

Antonio Manoel dos Santos Silva

**O Soneto Modernista Hispânico :
Forma e Estruturas Fônicas**



*

1910000248



Doação do autor
ao Arquivo do Rio Preto
18/5/1972.
[Signature]

ANTONIO MANOEL DOS SANTOS SILVA

O SONETO MODERNISTA HISPÂNICO:

FORMA E ESTRUTURAS FÔNICAS

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras de
São José do Rio Preto para ob-
tenção do título de Doutor em
Letras.

248/84

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

BIBLIOTECA

1972

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

VOLUME I

AGRADECIMENTO

Agradecemos ao Professor Doutor
Guillermo de la Cruz Coronado
as sugestões e orientação que
nos deu durante o desenvolvimento
desta tese; a ele devemos, a
cima de qualquer pessoa, profunda
gratidão pelo incentivo ao
nosso trabalho desde o tempo
em que éramos seu aluno, na Fa-
culdade de Filosofia, Ciências
e Letras da Universidade Federal
do Paraná.



Í N D I C E

Volume I.

Introdução.....	1
-----------------	---

PRIMEIRA PARTE - HISTORIA E TEORIAS.

Capítulo I	Cronologia do soneto modernista....	13
Capítulo II	Métrica.....	33
Capítulo III	Rítmica.....	51
Capítulo IV	Matéria fônica.....	71
Capítulo V	O soneto.....	93

Volume II.

SEGUNDA PARTE - FORMA E ESTRUTURAS FÔNICAS.

Capítulo VI	Forma e estruturas fônicas.....	117
Capítulo VII	Sonetos polimétricos.....	140
Capítulo VIII	Sonetos monométricos simples.....	160
Capítulo IX	Sonetos monométricos compostos.....	175
Capítulo X	Sonetos monométricos articulados...	214
Capítulo XI	A rima do soneto modernista.....	246
Capítulo XII	O soneto de treze versos e alguns casos marginais.....	279

Conclusões.....	290
-----------------	-----

Bibliografia.....	299
-------------------	-----

I N T R O D U Ç Ã O

Já se tornou rotina, nos domínios da moderna crítica e teoria da literatura, iniciar uma pesquisa pela discussão do sentido de certas denominações que, frequentes na história e nas doutrinas literárias, assumem particular importância no desenvolvimento daquele trabalho. É o que nos acontece agora com as denominações Modernismo, forma e estrutura.

Deixando de lado os dois últimos para voltarmos a eles em momento oportuno, fixemo-nos no primeiro que exige, de imediato, alguns esclarecimentos relacionados com a sua definição em termos hispânicos e ligados, como prolongamento desta definição, a uma polêmica de âmbito regional, conhecida como "conflito entre Modernismo e Geração de 98".

É possível definir o Modernismo hispânico? Não conhecemos nenhum ensaio sobre o mesmo que negue esta possibilidade. Aliás, as complicações e as divergências, quando não as polêmicas, surgem no momento em que aparecem as definições e caracterizações do Modernismo, quer em sua circunscrição histórica e na visão de sua gênese e das áreas de suas influências e repercussões, quer na identificação de sua poética e determinação de seu estilo, quer ainda na apresentação das figuras representativas do movimento.

Num ensaio, intitulado precisamente ¿Es posible definir el Modernismo?, Raúl Silva Castro afirma que "uno de los rasgos más ostensibles de la producción modernista es el esmero puesto en la elaboración de la forma". Até aí tem razão o crítico, mas aponta a seguir outros traços que considera característicos, alguns dos quais não são tão relevantes e outros não chegam mesmo a marcar o movimento, a não ser numa fase de sua



evolução e apenas em alguns poetas: o uso de novos metros e ritmos, o amor à elegância, a guerra ao prosaísmo de léxico e de intenção, o exotismo paisagístico, o jogo da fantasia, a falta de compromisso artístico e a exibição e complacência sensual.¹

Entretanto, não são estas as características únicas do movimento, nem as mais relevantes para servir de base a uma definição do Modernismo como o deseja Silva Castro. E o poeta de quem ele toma essas características (Rubén Darío), não apresenta só estas e nem pode ser tomado como fundamento único para delimitar, estilística e historicamente, um movimento tão amplo e multi-personal como o Modernismo. Raúl Silva Castro circunscreve o movimento modernista ao período que vai de 1888 a 1916, ou seja, da primeira publicação de Azul... (1888) à morte de Rubén Darío (1916), como se o identificasse com um único poeta, usando, portanto, um critério contraditório, pois mistura história literária e biografia individual, ao dar para início uma data literária e, para fim, uma outra, puramente biográfica.

Outro ensaio, de Iván A. Schulman, pode ser tomado como resposta ao de Raúl Silva Castro, e reveste-se de grande interesse não só porque deixa evidente a divergência de perspectivas na definição do Modernismo hispânico, como porque sintetiza a maior parte das investigações e estudos feitos em torno deste movimento literário.²

Partindo das contribuições fundamentais de Federico de Onís, de Juan Ramón Jiménez e de Max Henríquez Ureña, aproveitando suas próprias conclusões, tiradas após várias e importantes pesquisas, e apoiando-se em muitas outras investigações, Iván Schulman assinala um conjunto de

1) RAUL SILVA CASTRO: "¿Es posible definir el Modernismo?", em Estudios críticos sobre el Modernismo (Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo), Madrid, Gredos, 1968, pp. 316-324.

2) O ensaio de Iván A. Schulman, considerado hoje um dos maiores investigadores do Modernismo hispânico, leva no próprio título o sinal da contestação: "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo" (ibidem pp. 326-357).

pontos básicos referentes à natureza e à caracterização do Modernismo e que sintetizamos a seguir.³

1 - O Modernismo está historicamente circunscrito a uma época extensa que vai, por sucessivas etapas evolutivas, desde 1875-1882 até 1925-1932. Sua aparição verifica-se na prosa de 1875 a 1880, podendo ser comprovada na obra de José Martí e Manuel Gutiérrez Nájera; passa por um período de transição (em que coincide com o Romantismo) que se estende até 1896, difunde-se e alcança seu apogeu entre esta data e 1914, repercutindo (como consequência, continuação ou até como reação) no que Federico de Onís classificaria como "Ultramodernismo" (1914-1932).⁴

2 - Sua poética define-se, quando atendida toda sua complexidade, por uma visão ampla e cheia de divergências particulares, mas é redutível à proposta de exploração de novos caminhos expressivos, busca de renovadas formas estilísticas, segundo um princípio fundamental de liberdade de criação e de originalidade poética.⁵

3) Para esta síntese consultamos também as seguintes obras que Schulman e outros investigadores consideram fundamentais: de Federico de Onís, a Antología de la poesía española e hispanoamericana, (New York, Las Americas Publishing Company, 1961) e "Sobre el concepto del modernismo" (em Estudios críticos sobre el modernismo, cit., pp. 35-42); de Juan Ramón Jiménez, as anotações que constituem o livro El modernismo; notas de un curso (1953) (Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez), Madrid, Aguilar, 1962; e de Max Henríquez Ureña a Breve historia del Modernismo (México, Fondo de Cultura Económica, 1954).

4) Sobre as tentativas de delineamento histórico do Modernismo hispânico, ver, entre outros autores: Federico de Onís: Antología de la poesía española e hispanoamericana, cit., pp. xvi-xxiv; Juan Ramón Jiménez, op. cit. pp. 61-106; Max Henríquez Ureña, op. cit., pp. 31-32; Raúl Silva Castro, op. cit., p. 316; Iván A. Schulman: op. cit., pp. 325-350; Bernardo Gicovate: "El Modernismo, movimiento y época", em Estudios críticos sobre el Modernismo, cit., pp. 203-210; e Carlos García Prada: Poetas modernistas hispanoamericanos (segunda edición revisada y aumentada), Madrid, Cultura Hispánica, 1968, p. 8 e pp. 18-31.

5) V. Federico de Onís: Antología de la poesía española e hispanoamericana, cit., pp. xiv-xv; Max Henríquez Ureña: op. cit., pp. 9-32; Donald F. Fogelquist: "Dualidad modernista -hispanismo y americanismo", e Cuader-

3 - Ideologicamente, ressalvadas sempre as divergências particulares, o Modernismo caracteriza-se pelo neo-espiritualismo, isto é, pela insistência sobre o ponto de vista idealista em reação ao cientificismo do momento histórico crítico que então se atravessava.⁶

4 - Como movimento literário, o Modernismo consiste num amálgama de estilos que, repelindo os tópicos trilhados, bifurca-se, desde o momento de sua aparição, em duas modalidades expressivas, frequentemente mescladas e superpostas: uma de origem hispânica (principalmente dos mestres do Século de Ouro), plástica, musical e cromática e a outra, igualmente artística, assimiladora do parnasianismo, simbolismo e impressionismo.⁷

5 - A temática modernista é polifacética: varia de autor para autor e de uma obra ou fase para outra num mesmo autor; concretiza a expressão tanto de mundos exóticos, aristocráticos, greco-latinos, literários e artísticos em geral (como a maneira de realizar os anseios estéticos e ideais, vedados pela realidade quotidiana), quanto da viva realidade vivi

nos hispanoamericanos (nº 212-213), Madrid, Cultura Hispánica, 1967, pp. 410-426; idem, "El carácter hispánico del Modernismo", em Estudios críticos sobre el Modernismo, cit., pp. 66-74; Luis Monguió: "El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos", ibidem, pp. 83-117; Allen W. Philips: "Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo", ibidem, pp. 118-145; Iván A. Schulman: op. cit., pp. 342-348.

6) V. Federico de Onís: "Sobre el concepto del Modernismo", em Estudios críticos sobre el Modernismo, cit., pp. 35-42; v. Ricardo Gullón: "Pitagorismo y Modernismo", ibidem, pp. 358-383; idem, Direcciones del Modernismo, Madrid, Gredos, 1963; idem, "Esteticismo y Modernismo", em Cuadernos hispanoamericanos (nº 212-213), Madrid, Cultura Hispánica, pp. 373-387; Graciela Palau de Nemes: "Tres momentos del neomisticismo poético del siglo modernista: Darío, Jiménez y Paz", em Estudios sobre Rubén Darío (Compilación y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez), México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 536-552; Alberto Zum Felde: "El positivismo y el modernismo", em Proceso intelectual del Uruguay, Montevideo, Editorial Claridad, 1941, pp. 195-222.

7) V. Federico de Onís: Antología de la poesía española e hispanoamericana, cit., p. xvi; v. Juan Ramón Jiménez: op. cit., pp. 195-266; v. Henríquez Ureña: op. cit., p. 10; v. Raúl H. Castagnino: Imágenes modernistas, Buenos Aires, Editorial Nova, 1967; v. também o excelente estudo de Iván A. Schulman: Símbolo y color en la obra de José Martí, Madrid, Gredos, 1960.

da do mundo hispânico e da humanidade, sendo também freqüente a expressão de uma profunda angústia existencial, que Iván A. Schulman sublinha do seguinte modo: "Pero entre los mayores logros del modernismo contamos, a más de los originales hallazgos expresivos en prosa y en verso, una profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y la soledad espiritual de la época. Estos elementos -la confusión y la soledad- tienen una vitalidad y relevancia contemporáneas. En la literatura de duda y de angustia que hoy se estila, se patentiza, en lo noético, una justificación del concepto epocal del modernismo, pues el agonismo de ayer se cuela y se presenta en la literatura hispanoamericana posterior al florecimiento del modernismo. Vemos, otra vez, como hay en esta literatura una sucesión de etapas evolutivas cuya dinámica se remonta al desquiciamiento efectuado, en gran parte, por las ideas positivistas, desequilibrio decimonónico que se proyecta sobre nuestra cultura de hoy -aunque por otras razones- y el cual capta y define el pensamiento existencialista".⁸

6 - Como movimento literário, o Modernismo não está concluso, pois seu legado fundamental de constante renovação perdura até hoje, não sendo mesmo difícil encontrar certas qualidades modernistas em muitos contemporâneos e até em alguns que expressamente o negaram.⁹

8) Iván A. Schulman: "En torno a la definición del Modernismo", cit., p. 345; v. Juan Ramón Jiménez: op. cit., pp. 197-219; v. Raúl Castagnino: Imágenes modernistas, cit.; v. ainda, além do já citado e fundamental estudo de Max Henríquez Ureña, o informativo de Rafael Alberto Arrieta: Introducción al Modernismo literario, Buenos Aires, Editorial Columba, 1956.

9) Este aspecto é constantemente lembrado nos já citados livros de Juan Ramón Jiménez e Max Henríquez Ureña, assim como no de Guillermo de Torre: Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965. Muitos outros estudos mostram a profundidade e a extensão da herança deixada pelo Modernismo e, entre tantos, convém citar o de Jorge Luis Borges: Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1965, p. 25; o de Francisco López Estrada: Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1969; e o de José Hierro: "La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española" (Cuadernos hispanoamericanos, nº 212-213, cit.), pp. 347-367.

7 - Desde sua gênese, o Modernismo foi um fenômeno de todo o mundo hispânico, particular de um fenômeno da Literatura universal, cujas primeiras cintilações se deram em partes diferentes, não podendo Rubén Darío ser considerado como o iniciador do movimento e nem Azul... e Prosas profanas, como as obras representativas do mesmo, ou sequer representativas do próprio Rubén Darío; não servem, pois, como fundamento de sua caracterização.¹⁰

Provavelmente algumas das características do Modernismo acima apresentadas sofrerão reparos; mas devemos acentuar que, se as escolhemos, não foi para relevar polêmicas ou divergências, mas sim porque estão baseadas em pesquisas sérias e exaustivas, processadas com análise de textos e confrontos de obras, e também porque coincidem com as características de outros movimentos da literatura ocidental, emparentados com o Modernismo hispânico ou aos quais este movimento se vincula estreitamente, como o Simbolismo e o Decadentismo.¹¹

10) Entre outros que tocam no assunto ou que o estudaram profundamente, convém lembrar os nomes de Federico de Onís (na citada Antología), Henríquez Ureña (no livro já citado, principalmente pp. 33-48 e pp. 156-159), Raúl Castagnino (op. cit., principalmente pp. 11-14), Iván A. Schulman (além dos estudos já citados em notas anteriores, seu Génesis del Modernismo, 2ª edición, México, El Colegio de México, 1968 e -em colaboração com Manuel Pedro González- Martí, Darío y el Modernismo, Madrid, Gredos, 1969).

