjetivo. Víctor Hugo da ese nombre al formidable anciano Homero

Pero en el Océano me siento niño. Siento siempre aquella primera impresión de las potentes aguas inmensas; siento lo que tan admirablemente expresó Pierre Loti. Me miro chico y pobre ante tanta grandeza y tanta riqueza. Una onda me canta la eterna canción de la esperanza, y otra me repite la salmodia misteriosa de los muertos. Me acuerdo de los tristes poetas, de los pálidos soñadores, me acuerdo de los que van sobre el mar, de los que tienen un pensamiento y su corazón expuestos a los golpes del ala de la tempestad.

Allá va una nube. ¿Adónde va? Es caprichosa como una mujer. Son tres hermanas, la mujer, la onda y la nube. A la primera, la increpó el Padre Eterno; a la segunda, el poeta Shakespeare, la tercera es la poliforme errabunda de la región azul.

Se mueve como un corazón esta gran máquina que arrastra el navío. Es un organismo esta casa flotante: tiene aorta, nervios, cerebro, pulmones; y allá en lo alto del mástil, la bandera de las estrellas: la bandera de la Libertad.

¡Bendito sea el dios de los errantes, la providencia de los viajeros!

¡Bendito sea el que manda a Tobías el arcángel, a Colón los líquenes de América, a Dante la soberana figura del dulce Virgilio!

Anexo C:

IDILIO MARINO (Rubén Darío)

Más allá de las solitarias islas en donde descansan los pájaros viajeros, en el reino en que Leviatán domina, sobre una roca, está entronizada la Vencedora, en la irresistible omnipotencia de su desnudez.

En su blanca piel está la sal, el perfume marino de Anadiómena, y la serpiente de las olas hace ver una vez más, amorosa y humillada, el soberano triunfo del encanto femenino: Europa sobre el lomo del toro, la Bella y la Fiera, la Mundana del pintor moderno, que, desnuda, corta las uñas del león.

Un tritón velludo y escamoso hace cantar su ronco caracol, en tanto que el monstruo recibe una caricia de la tentadora, de la Mujer, que bajo el inmenso cielo ofrece su fatal hermosura en el abandono de su supremo impudor.

Anexo D:

LOS PESCADORES DE SIRENAS (Rubén Darío)

Péscame una, ¡oh, egipán pescador! que tenga en sus escamas radiantes la irisada riqueza metálica que decora los admirables arenques. Péscame una cuya cola bifurcada pueda hacer soñar en el pavo real marino, y cuyos costados finos y relucientes tengan aletas semejantes a orientales abanicos de pedrería. Péscame una que tenga verdes los cabellos, como debe tenerlos Lorelay, y cuyos ojos tengan fosforescencias raras y mágicas chispas; cuya boca salada bese y muerda cuando no cante las canciones que pudieran triunfar de la astucia de Ulises; cuyos senos marmóreos culminen florecidos de rosa, y cuyos brazos, como dos albos y divinos pitones, me aten para llevarme a un abismo de ardientes placeres, en el país recóndito en donde los palacios son hechos de perlas, de coral y de concha de nácar. Mas esos dos sátiros que se divierten en la costa de alguna ignorada Lesbos, Tempe o Amatunte, son, ciertamente, malos pescadores. El uno, viejo y fornido, se apoya en un grueso palo nudoso, y mira con cómica extrañeza la sirena asustada y poco apetecible que su compañero ha pescado. Éste saca la red, y no parece satisfecho de su pesca. De los cabellos de la sirena chorrea el agua, formando en el mar círculos concéntricos. Sobre las testas bicornes y peludas se extiende, al beso del día, un fresco follaje, mientras reina en su fiesta de oro, sobre nubes, tierra y olas, la antorcha del sol.

Anexo E:

PERSPECTIVAS (Cruz e Sousa)

Naquela alvejante planura de areias salitrosas, onde o mar espumeja; naquela fulgurante extensão de praias brancas, indizíveis de pitoresco, felizes os olhos que se demoram, com carinho, o afeto das cousas, a gozar as riquezas, o encanto, a imponência imortal dos aspectos

Nas manhãs, céus louçãos, de um leve ar azul, azotado, fresco, pacificam o porto, adoçam os horizontes, inefavelmente.

Ocasos opulentos, feéricos, imprimem às tardes a mais suntuosa e serena majestade.

No mar, ao largo, entram e saem navios de alto bordo, numa infinita beleza de excêntricas formas requintadas, em caprichosos estilos diversos, mastreações aparatosas, parecendo enormes aparelhos estranhos para maravilhosamente arrancarem do fundo das ondas o misterioso deus das algas, da lenda secular e virgem dos hirsutos tritões verdes.