11) Sobre a vinculação do Modernismo hispânico com as correntes literárias estrangeiras, ver as obras fundamentais de Federico de Onís, Jiménez e Henríquez Ureña. Para um confronto mais vivo, consultamos ainda: Sergio Antonielli: "Dal Decadentismo al Neorealismo", em Letteratura Italiana, le correnti, Milano, Marzorati-Editore, 1956, pp. 897-936; Anna Balakian: The symbolist movement, N. York, Random House, 1967; C.M. Bowra: The heritage of Symbolism, London, Macmillan, 1943; idem, The creative experiment, London, Macmillan, 1949; Walter Binni: La poetica del decadentismo, Firenze, G.C Sansoni-Editore, 1936; Francesco Flora: "Il decadentismo", em Questioni e correnti di Storia Letteraria, Marzorati-Editore, 1949; Arnold Hauser: "El impresionismo" e "Bajo el signo del cine", em Historia social de la literatura y el arte (Título origi-

Compreendendo o Modernismo como um movimento literário em que os traços particulares se perdem nos traços comuns, semelhantes aos de outros movimentos literários (em lugar de reduzi-lo à obra de um poeta ou à fase de um único poeta), evitamos a discussão ociosa de um possível conflito entre ele e a Geração de 98. Porque, no que se refere à literatura, não existe incompatibilidade entre um e outro.¹² E todos aqueles caracteres, que se costumam apresentar como traços distintivos e diferenciadores entre Modernismo e Geração de 98, encontram base numa visão bastante estreita do Modernismo, visão que o reduz a uma fase (e mesmo a uma maneira desta fase) de Rubén Darío, imitada por aqueles escritores que, repudiados pelos autênticos modernistas, foram os seguidores da moda, os epígonos, os constituintes da Escola, os que um crítico-poeta contemporâneo chamaria de diluidores da poesia.¹³

nal: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, trad. por A. Tovar y F.P. Varas Reyes), Madrid, Ediciones Guadarrama, tomo II, pp. 402-499; Guy Michaud: Message poétique du symbolisme, Paris, Nizet, 1947; René Wellek: Storia della critica moderna; dal realismo al simbolismo (Título original: A history of modern criticism: 1750-1950. The later nineteenth century, trad. di Agostino Lombardo e Rosa Maria Colombo), Bologna, Società editrice il Mulino, 1969; e Carlo Salinari: Miti e coscienza del decadentismo italiano, Milano, Feltrinelli Editore, 1960.

12) V. Juan Ramón Jiménez: op. cit., pp. 221-244; v. Henríquez Ureña: op. cit., pp. 501-522; v. Donald F. Fogelquist: "Dualidad modernista - hispanismo y americanismo", em Cuadernos hispanoamericanos (nº 212-213), cit.; v. Miguel Enguidanos: "Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío", ibidem, pp. 427-444; v. Ricardo Gullón: La invención del 98 y otros ensayos, Madrid, Gredos, 1969.

13) A expressão sublinhada é de Ezra Pound no livro A B C da Literatura (Título original: A B C of Reading, trad. por Augusto de Campos e José Paulo Paes), São Paulo, Cultrix, 1970, p. 42. Os principais estudos (geradores às vezes de polêmicas) a respeito da Geração de 98 em sua relação com o Modernismo hispânico, além dos já assinalados na nota 12, podem distribuir-se em dois grupos: a) os que postulam uma divisão radical entre Modernismo e a Geração de 98: Pedro Salinas ("El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", em Estudios críticos sobre el Modernismo, cit., pp. 23-34 e "La literatura española

Esclarecida a extensão do significado que temos do Modernismo, podemos saltar para algumas considerações a respeito desta nossa pesquisa.

Nasceu ela da intenção de caracterizar o Modernismo a partir da análise da forma poética, mas pouco a pouco foi-se transformando noutro trabalho: na investigação e análise de uma forma poemática tradicional, o soneto. Por que exatamente o soneto? Por ser uma forma poemática e por ser tradicional.

Sendo uma forma poemática, rotulada de forma fixa e como tal entendida, o soneto parece entrar dentro da categoria dos tópicos que os modernistas, por força de sua poética, deveriam recusar. Todavia, aceita-

moderna", em Ensayos de literatura hispánica, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 285-304), Guillermo Díaz-Plaja (Modernismo frente a noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, 1951), Luis Cernuda (Estudios sobre poesía española contemporánea, 2ª edición, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970, pp.59-107), Vicente Marrero ("Le correnti dell'estetica spagnola negli ultimi cento anni", em Momenti e problemi di Storia dell'Estetica; Parte terza -Dal Romanticismo al Novecento, Milano, Marzorati-Editore, 1961, pp. 1279-1369); b) os que negam a posição anterior: Juan Ramón Jiménez (op. cit., pp. 245-266), Federico de Onís, (Antología de la poesía española e hispanoamericana, cit.), Ricardo Gullón (Direcciones del Modernismo, cit., La invención del 98 y otros ensayos, cit.), Rafael Ferreres ("Los límites del Modernismo y la generación del noventa y ocho", em Estudios críticos sobre el Modernismo, cit., pp. 43-65). Por cima das polémicas e mais preocupado com a Geração de 98 em si mesma do que com um possível conflito com o Modernismo (o que não chega a propor) está o magnífico ensaio de Pedro Laín Entralgo: "La generación del 98", em España como problema, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 345-633. Por outro lado, Dámaso Alonso, creio que seguindo Pedro Laín Entralgo (op. cit. p. 384) vê a questão de ângulo diferente aos dois grupos acima: "... modernismo y actitud del 98 son conceptos incomparables, no pueden entrar dentro de una misma línea de clasificación, no se excluyen mutuamente. Dicho de otro modo: se pueden mezclar o combinar en un mismo poeta o en un mismo poema." (Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, p. 90). Segue a mesma linha de pensamento Concha Zardoya em seu estudo Poesía española del 98 y del 27, Madrid, Gredos, 1960. Convém acrescentar que de um modo geral os historiadores de literatura espanhola seguem o primeiro grupo.

ram-no e cultivaram-no. Além disso, sendo uma forma poemática tradicional, oferece-se como um instrumento excelente na verificação de até que ponto os modernistas se afastaram da tradição e em que sentido modificaram esta forma de grande vigência na poesia hispânica; em que sentido a crise do verso afetava uma forma de poema em verso no Modernismo.¹⁴

Vimo-nos então na necessidade de ordenar nossa pesquisa em duas direções: primeiro, verificada a relevância quantitativa da produção de sonetos no Modernismo hispânico, expor suas teorias sobre o soneto; segundo, fazer um levantamento descritivo do soneto no Modernismo, a fim de distingui-lo do soneto tradicional; esta ordem de desenvolvimento propiciaria a descoberta da relação entre o programa poético modernista e a prática.

Com respeito ao segundo objetivo, nossa intenção inicial fora a de fazer um estudo do soneto em sua constituição plena; entretanto, acabamos por optar somente pelo estudo dos elementos fônicos que o integram; e fomos movidos a escolher este caminho não por comodidade ou facilidade, mas simplesmente porque o plano da linguagem poética que os elementos fônicos configuram não estão desvinculados do outro (o plano semântico), sendo, assim, o seu estudo, suficiente para alcançar nossas metas, e porque a exposição da pesquisa relativa ao plano da expressão dos conteúdos dá matéria para um outro trabalho, superior em extensão a este que apresentamos.

Está, pois, esta investigação, dividida em duas partes: a primeira contém uma exposição das teorias modernistas sobre os elementos fônicos da estrofe castelhana e sobre o soneto mesmo em sua realidade integral; a segunda constitui uma descrição e um estudo da forma e estruturas fônicas do soneto modernista, antecedida de uma breve explicação dos conceitos de forma e estrutura, do sistema teórico em que nos apoiamos para desenvolver o estudo e sua nomenclatura.

Para tanto, fomos escolher a obra de nove poetas representativos, que compusessem um corpus de trabalho, de acordo com duas exigências prin

14) Crise sentida por Mallarmé, de quem tomo a expressão (v. Jacques Charprier & Pierre Seghers: L'art poétique, Belgique, Editions Seghers, 1956 pp 357-368).



cipais: que atendessem às características acima apontadas sobre o Modernismo e que fossem, acima de qualquer polêmica, indiscutivelmente modernistas. São eles:

- a - José Martí (1853-1895), cubano.¹⁵
- b - José Asunción Silva (1865-1896), colombiano.¹⁶
- c - Rubén Darío (1867-1916), nicaraguense.¹⁷
- d - Amado Nervo (1870-1919), mexicano.¹⁸
- e - Guillermo Valencia (1873-1943), colombiano.¹⁹
- f - Leopoldo Lugones (1874-1938), argentino.²⁰
- g - Manuel Machado (1874-1948), espanhol.²¹

15) De José Martí seguimos: José Martí, Obras Completas, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1965, 27 volúmenes. Todas as indicações de páginas referem-se a esta edição, abreviada sempre para ENC- (seguida do número romano relativo ao volume).

16) De José Asunción Silva seguimos: José Asunción Silva, Poesías (segunda edición), Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral nº 827), 1948; e José Asunción Silva, Obras Completas [s 1 p], Banco de la República (Bogotá?), 1965. Indicaremos aquela com Austral e esta, com a abreviatura BR.

17) De Rubén Darío temos: Rubén Darío, Obras completas, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, 5 tomos; toda referência a esta edição será feita através da abreviatura AA- (seguida do número romano correspondente ao tomo citado). Para a obra poética preferiremos Rubén Darío, Poesías completas, 10ª edición (Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmas), Madrid, Aguilar, 1967; em citações abreviaremos esta edição para PC-P.

18) Todas as citações e indicações de páginas, referentes à obra de Amado Nervo, serão feitas por Amado Nervo, Obras completas (Edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero, Prosas, y Alfonso Méndez Plancarte, Poesías), Madrid, Aguilar, 1955, 2 tomos; esta edição será abreviada para OC- (seguida do número romano correspondente ao tomo citado).

19) Citamos sempre o colombiano por Guillermo Valencia, Obras poéticas completas, tercera edición, (Prólogo de Baldomero Sanín Cano), Madrid, Aguilar, 1955.

20) Citamos sempre o poeta argentino por Leopoldo Lugones, Obras poéticas completas, segunda edición, (Prólogo de Pedro Miguel Obligado), Madrid, Aguilar, 1952.

21) Citamos sempre o poeta espanhol por Manuel Machado, Poesía (Opera omnia lyrica), 2ª edición, Editora Nacional, Madrid, 1942. Também consultamos Manuel y Antonio Machado, Obras completas, Madrid, Plenitud, 1957.

h - Julio Herrera y Reissig (1875-1910), uruguaio.²²

i - José Santos Chocano (1875-1934), peruano.²³

Na poesia em verso de todos estes poetas encontramos as características ideológicas, estilísticas e temáticas do movimento literário modernista, embora se observem neles divergências e até choques. Por outro lado são, em conjunto, a expressão da história do Modernismo, com seus períodos de iniciação, de apogeu e difusão, conseqüências e reação. Teremos oportunidade de demonstrar, no decorrer deste trabalho, como as diferenças individuais afloram tanto na produção de sonetos quanto na teoria sobre os elementos constitutivos do verso; como, porém, certos princípios básicos são comuns a todos eles, quem se aventurar na leitura deste estudo verificará que, sob a diversidade de estilos individuais, mostra sua face a unidade estilística de um movimento literário--poético geral.

22) Citamos sempre o poeta uruguaio por Julio Herrera y Reissig, Poesías completas y páginas en prosa, 2ª edición, (Edición, estudio preliminar y notas de Roberto Bula Piriz), Madrid, Aguilar, 1961.

23) Citamos sempre o poeta peruano por José Santos Chocano, Obras completas (Compiladas, anotadas y prologadas por Luis Alberto Sánchez), Madrid, Aguilar, 1954.

PRIMEIRA PARTE

HISTORIA E TEORIAS

CRONOLOGIA DO SONETO MODERNISTA

Aceitando o que dizem geralmente as histórias de literatura hispânica, o soneto, desde a importação definitiva por Boscán, embelezamento por Garcilaso e completa hispanização pelos poetas seguintes, teve no Romantismo sua primeira fase de declínio entre os criadores mais representativos.¹ Este declínio durou relativamente pouco; já na segunda metade do século XIX, o soneto inicia nova nova ascensão, análoga àquela do Renascimento-Barroco, tornando-se, junto com outras características de ordem formal, uma das mais claras oposições daquele momento poético ao Romantismo, que ainda resistia com alguns epígonos.²

1) Sobre a introdução do soneto na literatura hispânica (tentativas de Santillana, desempenho de Boscán e outras discussões sobre o assunto), ver "Juan Boscán-Estudio crítico" (em Antología de poetas líricos castellanos, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, tomo X) de Menéndez Pelayo. Entre as obras de caráter geral que oferecem dados sobre a importação de formas italianas, preciso apontar aqui aquela que mais me serviu de guia no tocante às informações sobre o soneto em toda a história da literatura hispânica, o livro de Emiliano Diez-Echarri e José María Roca Franquesa: Historia de la literatura española e hispanoamericana (2ª edición), Madrid, Aguilar, 1966, pp. 179-190. Quanto ao soneto romântico hispanoamericano afirma Emilio Carilla ter sido relativamente abundante nos países em que a tradição clássica estava fortemente enraizada (e.g.: Colombia). A opinião geral dos historiadores é de que se trata de um classicismo retardado (cf. Emilio Carilla, El Romanticismo en la América Hispánica, Madrid, Gredos, 1958, pp. 217-221).

2) V. Emilio Carilla: op. cit., pp. 368-369; v. Luis Monguió: "Sobre la caracterización del Modernismo", em Estudios críticos sobre el Modernismo, cit., pp. 10-22; v. Bernardo Gicovate: "Antes del Modernismo", ibidem, pp. 190-202; idem, "El Modernismo: movimiento y época", ibidem, pp. 203-210; v. Manuel Pedro González: "En torno a la iniciación del Modernismo", ibidem, pp. 211-253; v. Ricardo Gullón: "Exotismo y Modernismo", ibidem, pp. 279-298; v. Henríquez Ureña: op. cit., pp. 33-48 e pp. 156-159.



Por este esquema pode-se perceber que, através do soneto, caberia elaborar um estudo comparativo entre o Modernismo e estilos poéticos anteriores, especialmente entre a poesia modernistas e a poesia clássica espanhola, já que o soneto, de implantação renascentista e consolidação barroca, ressurgiu vivazmente no Modernismo. Também se explicaria por que este ressurgimento não pôde conservar, em toda sua pureza, as linhas de uma forma desacreditada no Romantismo: foi deste que o Modernismo herdou parte de sua tradição literária, particularmente o princípio da liberdade criadora.³

Entra, assim, o Romantismo, como fator de complexidade em relação ao soneto: os modernistas aceitaram o ideal romântico da liberdade criadora, mas procuraram opor-se ao desenfreno da imaginação, retornando a formas cuja rigidez tradicional as tornava instrumento apto para ~~resistir~~ à liberdade por capricho. Entre essas formas de retorno sobressai o soneto; um soneto que, afetado pela libertação romântica, não pode seguir estritamente os trilhos do modelo clássico; um soneto que, se diante do Romantismo surge como instrumento de racionalização e rigor, é, diante do paradigma tradicional, uma forma libertada e renovada: um novo modelo de soneto.

Dizer que houve uma reformulação depois do Romantismo não significa que, até então, o soneto houvesse conservado rigorosamente as linhas to das importadas da Itália. Há um soneto barroco distinto do renascentista, um neoclássico diferente do barroco. A linha que os aproxima e permite en globá-los no qualificativo de "soneto tradicional", nem sempre exige con-

3) Bem conhecido é o prólogo de Rubén Darío em Prosas profanas (1896), onde aparecem estas palavras: "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." ("Palabras liminares, Prosas profanas, PC-P, p. 545).

cebê-lo como molde estático; o soneto é, antes de mais nada, uma forma poemática, isto é, de criação, dinâmica; maleável, portanto, dentro de certos limites, à ação de escolas poéticas e até de poetas dentro de mesma escola.

Sobre a importância do soneto na caracterização do Modernismo e determinação de seus limites literários, há certo acordo, tácito ou explícito, entre os estudiosos; tanto nas histórias da literatura hispânica, gerais ou particulares do Modernismo, como em ensaios sobre determinados grupos ou poetas modernistas, tende-se a destacar a presença do soneto como forma preferida ou como modelo de realização estética do Modernismo.⁴

Tal ressaltar não provém apenas de meras indicações de quantidade ou de simples descrições, mas sim de dados qualitativos acumulados aqui e ali, que põem em relevo a utilidade e até a necessidade do estudo do soneto para um conhecimento profundo desse movimento. Dados que seguem duas diretrizes: uma de ordem descritivo-quantitativa, destinada a assinalar a proporção de seu emprego; e outra, axiológico-qualitativa, reveladora de seus valores estéticos.

Se se procede a uma síntese ordenadora destas informações e valorações, vê-se que:

4) As antologias poéticas do Modernismo (ou aquelas em que entra o Modernismo) confirmam essa importância do soneto dentro do movimento. Basta percorrê-las para ver a apredileção dos poetas por essa forma. Quanto aos trabalhos sobre o Modernismo em que não há sequer uma única alusão a sonetos, convém esclarecer que na maior parte das vezes constituem estudos que se reduzem ou à análise de um poema de outra configuração formal (v.g.: Keith Ellis, "Un análisis estructural del poema "A Roosevelt" em Cuadernos hispanoamericanos , nº 212-213, cit., pp. 523-552), ou a mero levantamento biográfico (v.g.: Carmen Conde, "Rubén Darío y la dramática persecución de Rosario Murillo", ibidem, pp. 601-623). Salvo semelhantes estudos, é pequeno o número daqueles em que não existem referências ou mesmo estudo crítico sobre o soneto de algum poeta modernista.

a) o soneto modernista hispânico tem suas raízes nos de poetas espanhóis do Século de Ouro, como Garcilaso, Góngora e Quevedo, mas sofreu as influências diretas do soneto estrangeiro, principalmente o francês, através de alguns escritores que foram mestres na arte de elaborá-lo: Heredia, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier;⁵

b) o soneto constitui para alguns poetas a forma poemática quase exclusiva;⁶

5) Dever-se-ia acrescentar aqui a inter-influência dentro do próprio Modernismo; os que mais influências exercem, no seu tempo, são, sem nenhuma dúvida, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Herrera y Reissig e Julián del Casal.

6) Recordando apenas alguns nomes, estão nesse caso: Manuel José Othón (1858-1906), Leopoldo Díaz (1862-1947), Victor Pérez Petit (1871-1948), Horácio Quiroga (1879-1937), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Guillermo Valencia (1873-1943), José Santos Chocano (1875-1934), Gregório Reynolds (1882-1941), Eloy Fariña Núñez (1885-1929), Bobadilla (1862-1920), Luiz Gonzaga Urbina (1867-1934), Francisco Villaespesa (1877-1936), Tomás Morales (1885-1921), Salvador Rueda (1857-1933).

Há livros inteiros de sonetos: Sonetos (1888), Bajo-relieves (1895), Las sombras de Hellas (1902) e Las ánforas y las urnas (1923) de Leopoldo Díaz; Los éxtasis de la montaña (1904-1907), Los parques abandonados (1902-1905) de Julio Herrera y Reissig; Rojeces de Marte (1920) de Emilio Bobadilla; Sonetos sinfónicos (1914) de Luis Llorens Torres; Apolo, teatro pictórico (1910) de Manuel Machado; Viaje sentimental (1904), El jardín de las Quimeras (1909), Lámparas votivas (1913), Los nocturnos del Generalife (1915), La fuente de las gacelas (1916), Rincón solariego (1917) de Francisco Villaespesa.

Também foram comuns no Modernismo as séries de sonetos: "Mi museo ideal" (em Nieve, 1892) de Julián del Casal; "Medallones" e "Sonetos áureos" (em Azul..., 1890), de Rubén Darío; "Los doce gozos" (em Crepúsculos del jardín, 1905) de Leopoldo Lugones; "El prisma roto" (em Poemas, 1901) de Amado Nervo; "Las dos cabezas" (em Ritos, 1898) de Guillermo Valencia; "La tierra del sol", "Canto al Magdalena", "Tríptico heroico", "Tríptico criollo", "Las cuatro estaciones" (em Alma América, 1906) de José Santos Chocano; "Estampas de santos" e "Camino de devoción" (em Horas de oro, 1938) do poeta espanhol Manuel Machado.

c) o soneto foi, para quase todos, uma das formas poemáticas preferidas;⁷

d) o soneto foi, para outros, a forma de maiores possibilidades de expressão, com elas alcançando alguns os mais altos cumes de sua perfeição como poetas;

e) no soneto modernista encontram-se todos os motivos e temas do movimento e, portanto, podem estes ser estudados a partir daquele;⁹

f) enfim, o soneto oferece um dos materiais mais ricos e fecundos para se estudar a preocupação modernista pela forma e para se determinarem as renovações e inovações que da mesma realizaram.

7) O soneto demonstrou mais uma vez sua extraordinária vitalidade: resistiu à invasão de rubayats, hay-kais, rondéis, trioletes, rondós, estornelos, rispettos, pantuns, villanelas, que alguns poetas foram importando da França e da Itália ou, indiretamente, das literaturas orientais; e não superado por nenhuma das formas fixas que alguns modernistas idealizaram (como os laudes e as gacelas de Manuel González Prada) ou tentaram resuscitar. Confirmou-se que não há nenhuma forma herdada da lírica tradicional espanhola que seja mais cultivada que o soneto, embora, por necessidade do próprio dinamismo histórico da literatura, sofra ele, respeitada sua forma substancial, algumas modificações.

8) Isto aconteceu com a maioria dos poetas citados na nota (6) deste capítulo.

9) Já se disse que no soneto cabem todos os temas e todos os motivos; podem ser narrativos, dissertativos e descritivos, como qualquer outra forma de poema; predominam no Modernismo os sonetos de temas descritivos, não faltando os de tema amoroso e alguns densíssimos, com aprofundamentos na angústia humana, na religião, na beleza e na morte, e os que aproveitam e recriam motivos medievais, motivos de evocação greco-latina, do mundo versalhês e da vida finissecular e parisiense; não faltam os temas orientais, os "filosóficos"; os americanistas não são raros, quer sejam descritivos, quer histórico-evocativos (ufanistas ou pessimistas); não faltam os sonetos de circunstância pura e simples, compostos sob o estímulo de algum acontecimento imediato, quando não nascidos para atender pedidos de amigos ou preencher os vácuos imperiosos de sua vida mundana (sonetos para albuns, sonetos-brindes, sonetos de homenagens insignificantes foram o tributo que de vez em quando os poetas modernistas pagaram às exigências da vida social).

Entretanto, as ressonâncias críticas não formam um quadro histórico suficientemente completo do soneto modernista. Devemos, por isso, analisar a frequência cronológica com que foram produzidos para que tenhamos uma noção aproximada da importância real do soneto e conheçamos, o menoõ impressionista e o mais exatamente possível, a extensão significativa dessa forma dentro do movimento. Tal análise quantitativa nos permitirá comprovar, na obra poética de alguns dos modernistas mais representativos, o grau de predileção pelo soneto ou a aversão contra ele, assim como os períodos em que se desenvolve e de que modo o faz.

Tentamos realizá-la aqui para colocar em evidência (no sentido puramente quantitativo) a tendência modernista ao uso do soneto e traçar os períodos em que se dá com maior atividade.

Preliminarmente, algumas explicações. Os nove poetas escolhidos para pautar a linha histórica da manifestação do soneto, abrangem (se tomamos como ponto de partida o ano do nascimento do primeiro, José Martí -1857- e, como final, o ano da morte do último falecido, Manuel Machado -1947-) quase um século. Prescindindo deste aspecto puramente biográfico e atendendo apenas o bibliográfico, a cronologia da criação poética publicada em livros, temos como data inicial de nosso estudo o ano de 1882, em que sai à luz Ismaelillo de José Martí, e 1938 como data final, pois é ano em que se publica Horas de tro de Manuel Machado: pouco mais de meio século de poesia. Não nos esqueçamos, porém, de que José Martí já escrevia poemas, sem faltar um soneto, anteriores a 1882, e que igualmente não faltam sonetos de poetas modernistas posteriores a 1938.¹⁰

Para a distribuição quantitativa, nosso ponto de partida será a data de primeira publicação dos livros de poemas, durante a vida do autor; e

10) O soneto de José Martí é de 1869 (v. ENC-XVII, p. 20). Dos poetas que tomamos como base para esse estudo os sonetos mais recentes são de 1941 e pertencem a Guillermo Valencia.

não importa que determinados sonetos tenham sido publicados anteriormente em revistas e jornais; para nosso propósito vale o ano em que se publicaram integrais em determinado livro. Para os que não foram incluídos em livros pelos próprios poetas, ficamos com as datas determinadas, como seguras ou como prováveis, pelos especialistas de cada um. Excluem-se apenas os sonetos de data completamente desconhecida ou de difícil inclusão em alguns dos oito períodos, que abaixo marcamos:

I ----- 1865-1874.

II ----- 1875-1884.

III ----- 1885-1894.

IV ----- 1895-1904.

V ----- 1905-1914.

VI ----- 1915-1924.

VII ----- 1925-1934.

VIII ----- 1935-1944.

A principal razão que nos moveu a escolher períodos-décadas, que não coincidem com as décadas da numeração histórica, foi ser 1875 o ano das primeiras chispas do Modernismo hispânico. Por outro lado, uma série de fatos histórico-literários, como publicação de obras e fases evolutivas dos escritores, fazem nossa cronologia menos arbitrária do que aparenta ser.¹² A adoção de décadas deve-se ao fato básico de consti-

11) Pensamos nas seguintes datas: 1896, ano da publicação de Prosas profanas; 1905; ano da publicação de Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío e de Crepúsculos del jardín de Leopoldo Lugones; 1906, ano da publicação de Alma América de José Santos Chocano; 1914, ano da publicação da última obra poética de Rubén Darío e de Ritos de Guillermo Valencia; estas são todas datas fronteiriças de períodos. Se escolhêssemos as décadas da cronologia histórica, além de desatender a história do Modernismo, já topariamos com o problema de deixar algumas produções de Martí à margem do quadro ou deveríamos pensar em décadas em que contaríamos com reduzido número de poemas do mesmo, e nos afastaríamos muito do movimento literário de nosso interesse.

tuir-se de dez anos o espaço médio entre as publicações de livros dos autores escolhidos; períodos maiores ou menores não nos ajudariam, porque os segundos nos fariam perder, por sua própria estreiteza, a perspectiva, e os primeiros, por sua amplitude, apagariam os relevos da evolução histórica do soneto modernista.

Dos poetas selecionados, o único do qual conhecemos poemas dentro do primeiro período (I:1865-1874) é José Martí; dos primeiros poemas seus que se conhecem, um é soneto (escrito em 1869), embora não precisamente um soneto modernista:

No es un sueño, es verdad: grito de guerra
Lanza el cubano pueblo, enfurecido;
El pueblo que tres siglos ha sufrido
Cuanto de negro la opresión encierra.

Del ancho Cauto a la Escambrayica sierra,
Ruge el cañón, y al bélico estampido,
El bárbaro opresor, estremecido,
Gime, solloza, y tímido se aterra.

De su fuerza y heroica valentía
Tumbas los campos son, y su grandeza
Degrada y mancha horrible covardía.

Gracias a Dios que al fin con entereza
Rompe Cuba el dogal que la oprimía
Y altiva y libre yergue su cabeza! ¹²

Mas este soneto, em que saltam aos olhos os tópicos do Romantismo social e hugoano, é um dos poucos que produziu Martí, em cuja obra poética encontramos só mais cinco: dois que estão em Flores del destierro ("Tienes el don..." e "Quieren, ¡oh mi dolor!..."); ¹³ um, em Versos de amor ("En un dulce estupor..."); ¹⁴ mais um, em Cartas rimadas ("A A-

12) José Martí: Versos varios, ENC-XVII, p. 20.

13) idem, ENC-XVI, p. 297 e p. 299.

14) idem, ENC-XVI, p. 332.

delaida Baralt");¹⁵ e ainda outro, intitulado "Honrosa semblanza".¹⁶

Como nenhum desses livros foram organizados pelo autor, torna-se difícil determinar, com exatidão, as datas dos sonetos. Podem ser apontados apenas o primeiro soneto (1869), "Honrosa semblanza" (1876) e "A Adelaida Baralt" (1884) com anos bem precisos. Tudo indica (imagens e símbolos) que os dois sonetos de Flores del destierro pertencem à primeira fase modernista de Martí; podemos colocá-los entre 1875 e 1878. Por razões idênticas, é no período II de nossa escala que incluímos "En un dulce estupor...".