Marinheiros terrosos e fuscos, como que sujos a betume; outros louros, flamejantes do sol, do ouro cantante da pele, dão à paisagem sã, revigoradora e larga, tons de álares e acres.

Das vagas, como exóticos monstros marinhos, as rubras e arredondadas cabeças das bóias, aqui e além, emergem.

Os mastros avultam, enchem prodigiosamente o mar supremo, sob a flava cintilação do dia; e assim firmes, aprumados ao alto, ao firmamento, parecem tochas imensas para a celebração do *Te Deum* sideral dos astros, nos templos pagãos dos navios.

À noite, peregrinadoras estrelas, em claras chamas sagradas, nos espaços ardem.

Uma lua virginal, aureolada de branco, irrompe fria e magoada, com um ar antigo e desolante de histerismo atormentando, como as freiras que envelhecem nos claustros.

Hálitos, vivos estremecimentos elétricos, passam, perpassam no dorso glauco das ondas que o luar então alastra...

Mas, o que mais enternecidamente enleva e perturba até às lágrimas, num sentimento intenso, de recôndita vibração, é um simples lenço, um adeus febril, vertiginoso, em ânsia,

que ali fica às vezes a palpitar ao sol, infinitamente, na emoção de uma alma, para a vela que vai já além confusa na distância, desaparecendo, perdida nos longes esfuminhados, infinitamente, infinitamente...

Anexo F:

PAISAGEM (Cruz e Sousa)

Na colina da vila trepada no alto agrupam-se as casarias. Há sol. E na frente das casas caiadas de branco a luz vibra nervosamente, fazendo tremer a vista sob a crua irradiação da soalheira, como sob os flamantes bicos vertiginosos do gás da ribalta; enquanto que nas casas pintadas de amarelo e de vermelho quebra-se a forte intensidade da luz.

Nestas ubérrimas regiões agricultáveis, de loiras messes de produto, amanha-se a terra para a plantação da cana, da mandioca e do milho — do milho que nasce e cresce as com suas folhas compridas, flexíveis e largas como lustrosas, acetinadas fitas verdes.

E vê-se agora, na grande extensão do campo, entre a verdura fremente de sol, a gente da lavoura, aplicada ao arado, ao alvião e à enxada, — homens, mulheres e crianças, com os trajes da labuta, trabalhando e cantando queixas passadas que ecoam no ar tranqüilo, emprestando a essas paragens o pinturesco tom da vida de um desenho quente e colorido de leque chinês.

Mais abaixo da roça, além de uma estreita ponte de pau-a-pique, que se atravessa a um de fundo, está o mar, fulgurante, profundamente calmo e liso, espelhando o céu, e cortado, às vezes docemente, por canoas à vela e a remo de voga que seguem para o mar grosso, ou por canoas a remo de pá que vão e voltam da pesca, cheias do peixe fresco que salta dentro, prateado e luzente, ainda vivo, com olhos vidrados de madrepérola, as guelras rubras e as barbatanas membranosas palpitando, no último anseio de se moverem na água.

Ao lado direito da lavoura estão os engenhos de açúcar, de farinha e de arroz, com seu ar rústico, emadeirados de novo, no aspecto simples dessa vida rude de trabalho nos campos.

Ao lado esquerdo há uma vasta eira de sólida argamassa de cimento romano, mandada fazer pelo proprietário desses terrenos campestres e férteis, na qual se põem a secar, se debulham e limpam os cereais, pelo tempo das eiras, no outono, e onde os pequenos lavradores daqueles arredores brincam o Tempo Será, de cabeça nua ao fresco dos luares serenos que espalham grandes silêncios soturnos e misteriosos nas brancas estradas dos sítios.

Quem anda por ali, nas estações primaveris, goza do panorama ridente da vila, refrescado de auras leves e puras, que vêm do mar; da resina que exalam as árvores à noite, salubrizando a atmosfera e dando às verdejantes campinas a frescura e a nitidez de uma gouache encantadora.

E, quem for artista, e quiser percorrer ao longo da costa, até a uma gruta de pedras brancas, que ali há, formando um vulto agachado, ou ao longo da paisagem toda, nos descampados; ou ao comprido dos atalhos marginados de ervas agrestes e tufo de espinheiros abrindo em flor, ou ao direito do chão claro, arenoso e úmido das praias, há de sentir as mais pitorescas e vivas comoções da Natureza.

De manhã, o gado que desce os vales, lento e dócil, aspirando a temperatura azotada, seguido pelo tropeiro que canta alegre no seu cavalo; os leiteiros, que vêm de longe, que passam para a cidade com o leite dentro de latas bojudas colocadas em paus que eles atravessam no ombro direito; as graciosas raparigas da roça, que levam a apascentar o rebanho das cabras monteses que saltam barrancos e carcavões, alígeras, lépidas, com os seus

pequenos chifres pontudos, a Mefistófeles; os carros de boi, que chian devagar, morosamente, na poesia do seu campestre ritmo simpático, atulhados de lenha e de cana rosa e guiados pelo campônio que vai na frente, munido de vara-pau, rosto grave e sóbrio, governando os benignos animais com a velha técnica arrastada e tremida na aspereza da voz — abençoada técnica que já vem lá dos seus antepassados e que os seus queridos filhos e netos, depois, mais tarde, quando ele fechar os olhos, terão de a receber também, intacta, sempre a mesma, saturada do íntimo perfume intenso do passado, como uma herança eterna.

À tarde, o gado que volta para abeberar-se, de arejar no campo, ao suave ocaso do dia, quando tintas multicores se esbatem no fundo dos espaços côncavos; os leiteiros que voltam com a fêria arranjada, pitando, ou, de cigarro atrás da orelha, assobiando meigas cantigas que aprenderam na infância e que se fundem à melancólica, à dolência da loira luz que morre — quando, do cimo da encosta, após a última badalada saudosa do Ângelus, apagam-se os esboços e os contornos dos horizontes, caindo então sobre a terra a neblina cinzenta do crepúsculo...

Anexo G:

SONATA (Rubén Darío)

¡Pasad, pasado, albos ensueños! ¡Imágenes de dicha que se ha llevado el tiempo, doradas ilusiones, risueñas esperanzas, recuerdos perfumados!

¡Oh, pasado, pasado, besad mi frente y, luego, hasta mañana, volved a aparecer!...

Así... ¡Oh, qué delicia!

¡La música que vibra en mis oídos tiene aquellas notas de arpa, y es suave y melancólica, y es dulce y trae un recuerdo envuelto en su armonía! ¡Sí, es la misma! En su onda misteriosa ruedan confundiendo sus ecos, las dulces notas de aquella voz amorosa.

Las luces que despiertan reflejos amarillentos como las de mil luceros y las carcajadas de gentiles parejas; el perfume embriagador de las flores que tiemblan voluptuosas en los azules jarrones de cristal de Bohemia y los lazos de blanca seda que se mueven con el viento... He ahí el cuadro.

¡Oh, sí! Allí veo su figura, que se destaca, temblorosa y apasionada, en medio de ese marco del pasado.

Y sus ojos son dulces. Y miran, profundos, miran el fondo de mi alma desmayada. Y sonríen sus labios, y oigo sus palabras, que son de fuego y abrasan mi corazón.

¡Pasad, pasado, que os vea yo, imágenes de amor!

¡Pasad aún, una vez más, aunque después os volváis a hundir en la sombra!

Refrescando ese polvo vivificador del recuerdo y la visión — mi cabeza, que tiene fiebre — aliviad mi corazón, que gime de dolor y de pena.

¡Ah! Que os vea yo brillar como veo ese lucero que se destaca pálido entre los celajes de la tarde, mezclada de tintes, caricias de sol a las blancas nubes, beso de la noche en el espacio.

Pasado, a través del negro velo en que envuelve a mi alma la tristeza, como pasa sonriendo la luna, que ilumina y deja su estela brillante, como átomos de sí misma, en la enlutada inmensidad.

Y luego, ¿por qué no?, como tras la huída de la luna viene el alba rosada y tras el alba el sol, rojo seno que encarna el día, tras la languidez de un recuerdo pálido y dulce, de esos con que se duermen los ángeles, venid, venid, venid y quemad mi corazón, quemad mi mente y hasta mis labios si sonríen, ¡oh!, vosotros, rayos de un sol de ardiente estío, que brilló fugaz y que el tiempo y la distancia han desvanecido.

Adormeced mi alma como esos genios de la noche que arrojan a la tierra puñados de adormideras para aletargar a la Humanidad.

Dejad que duerma, que duerma siempre, hasta que el tiempo, que me llevó mis esperanzas, me venga a despertar a las puertas de mi felicidad que de nuevo encontrara y que he perdido al borde de la tumba.

¡Ah, no os vayáis aún! ¡Seguid, seguid desfilando, acariciadores y sonrientes recuerdos! Tomad la forma que encarnasteis un día.

Volad en torno mío; habladme así, con esa voz de música angelical; perfumad mi existencia como las flores al viento; dad a mi alma calor como el rayo de sol a la débil planta...

Así, así...

Anexo H:

SOM (Cruz e Sousa)

Trago todas as vibrações da rua, por um dia de sol, quando uma elétrica corrente de movimento circula no ar...

Mas, de todas as vibrações recolhidas, só me ficou, vivendo a música do som no ouvido deliciado, a canção da tua voz, que eu no ouvido guardo, para sempre conservo, como um diamante dentro de um relicário de ouro.