Suposta, como verdadeira, essa distribuição, o número proporcional de sonetos, por períodos, em relação ao nº total de poemas de José Martí, acaba sendo o seguinte:¹⁷

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
I	1865-1874	16	1	6,25 %
II	1875-1884	145	5	3,45 %
III	1885-1894	88	-	-
IV	1895-....	4	-	-
?		29	-	-
T O T A L		282	6	2,12 %

Quadro 1.

Fica em evidência a escassez, relativa e absoluta, de sonetos na obra martiana. O resultado não é nada animador, pelo menos à primeira vista, para provar a importância do soneto no Modernismo; mas só à primeira vista, porque, às causas que exporemos mais adiante, se deve acrescentar o fato de não haver sido Martí um poeta totalmente avesso ao soneto, pois

15) idem, ibidem, p. 347.

16) idem, Honrosa semblanza, ENC-VII, pp. 86-87.

17) Usarei o mesmo processo de distribuição quantitativa e proporcional; na faixa assinalada com interrogação ponho o nº de poemas de data incerta; a não existência de sonetos será sempre indicada através do hífen.

dedicou a essa forma poemática algumas referências elogiosas quando eram merecidas.

O quadro da obra conservada de José Asunción Silva parece também pouco alentador quanto à composição de sonetos; mas sabemos que o poeta, no naufrágio de 1895, perdeu, entre outras obras, uma série de sonetos, intitulada Almas muertas. Poucas pessoas chegaram a lê-los, embora possam aludir a eles estas observações de Pedro Emilio Coll: "En los versos quería introducir la rima nueva, el ritmo dislocado que revela y se adapta a la expresión de los estados de alma ocultos y sutiles. Pero como poseía una sólida educación clásica, sabía hacer versos sonoros muy sujetos a la retórica añeja".¹⁸

O que se conservou da poesia de Silva ficou disseminado em revistas e jornais, sendo, depois, ordenado por estudiosos; quase tudo foi escrito entre 1887 e 1894, dentro do período III (1885-1894); nele, portanto, devemos situar seus sonetos:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
II	1875-1884	4	-	- -
III	1885-1894	65	5	7,69 %
IV	1895-1896	1	-	- -
?		-	-	
T O T A L		70	5	7,14 %

Quadro 2.

A obra de Rubén, ao contrário da dos dois poetas anteriores, apresenta hoje poucos problemas cronológicos, graças às cuidadosas edições de Alfonso Méndez Plancarte. Seus primeiros poemas, de 1880, en-

18) Apud Max Henríquez Ureña, op. cit., pp. 151-152.

caixam-se no período II; são resultados de leituras imediatas e têm até um caráter abertamente imitativo;¹⁹ influências imediatas e imitações advertem-se também em muitos poemas do período III.²⁰ Com esta ressalva, eis o quadro de seus sonetos:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
II	1875-1884	102	21	20,58 %
III	1885-1894	267	27	10,11 %
IV	1895-1904	99	31	31,31 %
V	1905-1914	236	45	19,07 %
VI	1915-1916	15	-	- -
?		42	3	7,14 %
T O T A L		761	127	16,69 %

Quadro 3.

O quadro mostra que se o período quarto é o de maior produção proporcional de sonetos, o quinto é o mais alto em números absolutos. Sobre a queda proporcional do terceiro período, anotemos que ela corres

19) Devemos pensar aqui, ao lado das simples imitações por leitura e formação juvenis, naquelas procuradas, nas daqueles poemas em que a vontade de exercício ou experiência poética, baseada em estilos alheios, torna-se a preocupação primordial do poeta; são reconstruções de linguagem, como o soneto "En la última página de El Romancero del Cid" (Iniciación melódica, PC-P, p. 168), onde Rubén tenta aproximar-se (e o consegue) da saborosa linguagem dos cantares de gesta espanhóis, ou como o ciclo poético "La poesía castellana" (ibidem, pp. 258-267), onde o poeta adianta alguns poemas de contemporâneos nossos e mostra a evolução da poesia (e da língua) castelhana, aproveitando, para cada fase de seu desenvolvimento, a linguagem que lhe corresponderia.

20) Refiro-me a Abrojos (1887) e a Otoñales (1887), duas coleções de poemas escritos para competir em certames poéticos, cujas cláusulas exigiam a imitação; a primeira consiste em imitação de Campoamor, e a segunda, de Bécquer, que no tempo atraía a todos os poetas hispano-americanos.

ponde exatamente ao primeiro lustro do período, pois em 1890 temos novo impulso da subida quantitativa do soneto rubeniano. Enfim, observemos que o segundo período (1875-1884) reduz-se a cinco anos (datam de 1880 os primeiros poemas conservados) e o sexto período abrange apenas os dois últimos anos de vida do poeta.

Comparando agora entre si os que chamaríamos períodos plenos da produção de Rubén Darío (o III, o IV e o V), nota-se o crescimento absoluto e proporcional de sonetos do período III ao IV, assim como a continuação do crescimento absoluto e a queda do crescimento proporcional, em sonetos, no período V.

Entretanto, toda essa produção não representa o Darío modernista, se deixamos de lado as partes de sua obra que o próprio poeta conservou inédita em livro, fixando-nos somente nos três períodos plenos de seu labor poético, assim temos o quadro:²¹

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
III	1885-1894	104	10	9,62 %
IV	1895-1904	54	19	35,19 %
V	1905-1914	135	27	20,00 %
T O T A L		293	56	19,11 %

Quadro 4 .

Nele não variam os números comparativos; o período IV continua sendo proporcionalmente o mais alto na composição de sonetos, e o V, o maior em número absolutos. Aumentou, isso sim, a porcentagem geral, que seria maior ainda se contássemos apenas os poemas do Rubén mais de-

21) Contamos para o quadro 4 as seguintes obras publicadas em vida do poeta: Epístolas y poemas (1885), Abrojos (1887), Otoñales (1887), Canto épico a las glorias de Chile (1887), Azul... (1888) e 1890), Prosas profanas (1896 e 1901), Cantos de vida y esperanza (1905), El canto errante (1907), Poema del otoño y otros poemas (1910), Canto a la Argentina y otros poemas (1914).

finitivo, que começa em Azul..... Sem embargo, o período áureo do soneto rubeniano vai de 1890 (segunda publicação de Azul...) a 1901 (segunda publicação de Prosas profanas), a época de sua maior preocupação pela forma, de exibição do novo estilo, época em que alcança tal perfeição técnica que dá carta de natureza na lírica hispânica às inovações e renovações de sua linguagem poética.

Já a produção de sonetos de Amado Nervo nos proporciona o seguinte quadro:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
III	1885-1894	42	1	2,38 %
IV	1895-1904	276	69	25,00 %
V	1905-1914	183	2	1,09 %
VI	1915-1919	319	10	3,13 %
?		22	-	- -
T O T A L		842	82	9,74 %

Quadro 5.

Advirtamos que é o quarto período o que acumula a maior porcentagem e a maior quantidade absoluta de sonetos, coincidindo, no primeiro, com Da río. Trata-se também, como em Darío, do período dominado pela preocupação formal e exibição da nova maneira de linguagem poética, que perde intensidade nos períodos posteriores, caracterizados pela preocupação oposta, isto é, pela desnudez poética, a poesia "sin literatura".

Em Guillermo Valencia os números cantam a mesma canção: embora em todos os períodos a produção se mantenha alta em relação ao total, corres

22) Esta evolução poética, da qual teve clara consciência Amado Nervo, quando apregoava, por exemplo, uma poesia "sin retórica, sin procedimiento, sin técnica, sin literatura" (cf. Amado Nervo, Elevación, OC-II, p. 1734), já fora notada por contemporâneos seus.

ponde ao período IV a maior quantidade absoluta e proporcional de sonetos:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
IV	1895-1904	37	27	72,70 %
V	1905-1914	18	9	50,00 %
VI	1915-1924	20	12	60,00 %
VII	1925-1934	25	15	60,00 %
VIII	1935-1943	21	12	57,14 %
?		83	60	72,29 %
T O T A L		204	135	66,18 %

Quadro 6.

Este quadro 6, ainda provisório, obriga-nos a perguntar porque Valencia já começa com alto índice de sonetos e se mantém depois fortemente apegado a essa forma poemática.²³

Motivos diversos contribuíram para esse resultado. Primeiro. Valencia inicia-se como poeta no momento em que o Modernismo alcançava o apogeu técnico e o perfeito domínio das formas, esforçando-se todos os seus seguidores em mostrar a consciência do ofício poético; segundo, Valencia foi muito cedo influenciado por grandes sonetistas, principalmente Baudelaire, Heredia, Verlaine; enfim, há nele uma tendência conservadora que o leva a preservar a tradição clássica espanhola, bastante viva na literatura colombiana e muito conhecida pelo próprio poeta, que nela fincou os alicerces de sua formação literária. Podemos acrescentar que a tendência à concentração espiritual e filosófica (assinalada por Baldomero Sanín Cano) e a aquisição de conhecimentos de várias correntes do pensamento humano, que sua mentalidade católica depurava e tentava

23) O quadro g é ainda provisório porque a obra poética de Valencia de que dispomos não corresponde, infelizmente, à expectativa no referente à cronologia.

sintetizar harmoniosamente, impulsionaram-no ao cultivo assíduo do soneto.²⁴ Seu apego a esta "forma fixa" pode também ajudar a compreender a unidade estilística que se encontrou em sua obra e que permitiu chamá-lo de "clásico del modernismo".²⁵

Seria inútil buscar essa unidade em Leopoldo Lugones, qualificado, por conhecido historiador, de poeta versátil.²⁶ Sua produção de sonetos, distribuída na escala que elaboramos, serve como imagem aproximada das oscilações estéticas do maior poeta modernista argentino:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
III	1885-1894	3	-	-
IV	1895-1904	39	4	10,26 %
V	1905-1914	123	33	26,83 %
VI	1915-1924	316	9	2,48 %
VII	1925-1934	104	17	16,35 %
VIII	1934-1938	76	2	2,63 %
T O T A L		661	65	9,83 %

Quadro 7.

No quadro 7 ressalta a concentração quantitativa no período V, mas convém notar que a maioria dos sonetos desse período foram compostos no anterior e publicados em Crepúsculos del jardín, precisamente no ano—limite do quinto período com o quarto. A linha evolutiva é análoga à dos outros poetas em seu ponto culminativo, que coincide com a fase de alarde técnico e exuberância formal do poeta argentino; depois, as oscilações, que podemos explicar quando pensamos na versatilidade de Lugones, interpre-

24) V. Baldomero S. Cano: "Prólogo", em Guillermo Valencia, Obras poéticas completas, cit. pp. 13-37.

25) Díez-Echarri y Roca Franquesa: op. cit., p. 1220.

26) V. Enrique A. Imbert: Historia de la literatura hispanoamericana, 4ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1964 (tomo II), pp. 374-375.

tada quer como ânsia ou angústia criadora, que o impelia a renovar-se sem repetir-se, quer como reação psicológica às circunstâncias literárias imediatas (esforço em demonstrar às gerações mais jovens sua superioridade nas inovações vanguardistas).

Mais uniforme e gradual é o quadro que nos mostra a obra poética de Manuel Machado:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
IV	1895-1904	26	3	11,54 %
V	1905-1914	112	39	34,82 %
VI	1915-1924	69	36	52,17 %
VII	1925-1934	-	-	- -
VIII	1935-1944	60	34	56,67 %
T O T A L		267	112	41,95 %

Quadro 8 .

A lacuna do período VII corresponde a um longo tempo sem publicação. Fora este vazio, percebe-se imediatamente a gradação das porcentagens; do princípio ao fim, os sonetos vão aumentando sua presença proporcional na obra de Manuel Machado. Para explicar o fenômeno podemos lançar mão de uma idéia de Dámaso Alonso que define a poesia desse modernista com duas palavras: "ligereza y gravedad".²⁷

Essas duas qualidades combinam-se em toda a sua obra, com exceção da última, dominada exclusivamente pela gravidade. De uma perspectiva diacrônica é fácil notar que a ligereza predomina nas primeiras obras e a gravidade vai ganhando terreno nas últimas; na fase em que aquela predomina, Manuel Machado reserva a forma sonetil para os temas graves

27) V. Dámaso Alonso: Poetas españoles contemporáneos, 3ª edición aumentada, Madrid, Gredos, 1965, pp. 49-95.

(embora nem todos os sonetos sejam graves) e emprega outras formas, mais livres e graciosas, para os temas ligeiros (embora nem todos os poemas com essas formas sejam ligeiros) na fase em que predomina a gravidade, é natural que aumente proporcionalmente o emprego daquela forma que, desde a fase anterior, já lhe servira para semelhante matéria. Este acordo entre forma poemática e matéria poética é, no fundo, o produto de uma preocupação formal; e por aí se pode vislumbrar que, se os motivos imediatos da evolução quantitativa do soneto em Machado são diferentes daqueles dos poetas anteriormente enquadrados há também aspectos de semelhança na explicação da curva numérica de sua produção de sonetos.

Dos poetas que selecionamos, foi Julio Herrera y Reissig o modernista mais preocupado e metuculoso na elaboração de sonetos. O quadro de sua obra sobressai como altamente significativo:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
III	1885-1894	1	-	-
IV	1895-1904	90	41	45,55 %
V	1905-1910	150	142	94,67 %
T O T A L		241	183	75,93 %

Quadro 9.

Nem o período III, nem o V são completos: do III há um único poema conservado, de 1891; e o V foi interrompido pela morte do poeta em 1910. Grande parte dos sonetos incluídos no período IV viram a luz a partir de 1900. Deste modo, o período central da composição de sonetos de Herrera y Reissig coincide com o período nuclear da maior vigência do Modernismo hispânico.

O quadro que se pode traçar com os sonetos de Santos Chocano apresenta uma ondulação gradativa:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
III	1885-1894	95	13	13,68 %
IV	1895-1904	234	89	38,03 %
V	1905-1914	246	124	50,41 %
VI	1915-1924	31	9	29,03 %
VII	1925-1934	128	16	12,50 %
?		67	13	19,40 %
T O T A L		801	264	32,96 %

Quadro 10.