Cá está, cá a sinto harmonizar, alastrar em som o meu corpo todo, como flexuosa serpente ideal, a tua clara voz de filtro luminoso, magnética, dormente como um ópio...

Muitas vezes, por noite em que as estrelas marchetam o céu, tenho pulsado à sensação de notas errantes, de vagos sons que as aragens trazem.

As fundas melancolias que as estrelas e a noite fazem descer pelo meu ser, da amplidão silenciosa do firmamento, dão-me à alma abstratas suavidades, vaporosos fluidos, sinfonias solenes, misticismos, ondas imensas de inaudita sonoridade.

E, calado, na majestade sombria da Natureza, como num religioso recolhimento de cela, vou ouvindo, esparsos na vastidão, smorzando nos longes, entre redondos tufos escuros de folhagem, onde se oculta alguma luxuosa existência de mulher, inebriantes sons de peregrinas vozes ou de invisíveis instrumentos.

E os sons chegam, vêm até mim, na estrelada tranquilidade da noite, frescos e finos, como através de rios claros que nevassem ou de vagas embaladoras que o frio luar prateasse.

E eu penso, então, nessas simpáticas, corretas atitudes e expressões da música.

Vejo, na nitidez de cristal do pensamento, a harpa, sonora asa de ouro, com as cordas tensas, dedilhadas por brancas mãos aristocráticas que arrancam dela frêmitos, soluçantes dolências, plangências incomparáveis.

Escuto a pompa, a imponência sonorizante de um órgão de catedral, quando, pelas altas naves, sobem rolos alvos de incenso, e, o sol, fora, com as flechas dos raios, constela de astros microscópicos as polidas e góticas vidraçarias.

Ou, pressinto ainda, num fidalgo salão do tom, onde os perfis ostentam valorosidades de linhas ducais e a luva impera galantemente, a assinalada elegância dos concertos da graça, quando os violinos, zurzinando notas que esvoaçam do arco resinado às cordas retesadas, zumbindo e ruflantemente, prendem-se à voz que resplende, triunfa na sala, sonorizando-a e iluminando-a mais que os fúlgidos lustres e os candelabros facetados, como se, da garganta de quem cantasse, a aurora alvorecesse e vibrasse.

E cuido logo ver uma mulher – alta, beleza grega, formas esculturais primorosamente cinzeladas.

A cabeça, de uma discreta severidade de deusa, pousa-lhe no rico, abundante torso inteiriço do corpo forte.

Há uns meigos tons louros no aveludado cabelo que, por entre a luz, mais louro e aveludado brilha.

De pé, ereta, o perfil nitidamente marcado, no meio da cauda astral da veste de seda rara, ela desprende, evola a voz da garganta de aço novo e essa espiral de voz revoluteia no salão, fica algum tempo aquecendo e sonorizando o ar...

Como um astro, essa voz flameja, palpita e gira na iluminada órbita da sala cheia da multidão que a escuta, e, como um astro, cai, fulgurando, semelhante a exalações meteóricas, no fundo do meu ser como num golfo...

Nobrememente, pela cadência do canto, o corpo da imaginária mulher tem certas flexões delicadas e eletrismos de gata voluptuosa, e o seio, fremente da melodia que o emociona, se afervora e pulsa.

E a voz ala-se, ala-se, gorjeada, arrulhante, trinada, ave de luz harmoniosa que ela enfim solta do aviário do peito.

Todos esses dulçurosíssimos efeitos musicais me impressionam singularmente, distribuindo por mim a mais aguda vitalidade mental, que me tensibiliza os nervos da atenção, como se todo eu me achasse sob uma atmosfera salutar e tonificante.

Ou, então, cobrem-me também de opulências, de gloriosas soberanias, as vivas forças orquestrais, onde perpassam ruídos largos de floresta, clarins, inefáveis, misteriosas melodias de pássaros.

Mas, do som, da música, não me exalça, não me enleva só o ritmo leve, educado, que deixa uma suavidade acariciando, bafejando o ouvido como um perfume bafeja, acaricia o olfato.

Ficam-me nos sentidos, nos nervos, calafrios sutis, ligeiros narcotismos, pequeninas vibrações que, não sei de que rútila chama, parecem faiscar...

E começo, após um engolfamento de sons profundos, a ter penetrabilidades intensas, estranhas emoções que me despertam infinita série de fatos já gelados no tempo, como passadas fases de lua.

Evideciam-se-me ideias, impressões, sugestões curiosas, certos obscuros estados mórbidos da alma, que em vão a espiritualidade humana tenta transplantar para os livros, mas que só o ritmo aviventa, levanta aos poucos da nebulosa das existências, como um sol sempre amado, mas já antigo, já velho, remotamente apagado nos sentimentos...