É patente o elevado índice, absoluto e proporcional, dos sonetos, assim como o ponto máximo correspondente ao quinto período, ao qual pertencem precisamente as duas obras fundamentais de Santos Chocano: Alma América (1906) e Fiat lux (1908). Chocano, que havia saído de uma fase caracterizada pela vitalidade e exuberância, mas também pela tolerância e falta de concentração, entra no período V como fase de maturidade, de tranquilidade e de relativo recolhimento; a preocupação com a linguagem poética permite-lhe então, compor poemas em que se destaca, segundo Rodó, a "firmeza escultórica de la forma".²⁸ A época em que decai a produção, de sonetos ou não, corresponde em Santos Chocano ao tempo de ambiciosos projetos políticos e econômicos que lhe absorviam a ação e que são de todos conhecidos.

Observemos, finalmente, uma certa simetria na gradação ascendente e na descendente, com a culminação no período central, que é o da maturidade artística e consciência sobre a forma estética no grande modernista peruano.

Se recolhemos agora, num só quadro geral, todos esses quadros par

28) José Enrique Rodó, em José Santos Chocano, Obras completas, cit., p. 369

ticulares, temos traçada uma visão histórica menos fragmentária da evolução do soneto modernista:

Períodos		Nº de Poemas	Nº de Sonetos	Porcentagem
I	1865-1874	16	1	6,25 %
II	1875-1884	251	26	10,36 %
III	1885-1895 [?]	561	46	8,20 %
IV	1895-1904	806	264	32,75 %
V	1905-1914	1068	394	36,89 %
VI	1915-1924	770	76	9,87 %
VII	1925-1934	257	48	18,69 %
VIII	1935-1944	157	48	30,57 %
?		243	76	31,27 %
T O T A L		4129	979	23,71 %

Quadro 11.

Comparando-se os dados fornecidos pelo quadro 11 com as etapas sucessivas do movimento modernista em geral, verifica-se um paralelismo entre o desenvolvimento do Modernismo e o do soneto; no período em que o Modernismo vai triunfando do Romantismo já ancilosado, acadêmico, extraviado de seus próprios princípios, progride, oscilando, o nível de produção de sonetos; quando o Modernismo, superando debates e barreiras, estende-se por todo o mundo hispânico, alcançando seu apogeu, chega o uso do soneto a seu índice mais alto; quando o Modernismo começa a debilitar-se, primeiramente pelas divergências nascidas de seu próprio seio e, logo, pelos embates das primeiras ondas vanguardistas, também decai a produção de sonetos; e, finalmente, quando surge seu momento de reabilitação pelos mesmos que o haviam repellido, o soneto recupera o vigor, só que agora, tanto a reabilitação do movimento modernista como a do soneto, deve-se à aparição de poetas que são também críticos, cuja serenidade e conhecimentos do fenômeno literário levam-nos às fontes da poesia clássica.

hispânica, sem nenhum preconceito estético.

Se retornamos aos quadros particulares e os comparamos entre si, verificamos que a quantidade de sonetos produzidos por cada poeta está na ordem inversa de sua fecundidade; isto é, que são os poetas menos fecundos os que nos legaram maior número proporcional de sonetos: Herrera y Reissig, Manuel Machado e Guillermo Valencia. Idêntico princípio de proporção nota-se entre sonetos e fecundidade poética geral dos poetas de grande produção, porque, precisamente, suas etapas de menor criatividade geral são as mais fecundas em sonetos.

As explicações deste fato devem procurar-se no princípio de concentração e esforço; a limitação natural do soneto, que exige maior densidade, obriga também a maior economia; sua forma fechada e segura exige um empenho singular do criador: o caráter dialético de sua matéria poemática força a tensão do poeta. Nesta situação é difícil que o poeta, dedicado a compor sonetos, seja fecundo em outras formas de poesia, sob pena de repetição ou de esvaziamento. Disse-o, e bem, Herrera y Reissig: "Un adjetivo me cuesta quince días de trabajo. Un verbo, a veces, un mes. Cada soneto me representa un balde de sudor. Nada me satisface al fin, y siempre estoy borrando y suplantando."²⁹

Outra conclusão relaciona a composição de sonetos com a preocupação formal e se exprime assim: à maior preocupação pela forma, maior proporção de sonetos. Por isso, os períodos de maior consciência da arte poética e de maior plenitude técnica são os que mais sonetos apresentam. Provavelmente por ser o soneto uma forma que, por seu rigor e, ao mesmo tempo, por sua riqueza e flexível inflexibilidade, mais desafia a capacidade poética e mais satisfação dá ao poeta como consecução de beleza em linguagem definitiva.

29) Apud Roberto Bula Piriz: "Julio Herrera y Reissig (Bibliografía, notas y variantes)", em Julio Herrera y Reissig, Poesías completas y páginas en prosa, cit., p. 871.

M É T R I C AA - O ESTUDO DAS TEORIAS MODERNISTAS

As idéias estéticas dos escritores modernistas estendem-se por campo ainda pouco explorado pelos críticos e historiadores da literatura hispânica; são raríssimos os trabalhos escritos com a finalidade de expor e estudar sistematicamente as teorias poéticas do movimento que esperam chegar sua hora, ocultas em livros e artigos ou disseminadas em poemas, novelas, contos, ensaios, crônicas, trabalhos jornalísticos e coletâneas de matéria variada.

Indubitavelmente, a obra dos poetas é mais importante que suas teorias; entretanto, seria útil conhecê-las e cremos mesmo que certos preconceitos teriam sido eliminados, se muitos dos que se aventuraram no estudo da poesia modernista as houvessem estudado a fundo.¹

Restringindo-nos tão somente às teorias métricas dos modernistas, cabe perguntar: que estudos, realmente sistemáticos, existem sobre elas? Salvo um, de alcance individual e em termos bem limitados,² não conhecemos (nem temos notícia de) nenhum outro que dedique grande espaço à discussão e confrontação dessas teorias com as contemporâneas para estabelecer sua validade atual ou sua projeção (ainda que seja diminuta e até negativa). E se as idéias estéticas oferecem um campo geral tentador para

1) V. Luis Monguió: "Sobre la caracterización del Modernismo", em Estudios críticos sobre el Modernismo, cit., pp. 10-22; idem, "El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos", ibidem, pp. 80-117; v. Allen W. Phillips: "Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo", ibidem, pp. 118-145.

2) Refiro-me ao livro de Mireya Jaimes-Freyre: Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre, Madrid, Gredos, 1969. Nele há um capítulo dedicado à exposição e discussão das teorias métricas do poeta boliviano.



investigações críticas, não menor (nem menos complexo) é o particular das teorias métricas, pois as fontes são numerosas: livros inteiros dedicados à métrica, artigos e notas dispersas em obras de diversa índole, que de veriam ser coligidos, selecionados e estudados.³

3) Não é pouco o material bibliográfico dos modernistas sobre a métrica. Nesta nota vai uma relação de livros e artigos (extensos), a maior parte de cujos títulos encontrei na Breve historia del Modernismo, de Max Henríquez Ureña: El Ritmo (1894) de Salvador Rueda; Leyes de versificación castellana (1912) de Ricardo Jaimes-Freyre; La poética nueva, sus fundamentos y sus primeras lecciones (1922) de Edmundo Montagne; Versificación castellana (1918), Estudios de métrica española (1929), Epítome de versificación castellana (1929) de Julio Vicuña Cifuentes; Historia de la introducción del verso alejandrino francés en el castellano (1904) de Francisco Gavidia; El endecasílabo castellano (1919), En busca del verso puro (1926-1928), La versificación irregular española (1933), Sobre la historia del alejandrino (1946) de Pedro Henríquez Ureña.

Maior ainda é a relação de livros que podem servir para um estudo, sistemático e global, das idéias estéticas dos modernistas; eis aqui os mais importantes: Mi estética (1918) de Salvador Rueda; Psicología del genio (1918) de Ricardo Jaimes Freire; Horas escritas (1913) de Eugenio Díaz Romero; El pensamiento de América (1898) de Luis Berisso; El payador (1916), Estudios helénicos (1924), Nuevos estudios helénicos (1928) de Leopoldo Lugones; Las nuevas tendencias literarias (1908), El arte y la democracia (1909), La joven literatura hispanoamericana (1906) de Manuel Ugarte; Estética (1910) de Edmundo Montagne; El Mirador de Próspero (1913) de José Enrique Rodó; Sobre el lenguaje (1897) de Daniel Martínez Vigil; Los modernistas (1902) de Victor Pérez Petit; Crítica de la literatura uruguaya (1921) de Alberto Zum Felde; La sensibilidad americana (1929) de Emilio Frugoni; Letras y letrados de Hispanoamérica (1908), Grandes escritores de América (1917) de Rufino Blanco-Fombona; Crítica y arte (1932), Ensayos (1942) de Baldomero Sanín Cano; Estudios de crítica moderna (1917), Estudios ingleses (1907) de Carlos Arturo Torres; Ensayos y comentarios (1927) de Max Grillo; Los modernos (1909) de Francisco Contreras; Siluetas literarias (1899), Viaje al país de la decadencia (1904), Modernismo y modernistas (1934) de Santiago Argüello; Almas y cerebros (1895) de Enrique Gómez Carrillo; Gramática histórica y lógica de la lengua castellana (1905), Las categorías literarias (1923) de Roberto Brenés Mesen; A punto largo (1901), Bibliografía (1906) de Américo Lugo; Ensayos críticos (1905), Horas de estudio (1910), Seis ensayos en busca de nuestra expresión

Se limitássemos um pouco mais e nos detivéssemos nas teorias modernistas sobre o soneto para buscar estudos críticos sobre as mesmas, sentir-nos-íamos completamente decepcionados: quase nada se escreveu sobre o assunto.

Pretendemos, com alguns capítulos; . colaborar nesse terreno e expor os juízos dos modernistas sobre o soneto. Como este chama a atenção, logo de chofre, pelo aspecto visual e fônico (métrica, ritmo e rima), aspecto que sensibilizou os modernistas, cremos conveniente começar nosso estudo seguindo esta ordem: métrica, rítmica e matéria fônica. No decorrer do trabalho iremos encontrando idéias estéticas gerais, de cuja explanação e discussão prescindiremos o máximo possível para não dar à pesquisa a extensão e a projeção que estamos longe de querer alcançar; o roteiro é de amplitude e complexidade crescentes e termina com o soneto em sua totalidade.

Podem servir-nos de introdução estas frases de Rubén Darío: "¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces."⁴

Nas duas perguntas e nas sugestivas respostas, aparece a aproximação teórica dos modernistas ao elemento fônico da poesia; primeiro, como problema do qual têm perfeita noção e para o qual buscam soluções; segundo, como solução propriamente dita, com o sentido geral de que o verso deve animar-se de harmonia verbal e de melodia ideal realizado por cada

sión (1928) de Pedro Henríquez Ureña; Rodó y Rubén Darío (1919), El ocaso del dogmatismo literario (1919) de Max Henríquez Ureña; Alma-Poesía (1904), de Bernardo Couto Castillo; La guerra literaria (1913) de Manuel Machado; La poesía moderna francesa (1913) de Enrique Díez-Canedo; Examen de críticos (1894) e De los poetas y de la poesía (1916) de Francisco de Asís de Icaza.

4) Rubén Darío: "Palabras liminares", Prosas profanas, PC-P, p. 547.



poeta a seu modo.

Nota-se claramente que Rubén Darío vê, antes, dois dos elementos formadores do verso, para depois então falar do verso como conjunto unitário; por isso podemos pensar que, ao falar de harmonia verbal e de melodia ideal, está aludindo não só ao ritmo e ao metro, mas também a outros elementos sonoros, como a rima e a matéria fônica, seja em sua realidade fonética, seja em sua função expressiva.

B - O PROBLEMA MÉTRICO

Na pergunta de Darío ("¿Y la cuestión métrica?") subjaz uma preocupação pela "medida" do verso marcada pela noção de existência de um problema e também por uma primeira ocupação com o metro, que suscita aquele problema e seu assentamento.

Não são poucos os depoimentos de poetas que atestam essa ocupação. Ora se trata de um apontamento de Martí, cópia de um parágrafo de Leconte de Lisle sobre versos com hemistíquios (provavelmente os alexandrinos de tres segmentos);⁵ ora são observações de Amado Nervo, que comenta a exatidão métrica de uma comédia⁶ ou que ridiculariza versos mal medidos e a crítica literária de seu tempo;⁷ ora, enfim, é Lugones ou Herrera y Reissig em alardes de conhecimento de métrica.⁸

Todavia, nisto, como em quase tudo, é Rubén Darío o poeta representativo do desvelo modernista. Já no período de sua iniciação criadora, num poema de homenagem a seu mestre Gavidia, elogia neste "o ritmo de los metros".⁹ Mais tarde, em Epístolas y poemas, Rubén repete essa idéia de modo mais claro:

5) V. José Martí: Cuadernos de apuntes, ENC-XXI, p. 414.

6) V. Amado Nervo: "Un tercero en discordia", Crónicas teatrales, OC-I, p. 476.

7) idem: "El gran secreto", Fuegos fatuos, OC-I, p. 581.

8) V. L. Lugones: Lunario sentimental, pp. 199-200; v. H. y Reissig: "Osca: Tiberio", Prólogos, pp. 697-707.

9) Rubén Darío: "A Francisco Antonio Gavidia", Iniciación Melódica, PC-P, p. 337.

No es mío el producir divinos sonos
con la medida clásica y el metro
que melodía ordena y proporciones;

hágalo norabuena quien el cetro
de poderoso guarde, y bien sacuda
con mano firme el vigoroso plectro.

(A Ricardo Contreras)¹⁰

Tú, que animas el metro
con el ritmo sonoro;
tú, que en celeste pauta
mueves el plectro armónico;
tú, que engarzas la idea en limpia estrofa
como el diamante en el metal precioso;

(A Emilio Ferrari)¹¹

A atenção pelos aspectos métricos intensifica-se quando o Modernismo entra em seu pleno desenvolvimento e triunfa por todo o mundo hispânico. Nas "Dilucidaciones" de El canto errante (1907), Rubén, entre desdenhoso, irônico e interessado, comenta o gosto pelas regras métricas divulgadas pelos acadêmicos e aceitas pelos versificadores -vistos por ele como os embalsamadores da poesia-; mas o gesto de desdém para os seguidores das regras métricas significa apenas que Rubén Darío não aceitava que se chamasse poeta, um simples versificador; o escritor dominado pelos preceitos métricos e inseguro, portanto, de sua capacidade criadora.¹²

Na realidade Rubén Darío apreciava a métrica. Em Semblanzas há um artigo em que evidencia sua admiração por certo poeta mexicano, dono das técnicas do metro: "Desde entonces se demuestra la habilidad y la seguridad de su técnica, el dominio de los recursos métricos, el conocimiento de lo difícil del oficio".¹³ Noutro artigo deixa entrevista a possibilidade inventiva de outro poeta modernista em configuração métrica: "Todas

10) idem, Epístolas y poemas, PC-P, p. 337.

11) idem, ibidem, p. 362.

12) idem, El canto errante, PC-P, pp. 691-700.

13) idem, "Balbino Dávalos", Semblanzas, AA-II, p. 850.

las exquisitas suavidades o gestos rítmicos de Valle Inclán indican en este pequeño libro la existencia de un poeta, que si lo quisiese podría hacer una obra lírica y métrica como la que va realizando de modo que no se le puede encontrar igual en Europa, Meredith, apenas, y en otro rumbo y mundo mental, sin no hacer más que aumentar la gloria del gran inglés esa opinión."¹⁴

A métrica foi sempre uma questão viva para os modernistas e especialmente para Darío; sua transformação em problema revela um persistente cuidado, tanto quando estudavam obras alheias (de autores hispânicos ou estrangeiros), como quando deparavam diretamente com ela em seus próprios poemas.

Não obstante, os poetas que selecionamos não se preocuparam particularmente com o estudo sistemático da métrica e, entre todos os poetas modernistas, só Ricardo Jaimes-Freyre projetou um estatuto métrico que abarcasse a poesia hispânica tradicional e nova. Mas todos, sem exceção, manifestaram-se sobre questões da medida versal e buscaram soluções para os problemas de acordo com sua vontade de estilo.

O aspecto métrico tornou-se problemático para os modernistas em virtude de um pensamento muito arraigado em quase todos eles: o de que poesia é criação. Visto superficialmente, o gosto pelo metro e suas decorências poderiam parecer uma artificiosa ânsia de novidade, um impulso coletivo determinado pelas circunstâncias da moda e pelo desejo de fama; e em alguns epígonos, que tocaram apenas a superfície do Modernismo, foi exatamente assim. Mas nos modernistas mais conscientes de sua personalidade criadora, a métrica constituía uma questão ligada profundamente à psicologia da invenção poética, cuja verdadeira solução devia ser dada por cada um e para si mesmo. Por isso, as soluções foram variadíssimas, em número e substância.

14) idem, "Algunas notas sobre Valle Inclán", Algunos juicios, AA-II, pp. 585-6.



C - SOLUÇÕES DO PROBLEMA MÉTRICO

Comecemos por aquela que, segundo uma ordem lógica, estaria em primeiro lugar: a aceitação dos metros tradicionais.

1 - Os metros tradicionais.

Não houve poeta modernista cuja formação não fosse acadêmica ou cujos primeiros versos não tivessem sido românticos: suas divagações juvenis foram "oficiais" e românticas. Seguiram os preceituários, usaram e abusaram dos tópicos que mais tarde repudiariam com toda a veemência. Poderiam, porém, ter continuado aceitando os metros tradicionais que conheciam bem e, com estes elementos herdados, criar autêntica poesia.

Não há dúvida de que os modernistas estavam convencidos dessa possibilidade inventiva, pois não negaram rotundamente o valor dos metros tradicionais; casos em contrário devem tomar-se como exceções, e essas mesmas exceções devem ser compreendidas em seu contexto.

Quando Amado Nervo se refere depreciativamente aos poetas de "octosílabos y endecasílabos" ou menospreza o "endecasílabo de pacotilla", a negação alcança apenas aquele ponto em que estes versos representem ou sejam signo de evidente falta de originalidade, de escravidão às regras e de preguiça intelectual.¹⁵ Sirvam de exemplo suas palavras sobre o "endecassílabo de pacotilla": "Iba a hablar de Díaz de Mendoza en el Cyrano, un Cyrano español, traducido "comercialmente" en endecasílabos, tan de pacotilla, que he preferido verter algunos trozos al alejandrino, de carrera, para notas correspondientes del libreto madrileño."¹⁶

Comenta aqui Amado Nervo a tradução de Cyrano de Bergerac de Ros-tand, representada em Madrid, no princípio de 1900; e é interessante lem-

15) V. Amado Nervo: "Los grandes de España - Don Benito Pérez Galdós", Algunos, OC-I, pp. 1339-42.

16) idem, "21 de enero de 1900", La semana, OC-I, p. 1065.

brar o comentário de Rubén Darío, feito nessa mesma época e sobre a mesma tradução: "Verter el prestigioso alejandrino de Rostand al castellano era ya empresa dificultosa. Ni pensar siquiera en conservar el mismo verso, pues hay aquí crítica que aseguraría estar escrita en "aleluyas" la Leyenda de los Siglos... Todo lo que no sea en metros usuales, silva, seguidilla, romance, sería mal visto, y renovadores de métrica como Banville, Eugenio de Castro o d'Annunzio correrían la suerte del buen Salvador Rueda... Los tres catalanes -Martí, Vía y Tintorer- que tradujeron la obra, se fueron directamente a la Silva y al Romance, y ni siquiera intentaron poner en versos de nueve sílabas la balada o la canción llena de gracia heroica y alegre..."¹⁷

Darío, como Nervo, ao preferir, no caso dessa tradução, o verso alexandrino, não está negando os versos tradicionais, mas sim .burlando-se da crítica oficial e acadêmica, reacionária às renovações e que impunha esses metros tradicionais sem interessar-se por sua funcionalidade poemática.

Salvo estes casos, cujas circunstâncias lhes tiram qualquer sombra de simples negativismo, a norma foi a aceitação e mesmo o entusiasmo pelos metros antigos. Rubén Darío, por exemplo, ao prologar Asonantes de Narciso Tondreau, comenta o aspecto métrico da obra com a seguinte digressão:

En cuanto a sus metros, son los hermosos metros castellanos, superiores a los franceses.

En castellano se ha procurado introducir por algunos poetas la medida de los hexámetros griegos y latinos. Actualmente, en Italia, Giossué Carducci intenta poner en boga la asonancia del romance español, y el profeta yanqui Walt Whitman calca, en inglés, el versículo hebreo.

Nosotros no necesitamos de todo eso. ¡Ah, nuestros metros castellanos! El endecasílabo es digno de la lira griega. Tenemos el verso de Safo y el verso de Anacreonte, y versos apropiados para el

17) Rubén Darío: "Cyrano en casa de Lope", AA-III, pp. 67-8.



arpa religiosa y el címbalo, o para los sistros que acompañaban las danzas."¹⁸

Noutro lugar iguala o endecassílabo usado por Núñez de Arce aos alexandrinos franceses.¹⁹ Tal entusiasmo não é, porém, exclusivo de Rubén: encontramos-lo em Chocano,²⁰ em Amado Nervo,²¹ Valencia²² e Lugones,²³ quer em sentido geral, falando de metros castelhanos tradicionais, quer em referências particulares às seguidillas, ao octossílabo, ao romance e ainda a outros versos tradicionais que, através deles, retornam a uma circulação mais viva, como os endecassílabos de "gaita gallega".

Não obstante, ao aceitar os metros tradicionais, têm os modernistas o cuidado de preservar a individualidade criadora do poeta moderno, pois costumam acrescentar às notas de seu entusiasmo pela métrica castelhana, algumas outras sobre a necessidade e a maneira de reavivá-las atualmente, pondo em relevo como esses metros cumpriram funções expressivas em seu tempo e foram-se adaptando, no decorrer histórico da poesia, à vontade criadora dos grandes poetas. Recordemos que "los endecasílabos agudos" de Sor Juana Inés de la Cruz atraíram o interesse de Amado Nervo por sua expressividade e curiosa novidade;²⁴ e que o poeta mexicano, quando comparou poetas antigos e modernos em relação com a métrica, colocou aqueles acima destes.²⁵ Chocano teve que admitir também a força comunicativa do antigo verso, sem que isto represente nada estranho ou contrário ao ambiente geral do pensamento modernista sobre a métrica.²⁶

18) idem, "Narciso Tondreau", Retratos, AA-II, p. 57.

19) idem, "Coronación de Campoamor", AA-III, p. 76. Em todo o trabalho usaremos a nomenclatura da métrica espanhola.

20) V. José Santos Chocano: "Prólogo lírico", Oro de Indias, p. 729.

21) V. Amado Nervo: Juana de Asbaje, OC-II, p. 443.

22) V. Guillermo Valencia: "Centenario de Santa Fe", Otras poesías, p. 441.

23) V. Leopoldo Lugones: "Trofeos", Poesías diversas, p. 1142.

24) V. Amado Nervo: Juana de Asbaje, OC-II, p. 443.

25) idem, "De los nuevos metros y las nuevas combinaciones métricas en la literatura moderna", La lengua y la literatura, OC-II, pp. 44-49.

26) V. José Santos Chocano: "Prólogo lírico", Oro de Indias, pp. 728-30.

Quando passamos da teoria dos poetas modernistas sobre os versos tradicionais para a crítica que faziam destes mesmos versos usados por eles, vemos que costumam defini-los esteticamente por meio de um qualificativo denotador de alguma intenção expressiva. Martí, por exemplo, qualificou seus endecassílabos de Versos libres como "endecasílabos hirsutos", e para deixar mais clara esta hirsutez assim se explica: "¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrespados Versos libres, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arena y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes?"²⁷

Anos depois, comentando estas palavras, Rubén Darío chamará a atenção de seus leitores para a expressividade dos octossílabos do poeta cubano;²⁸ anteriormente, no artigo sobre Narciso Tondreau, Darío havia anotado as proveitosas experiências do poeta chileno, experiências em função da beleza e da flexibilidade do endecassílabo de que, a seu juízo, careciam os versos "oficiais".²⁹

Resumindo, os poetas modernistas aceitavam os metros tradicionais, sempre que estes fossem empregados com valor expressivo. Só repeliam o convencionalismo e a rotina mecânica; e, em parte para fugir desta rotina e em parte por vontade do raro e do primitivo, tentaram repor em circulação alguns metros mais antigos, às vezes já em desuso e quase esquecidos. Evidentemente, diante destes metros tradicionais, desaparece qualquer reserva do escritor modernista, que os incorpora a seus meios de expressão; explicam-se, assim, normalmente, seus elogios ao endecassílabo de gaita galega, sobre cuja reincorporação ficou bastante conhecido o e-

27) José Martí: "Prólogo", Versos sencillos, ENC-XVI, p. 143.

28) V. Rubén Darío: José Martí, poeta, AA-IV (pp. 927-61) p. 945.

29) idem: "Narciso Tondreau", Retratos, AA-II (pp. 47-64), pp. 56-8.

pisódio que Rubén Darío gostava de recordar: o da explicação que lhe deu Menéndez Pelayo sobre a antigüidade dos endecassílabos do "Pórtico" dariano ao livro En tropel de Salvador Rueda.³⁰

2 - Metros novos.

Devemos reconhecer que os modernistas preferiam relevar as inovações que podiam trazer para a poesia de língua espanhola. Quanto à métrica, seu entusiasmo estético-crítico dirigia-se aos alexandrinos, aos versos baseados em cláusulas métricas e, em geral, a todos os tipos possíveis de combinações.

Sobre os alexandrinos, algumas citações nos parecem suficientes para saber a que tipos se referiam e qual a consideração que por eles tinham:

"... yo le enseñé a Hugo a dar a los alejandrinos de los Castigos clarineos estridentes de trompetas y truenos de descargas que humean;"³¹

"La riqueza de imágenes y armonía métrica de Una juventud revelan en Urbina un numen poderoso. El poema entero está escrito en alejandrinos y tiene versos tan hermosos como..."³²

"[Leopoldo Lugones, al autor de] ciertas Montañas del oro, que yo fuí predicando de corro en corro, de sala en sala, y que dejaron en nuestro léxico diario, como apotegmas resplandecientes, alejandrinos acerados,..."³³

30) V. Rubén Darío: "Dilucidaciones", El canto errante, PC-P, pp. 691-700; idem, "Pro domo mea", Juicios, AA-IV, P. 700-702. Sobre a adoção e reposição deste endecassílabo há um comentário de Amado Nervo em "De los nuevos metros y las nuevas combinaciones métricas en la literatura moderna", La lengua y la literatura, OC-II, pp. 44-49.

31) José Asunción Silva: "La protesta de la musa", BR, p. 315.

32) Amado Nervo: "Poemas crueles", Crítica literaria, OC-II, p. 328.

33) idem, "Una visita", Algunos, OC-I, p. 1342.

"Concluye el librito con una serie de sonetos: Caupolicán, que inició la entrada del soneto alejandrino a la francesa en nuestra lengua -al menos según mi conocimiento-."34

"Leconte de Lisle, en clásicos alejandrinos que bien valen por hexámetros de la antigüedad, evoca en la parte primera de su poema a Clitemnestra."35

"¿Quién ha cantado en más ricos hemistiquios el oleaje sonoro de los alejandrinos? Como Carducci, que lleno del fuego de su estro, entona su cántico Ave o Rima...!"36

"Demás decir que Echeverría no ha tenido nada que ver con principales propias o ajenas; no ha contribuido a hacer odioso el alejandrino, no ha tenido jamás ningún rastacuerismo lírico, ni se cree un pistonudo genio"37

"Diré de su técnica. Dejo advertido que es buen conocedor de Literatura y poéticas extranjeras. Como Carducci, ha aplicado al castellano metros latinos. Ha hecho, sin abusar, como es hoy corriente en España y América, del alejandrino flexibilizado"38

"En el alejandrino, que yo he domado, tu pensamiento cabalga, sublime jinete, espoleando las cesuras, sofrenando las sílabas, haciendo corcovear los consonantes"39

"Amo tu delicioso alejandrino
como el de Hugo, espíritu de España;
este vale una copa de Champaña,
como aquel vale "un vaso de bon vino"40

Nestas referências de valoração estética do alexandrino está claramente revelado que, sem menoscabo do alexandrino medieval, o que atraía os modernistas era o alexandrino francês.41 Esta adoção de metros es-

34) Rubén Darío: "Azul", Historia de mis libros, AA-I, p. 203.

35) idem, "Leconte de Lisle", Los raros, AA-II, pp. 282-3.

36) idem, "Augusto de Armas", ibidem, p. 309.

37) idem, "La literatura en Centroamérica", Algunos juicios, AA-II, p. 602.

38) idem, "Eduardo Marquina", Semblanzas, AA-II, p. 710.

39) idem, "Lo que encontré en las Montañas del oro", Juicios, AA-IV, p. 900.

40) idem, "A maestre Gonzalo de Berceo", Prosas profanas, PC-P, p. 621.

41) Outras referências, nos seguintes textos de Darío: "Adiós a Moréas", Todo al vuelo, AA-II, p. 544; "Algunas notas sobre Valle Inclán", Algunos

trangeiros não se limitava a este; viam os modernistas com bons olhos as tentativas de modernização do hexâmetro clássico (dos quais tinham notícias pela via italiana de Carducci ou conhecimento direto através da experimentação de José E. Caro e Sinibaldo de Más); o mesmo sucedia com os versículos a Walt Whitman, que os fascinavam, e que defendiam, quando era necessário.

Em De sobremesa, sua única novela, Silva coloca na boca do protagonista (protótipo intelectual do poeta finissecular- estas palavras reveladoras do interesse modernista pelo hexâmetro: "...su figura que parece salida de un cuadro de Fra Angélico y las graves y musicales palabras del exâmetro latino."⁴² No prefácio a Cantos de vida y esperanza, Rubén Darío resume a origem de algumas inovações modernistas, fundamentando-as nas experiências de troca das sílabas longas pelos acentos de intensidade.⁴³ Noutra parte compara o hexâmetro com o alexandrino francês e sugere que seria este o substituto daquele na moderna poesia.⁴⁴ Não é só Darío; também Chocano referir-se-á aos metros franceses, italianos e ingleses em dois artigos escritos para defesa da poesia modernista e da métrica variada e flexível, como exigência absoluta de criação original;⁴⁵ idéias que já lhe haviam servido de motivo poético em "El verso futuro" e em "Anfora".⁴⁶

juicios, AA-II, p. 578; Viaje a Nicaragua, AA-III, p. 1030.

42) José Asunción Silva: De sobremesa, BR, p. 21.

43) V. Rubén Darío: "Prefacio", Cantos de vida y esperanza, PC-P, pp. 625-626.

44) idem: "Leconte de Lisle", Los raros, AA-II, p. 282.

45) V. José Santos Chocano: "El sino de nuestro hombre superior", El alma de Voltaire y otras prosas, pp. 1573-4; e "Los que no comprenden", ibidem, pp. 1576-7.

46) idem, "El verso futuro", Selva virgen, p. 206; "Anfora", Fiat lux, p. 501.

3 - Diversidade métrica.

Um artigo de Amado Nervo resume a posição dos modernistas ante os anseios de inovação e de invento de novas combinações métricas; os outros documentos que contêm observações, alusões, comentário e crítica dos novos metros, não diferem substancialmente deste; acrescentam algum matiz, sugerem algum propósito, assinalam leve mudança de perspectiva, mas não afetam, em sentido negativo, as reflexões de Nervo que, além disso, possuem a vantagem de estar ordenadas e melhor sistematizadas. O título de sua informação crítica: "De los nuevos metros y las nuevas combinaciones métricas en la literatura moderna".⁴⁷

Nervo começa suas reflexões tomando como base o endecassílabo de gaita galega, usado por Eduardo Marquina em quase todas as cenas de Las hijas del Cid ("como obedeciendo al definitivo propósito de volverlo a la circulación corriente"). Recorda ele a história desse metro na literatura hispânica de seu tempo, tomando como ponto de partida o fato acontecido com Rubén Darío ao escrever o "Pórtico" a En tropel de Salvador Rueda. Conta que muitos pensavam, então, tratar-se da invenção de novo metro, até que Menéndez Pelayo, em conversa com Darío, informou-o sobre a origem e a antiguidade hispânica do discutido endecassílabo. Para comprovar o fato, Amado Nervo copia o referido por Rubén em "Dilucidaciones".

Fundamentando-se neste episódio e na confissão com que Rubén Darío remata (em "Dilucidaciones") o relato (de que nunca havia pensado em ter inventado nada), enuncia Amado Nervo sua primeira conclusão: a de que, no referente a metros, o Modernismo não havia dado nenhuma forma nova à lírica hispânica.

47) V. Amado Nervo: La lengua y la literatura, OC-II, pp. 44-49.

A falta de invenção de metros novos estava, por outro lado, compensada pela ressurreição de metros antigos, em desuso ou em olvido; e, segundo Nervo, só o desconhecimento da poesia antiga (e em especial o desconhecimento dos ensaios métricos do Marqués de Santillana, Arcipreste de Hita, Gonzalo de Berceo e Pero López Ayala) poderia explicar a pretensão de muitos poetas que criam inventar algo que já era velho.

Depois de cotejar as tentativas renovadoras modernistas com as inovações de autores antigos (como o Marqués de Santillana, Boscán e Garcilaso), assim como os ataques e burlas de que estes e aqueles foram vítimas por causa de sua "adhesión a las cosas extrañas", Nervo põe os antigos em plano superior, porque haviam conseguido inventar metros novos, enquanto que os modernistas, apesar de todo o empenho, haviam conseguido apenas devolver à circulação antigos metros esquecidos.

Além desta forma de renovação métrica interna, à qual podemos acrescentar, por nossa conta, o transplante para a poesia hispânica de metros estrangeiros, Amado Nervo encontra outra: a fundada na combinação de metros conhecidos. O texto que lhe serve de apoio para formular essa idéia é o conhecido ensaio de Poe: The Philosophy of Composition; além do mais, Nervo estriba-se num sem número de experimentos, alguns dos quais cita e comenta: os seus, os de Martínez Sierra, os de Rubén Darío e Manuel Machado. Pelos autores que cita e pelos comentários que tece, Amado Nervo faz-nos ver os seguintes tipos fundamentais de novas combinações e experiências:

a) modernização, por nova flexibilidade, dos metros antigos bastante usados, quer isoladamente, quer por meio da combinação de vários deles (flexibilidade e variedade métricas);

b) uso freqüente de metros raramente usados antes, quer isoladamente, quer em combinação com outros (rarefa métrica);

c) uso de cláusulas métricas fixas ou combinadas (isto podia acontecer dentro de versos tradicionais como o dodecassílabo e alexandrino, ou podia resultar em versos livres com cláusulas): novidade métrica.

Sobre os três há incontáveis depoimentos dos autores modernistas, e em todos estes se nota que o propósito fundamental de sua vontade inovadora e renovadora era a abertura para todos os metros possíveis, desde que servissem para a expressividade poética.⁴⁸

Ao concluir seu artigo, Amado Nervo sintetiza suas observações sobre a métrica moderna -e talvez aí esteja resumido o melhor pensamento modernista sobre a métrica- com as seguintes palavras: "Y es tiempo ya

48) As observações de Amado Nervo, complementadas por nós quando se fez necessário, como síntese das reflexões e atitudes dos poetas modernistas relativas ao metro, podem ser confirmadas em:

a) José Martí: "Prólogo", Flores del destierro, ENC-XVII, p.238; "A José Joaquín Palma", ENC-V, p. 895;

b) José Asunción Silva: "Un poema", Sitios, Austral, 60-62.

c) Rubén Darío: "Jean Moréas", Los raros, AA-II, pp. 344-364; "Eugenio de Castro", ibidem, pp. 493-517; "Azul", Historia de mis libros, AA-I, pp. 195-203; "Un poeta portugués en la India", Letras, AA-I, pp. 512-519; "Eduardo Marquina", Semblanzas, AA-II, pp. 803-810; "De un libro de páginas íntimas", Juicios, AA-IV, pp. 736-744; "Pro domo mea", Juicios, AA-IV, pp. 700-702;

d) Amado Nervo: "Manuel Larragaña Portugal", Semblanzas íntimas, OC-II, pp. 10-11; "El castellano en América", La lengua y la literatura, OC-II, pp. 91-94; "Leopoldo Lugones", Crítica literaria, OC-II, pp. 387-395; "El metro de doce", Los jardines interiores, OC-II, pp. 1515-1516;

e) Guillermo Valencia: "Leyendo a Silva", Ritos, p. 42; "Centenario de Santa Fe", Otras poesías, p. 441.

f) Leopoldo Lugones: "Prólogo", Lunario sentimental, pp. 193-195;

g) Herrera y Reissig: "Nina", Traducciones, p. 508 [nota 2]; "Conceptos de crítica", Crítica y estética, pp. 645-677; "Oscar Tiberio", Prólogos, pp. 697-707;

h) José Santos Chocano: "El nuevo dodecasílabo", Selva virgen, pp. 210-211; "Prólogo lírico", Oro de Indias, pp. 728-731; "Tregua", ibidem, p.732; "Anfora", Fiat lux, p. 501; "El sino de nuestro hombre superior", El alma de Voltaire y otras prosas, pp. 1572-1574; "Los que no comprenden", ibidem, pp. 1576-1577.

de concluir. Muchas citas se quedan en la memoria, pero alargaría sin provecho, y sí con fatiga de lectores, este informe sobre los nuevos metros (que resultan no ser ningunos) y sobre las nuevas combinaciones métricas, que resultan incontables."

O termo capaz de abranger todas as proposições modernistas é o de variedade métrica: uso de metros antigos, ou raros (pouco ou muito usados no passado) ou comuns (que deviam receber uma elaboração nova), e transplante de metros novos (desde os versos livres resultantes da combinação de cláusulas métricas fixas ou variáveis, que podiam, além do mais, servir de instrumento de renovação dos versos tradicionais).

4 - Metro em função do ritmo.

Se prestamos bastante atenção nos textos modernistas sobre a métrica e se percorremos outra vez as expressões comprovadoras de seu afã renovador, a preocupação manifesta de terminar a rotina, descobrimos um significativo grupo de palavras que se reiteram com a intenção de opor-se a tudo que seja fixo e rígido, palavras que constituiriam um campo semântico centralizado por "musicalidad": "flexibilidad", "harmonía", "melodía", "sonoridad", "eufonía", "ritmo", "sonido", "canto", etc..., e cognatos.

Como os poetas modernistas que estudamos não se preocuparam muito com a sistematização de suas idéias, não podemos querer encontrar em seus textos críticos as considerações teóricas que separem metro, sonoridade, ritmo, melodia e musicalidade, para análise particular de cada um desses elementos, como se faz hoje em dia regularmente.

Não obstante, torna-se fácil reconhecer neles uma visão do verso mais em função da musicalidade, isto é, do ritmo e do material sonoro, que de sua medida extensiva. Por isso, sua métrica move-se num campo de extrema variedade, quer se apoie no ritmo (em si mesmo flexível e pleno de possibilidades combinatórias), quer se subordine a ele. A métrica perde seu caráter de regra rígida, de medida transferível de um poe-

ma para outro, e os acentos métricos, abstratos e comuns, gerais e inconsistentes, dão lugar aos acentos rítmicos, à medida intransferível, pessoal, individual, intencional. Um exemplo conhecido: o endecassílabo deixa de ser academicamente sáfico ou heróico (com os conhecidos acentos dominantes) passando a ser simplesmente endecassílabos, com variedade intencional nos acentos dominantes, deslocados em relação aos anteriores, que, por outro lado, podem surgir no verso, contanto que estejam estruturados em função da expressividade, contanto que os significados poéticos lhes assegurem consistência poética, e não por mera imposição do código acadêmico ou do preceituário tradicional.



R Í T M I C AA - A DUPLA FACE DO RITMO POÉTICO.

Mais ainda que o metro, o ritmo entrou no complexo conjunto de preocupações teóricas dos modernistas, apresentando-se tanto como um problema técnico-poético que deveria ser seriamente enfrentado pelas consciências criadoras, quanto como visão ou concepção poética que pautasse a realização de suas obras.

Como problema técnico-poético, o ritmo está fortemente vinculado a uma situação histórica e ao profundo conhecimento (melhor diria, intuição) que os poetas tinham da linguagem poética, pois intuindo, como intuiam eles, que poesia (vale dizer linguagem poética) era criação, tinham que enfrentar o fato da existência de um ritmo tradicional, já criado, um ritmo que, perdendo sua força expressiva ao longo de séculos de uso, fora adquirindo uma função meramente mensural, quase confundida e semelhante ao metro. Diante deste ritmo estanque, tomaram posições bem definidas.

Tinham os modernistas diferentes visões do ritmo, mas podemos reduzi-las aqui a duas fundamentais: as de ritmo ideal e ritmo verbal.

Com efeito, não encontramos, entre os poetas modernistas, nenhuma concepção rítmica que se não possa enquadrar nessas duas; mesmo aquela que vê o ritmo indiferenciadamente como metro e, ainda assim, os poucos textos que poderiam ser interpretados, como evidência da identificação de metro e ritmo, são bastante ambíguos (ou até insignificantes) e não resistem a um confronto contextual.

Significativos e em grande número são os textos em que, sem nenhuma ambigüidade, tratam, seus autores, do ritmo em sua constituição e função meramente verbais e sonoras (ritmo verbal), ou em sua função expres-



siva e musical (ritmo ideal).

Antes, pois, de expor e discutir o problema do ritmo e a concepção que os modernistas tinham dele, convém esclarecer o sentido dessas duas expressões: ritmo verbal e ritmo ideal.

Ritmo verbal é o ritmo como elemento acústico material, como distribuição periódica dos acentos de intensidade; este ritmo existe em todo poema modernista como elemento necessário de sua estruturação; sua função poética é indireta e, em termos de pura realização fônica, consistia, no Modernismo, na chamada euritmia ou beleza rítmica.

Ritmo ideal é o ritmo como elemento acústico em função psíquica, ou seja, o ritmo relevante no sistema de significantes do poema; constitui imagem rítmica, já que é o próprio ritmo verbal como representação de um conceito, de uma emoção, de sensação, ou de todo um complexo anímico afetivo-sensorial-conceitual.

O ritmo verbal, quando personalizado, tende para o ritmo ideal, mas nem sempre o alcança, seja por despreocupação dos poetas, eurítmicos em demasia, seja por falta de suficiente vinculação motivadora. Já o ritmo ideal é a culminação do ritmo verbal personalizado (nem sempre "invenção" pessoal do poeta, embora sempre "criação" para determinado poema ou situação poemática).

O problema rítmico está, no pensamento modernista, relacionado com o ritmo verbal, enquanto que suas concepções do ritmo, partindo do puramente verbal, tem como ponto de chegada a visão do ritmo ideal.

C - RITMO VERBAL

1 - Ritmo como problema.

O ritmo verbal estava na raiz das preocupações teóricas do Modernismo sobre renovação e inovação do verso, pois lhe atribuíam o papel principal na ruptura dos sistemas métricos tradicionais, ditos acadêmicos.

Frutos destas preocupações são os estudos "sistemáticos como o "Prólogo" a Exóticas(1911) de Manuel González Prada, El Ritmo(1894) de Salvador Rueda e, o mais fundamentado de todos, o livro de Ricardo Jaimes-Freyre: Leyes de versificación castellana.¹ Este último assinala os defeitos dos sistemas anteriores e apresenta um novo, extensivo à totalidade da poesia hispânica, a moderna e a tradicional. Entretanto, pouco mostra de revolucionário, pois busca reduzir a sistema as leis existentes na poesia hispânica, desde os poemas mais primitivos até os poemas modernistas. Baseado no conceito particular de período prosódico ("una sílaba acentuada o un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última tiene acento intenso, estén o no acentuadas las otras")², Jaimes-Freyre estabelece uma escala rítmica de seis graus (conforme a disposição e combinação de períodos prosódicos iguais, períodos análogos e períodos diferentes), e segundo a qual classifica todos os poemas da poesia hispânica, desde os medievais, populares e folclóricos, até os poemas em verso livre.

Mas os modernistas, regra geral, não são propriamente teóricos dedicados a sistematizar seu pensamento estético sobre o ritmo; são, antes de tudo, poetas com sensibilidadade crítica, que a aplicam tanto na realização de sua obra poética como na leitura de outros poetas, de sua geração ou não. Desta forma, sua preocupação com o ritmo manifestase, freqüentemente, em breves notas, pequenos parágrafos e às vezes numa curta expressão sintetizadora.

Assim, José Martí, em Versos de Pedro Castera, artigo publicado quando demonstrava suas primeiras inquietações renovadoras (1875), compara a música e a poesia com as seguintes e sugestivas palavras: "...e]

1) V. Max Henríquez Ureña: op. cit., pp. 37-38 e p. 329; v. Mireya Jaimes-Freyre: Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes-Freyre, Madrid, Gredos, 1969. Deste último tomamos todas as referencias relativas ao sistema rítmico de Ricardo Jaimes Freyre.

2) Citado por Mireya Jaimes-Freyre: op. cit., p. 171.

verso es uno, es seco, es solo: - alma comprimida - forma impecable - ritmo tenacísimo."³ O adjetivo "tenacísimo" indica que Martí via o ritmo como elemento de consistência fônica do verso.

Rubén Darío procura, por sua vez, estar em dia com os estudos sobre o ritmo, ao mesmo tempo que sempre alerta às suas manifestações. Basta ler "Pro domo mea", "Los colores del estandarte", "Stephane Mallarmé" e "Dilucidaciones", para nos certificarmos de que Rubén não se contentava em ler Sinibaldo de Mas, conhecido de todos os modernistas,⁵ mas procurava inteirar-se de novos estudos e observava atentamente, por si mesmo (de vez em quando para defender-se), exemplos antigos e experiências contemporâneas, divulgando-as e animando a outros a fim de que seguissem por esse caminho de aperfeiçoamento rítmico. São bastante conhecidos os textos deste poeta; mas dois deles serviriam para patentizar, uma vez mais, a incansável vigilância sobre o ritmo; refiro-me aos poemas "Elogio de la seguidilla" e "Gaita galaica". Neles Rubén Darío elogia duas formas poemáticas da poesia popular espanhola, cuja novidade rítmica o atraiu; todavia, não contente com elogiá-las, mete-as em seu laboratório e as experimenta, dando-lhes nova vida.⁶

3) José Martí: Versos de Pedro Castera, ENC-VI- p. 372.

4) V. Rubén Darío: "Pro domo mea", Juicios, AA-IV, pp. 700-702; "Los colores del estandarte", ibidem, pp. 872-882; "Stephane Mallarmé", ibidem, pp. 913-919; "Dilucidaciones", El canto errante, PC-P, pp. 691-700.

5) "Las teorías y demostraciones métricas del innovador Sinibaldo de Mas fueron conocidas entre los modernistas. González Prada mencionó al autor del Sistema musical de la lengua castellana, 1832, en las notas de sus "Exóticas", 1911. Parece que Darío no sólo conoció este trabajo sino que lo estudió minuciosamente, según advierte Arturo Marasso, Rubén Darío y su creación poética, La Plata, 1934, p. 299." (Tomás Navarro Tomás: Métrica española, N. York, Las Americas Publishing Company, 1966, p. 408 [nota 16]).

6) V. Rubén Darío: "Elogio de la seguidilla", Prosas profanas, PC-P, pp. 586-587; "Gaita galaica", Poema del otoño y otros poemas, PC-P, pp. 790-791.

Não muito diferente é Lugones: mostra estar atento às investigações sobre o ritmo e conhecer as teorias rítmicas do verso grego e latino (e até da prosa latina clássica), conhecimento que comprova com suas traduções.⁷ Manuel Machado também não deixa de revelar seu conhecimento do ritmo, pois lhe dá, em poemã, uma projeção bissemica de elementos sonoro da poesia e de símbolo da felicidade.⁸

Podemos ainda alegar o exemplo de Julio Herrera y Reissig: qualifica ele como "traducción literal y rítmica" a que fez de "Une charogne" de Baudelaire;⁹ e nos legou, como amostra ostensiva de seu saber sobre o assunto, o extenso artigo "Conceptos de crítica".¹⁰

Portanto, com sensibilidade crítica e com estudo, chegaram os modernistas à verificação de que certas distribuições acentuais e determinadas combinações rítmicas estavam sendo muito utilizadas, enquanto que outras eram pouco ou nada usadas e, mais ainda, estavam relegadas ao esquecimento; que as primeiras, pelo emprego insistente, haviam-se tornado oficiais e preceptivas, elementos fixos e imprescindíveis da medida versal; eram oferecidas, didaticamente, ao poeta, como fórmula que poderia e deveria aplicar em seus poemas, sem outro esforço que o de realizá-las com perfeição; verificaram, enfim, que este ritmo constitutivo de um verso, emigrava, invariável, de poema para poema, de poeta para poeta, com o mesmo valor formal.

Imbuídos do princípio de que a poesia é essencialmente criação e o poeta, seu criador -criador de ritmos também-, e conscientes da importância deste elemento fônico na invenção poética, não podiam aceitar essa situação histórica do ritmo como algo estereotipado e estabelecido para todo poema, para todo poeta. O ritmo deveria romper estes limites im-

7) V. Leopoldo Lugones: "Prólogo", Lunario sentimental, pp. 191-6.

8) M. Manuel Machado: "Prosa", El mal poema, pp. 119-20.

9) V. Herrera y Reissig: "Une charogne", Traducciones, p. 505.

10) idem, "Conceptos de crítica", Crítica y estética, pp. 645-677.

postos pelo uso dominante e lançar-se a todas as possibilidades de seu dinamismo essencial. Transformá-lo em realidade original, própria e única de cada poema e em cada poeta, integrante diferencial de cada ato criador, este foi o projeto modernista do ritmo, para libertá-lo da rotina e da rigidez impessoal do uso acadêmico.

É por isso que, em suas teorias, começam por estabelecer uma oposição entre ritmo usado e ritmo desusado, ritmo rotineiro e ritmo original.

O adjetivo "desusado" foi empregado por Martí no "Prólogo" a Flores del destierro, "Ya sé que están escritos en ritmo desusado, que por esto, o por serlo de veras, va a parecer a muchos duro."¹¹ "Momificación" é de Rubén Darío: "Aunque respecto a la técnica tuviese demasiado que decir en el país en donde la expresión poética está anquilosada, a punto de que la momificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe, no haré sino una cierta advertencia."¹²

Diante desse ritmo, a atitude modernista é a mesma que a assumida diante dos metros rigidamente dados. Com exigências, porém, bem maiores.

Martí, por exemplo, tão benevolente em suas críticas, aponta, entre os defeitos de Heredia (o cubano), os "acentos mal cuidados".¹³ Por seu turno, Rubén Darío, em resposta a um artigo de Paul Groussac, depois de aludir a alguns equívocos do crítico franco-argentino com respeito ao ritmo e de indicar-lhe alguns autores que haviam estudado o assunto, cita dois versos que, a seu juízo, são ritmicamente maus: um, francês, e outro tomado da canção nacional chilena.¹⁴ Ao denunciar esses versos, Rubén não quer dizer que os modernistas se contentam com um mínimo de ritmo, aquele mínimo que livra o verso de ser "mal verso"; vai adiante: quer o

11) José Martí: "Prólogo", Flores del destierro, ENC-XVI, P p.238.

12) Rubén Darío: "Prólogo", Cantos de vida y esperanza", PC-P, p. 625.

13) José Martí: Heredia, ENC-V, p. 137.

14) V. Rubén Darío: "Los colores del estandarte", Juicios, AA-IV, pp.881-882.

verso com ritmo individualmente intransferível (intransferível do poeta, do poema, do verso). E uma forma de conseguí-lo era a busca da diversidade rítmica dos versos, tal como o sonhou Silva no poema que um "crítico estupendo" (modelo de crítico oficial) não conseguiu entender:

"Soñaba en ese entonces en forjar un poema,
de arte nervioso y nuevo, obra audaz y suprema.

Escogí entre un asunto grotesco y otro trágico,
llamé a todos los ritmos con un conjuro mágico

y los ritmos indóciles vinieron acercándose,
juntándose en las sombras, huyéndose y buscándose,

ritmos sonoros, ritmos potentes, ritmos graves,
unos cual choque de armas, otros cual canto de aves;"¹⁵

diversidade que, segundo Amado Nervo, caracterizava a poesia de sua geração, poesia de "diversos ritmos",¹⁶ de "nuevos y heroicos ritmos",¹⁷ de "combinaciones de ritmos",¹⁸ uma vez que sua geração estava "poniendo en sus versos la totalidad del ritmo y de la magia del español";¹⁹ diversidade à qual aludia Rubén Darío ao proclamar, em seu prefácio de Cantos de vida y esperanza, a liberdade do ritmo contra a estagnação.

Outro modo de cumprir o propósito de individualizar o ritmo, eram as novidades rítmicas, cuja busca levou-os ora aos refinamentos, ora aos caprichos. Foi precisamente a falta de refinamento rítmico o que, no final do artigo-prólogo sobre Palingenesia, Herrera y Reissig repro-
vou no poeta Oscar Tiberio: "De ahí que nuestro liróforo adolezca, a mi parecer, de esa deficiencia hispánica de matiz y armonía, que consiste

15) José Asunción Silva: "Un poema", Sitios, Austral, p. 60.

16) Amado Nervo: "3/4/1898. La Semana.", Artículos y crónicas, OC-I, p. 781.

17) idem, "24/7/1898. La Semana", ibidem, p. 834.

18) idem, "28/1/1900. La Semana", ibidem, p. 834.

19) idem, "La Academia de los poetas", La lengua y la literatura, OC-II, p. 276.

en negar a las palabras la personalidad autónoma del diamante o la corchea, haciendo ningún caso del divino dios pagano de Esmaltes y Camafeos."²⁰ Na realidade, Herrera y Reissig aproveita a ocasião para dar uma estocada contra a "deficiencia hispánica de matiz y armonía", pois quanto a Oscar Tiberio elogia nele os ritmos elásticos: "Su giro es tumultuoso y prismático, de aire francés y nervio espiritista. Sus adjetivos y sus verbos abrochan siempre una Austerlitz de lenguaje al fin o en el medio de una oración caprichosa. Los ritmos que más ama, son alargados y ágiles como los remos de las potrancas turcas."²¹

Também Rubén Darío, empregando a expressão "caprichos rítmicos" ao referir-se aos ensaios de distribuição acentual de Jean Moréas, serve-se do momento para mandar sua cutilada contra a crítica oficial, não a hispânica, mas a francesa, que na época quase equivalia a universal.²²

Por esses depoimentos pode-se perceber que os modernistas não se restringiam à crítica oficial ou aos que de algum modo se opunham à busca da novidade e renovação do ritmo; estendiam-se aos próprios colegas de geração sempre que suas inovações carecessem de beleza. Tal é o caso de Amado Nervo ao acusar as falhas de harmonia nas inovações rítmicas e métricas de um poeta centro-americano: "Metros ya no inventa nadie, diga lo que quiera un estimable literato centro-americano, que en días pasados sugería una nueva combinación de sílabas y de acentos, que sólo tenía el defecto de ser del todo inharmónica."²³

2 - Concepção do ritmo.

O problema do ritmo demandava soluções, e soluções coerentes com as críticas que os modernistas faziam: diante do ritmo codificado, não deveriam, por coerência, impor novo código E consequentes com seus

20) Julio Herrera y Reissig: "Oscar Tiberio", Prólogos, p. 705.

21) idem, ibidem, p. 704.

22) V. Rubén Darío: "Jean Moréas", Los raros, AA-II, p. 362.

23) Amado Nervo: "De los nuevos metros y las nuevas combinaciones métricas en la literatura moderna", cit., pp. 48-9.

princípios, fogem de toda sistemáticação como norma estabelecida, já que a chave do ritmo poético não é a norma, senão a capacidade ou invenção criadora do poeta. A expressão desta capacidade, como eixo orientador do ritmo verbal, será encontrada em todas as proposições modernistas sobre o mesmo: "ritmo desusado", "ritmo personal", "caprichos rítmicos", "ritmos diversos", "experimentos rítmicos, etc...", são variantes de um paradigma que, em termos essenciais, poderia chamar-se ritmo poético. Estas palavras de Darío "La poética nuestra, por otra parte, se basa en la melodía; el capricho rítmico es personal" podem tomar-se como a "lei" modernista, como seu ponto de partida para as diversas soluções propostas ao problema do ritmo.²⁴

Essas soluções ou saídas podem reduzir-se às seguintes:

- a)) retorno ou revivificação de ritmos esquecidos;
- b) modernização e renovação de ritmos gastos;
- c) transplante de ritmos de outras línguas;
- d) invenção de ritmos autóctones novos, às vezes com aquela vonta

de preciosista da novidade que leva aos caprichos rítmicos.

Tais soluções não surgem isoladas e nem são irreconciliáveis; tornam-se caminhos abertos, e muitos modernistas exploram ao mesmo tempo todos eles. Mas nem sempre com êxito. Os fracassos produziram naturalmente os conseqüentes receios entre os próprios modernistas e não faltam os que recusam a dicotomia moldes novos-moldes velhos, e preferem a de ritmos pessoais-ritmos impessoais, ritmo de criação-ritmo de imitação.

Por conseguinte, as concepções modernistas sobre o ritmo baseiam-se na liberdade pessoal e na ruptura com qualquer tipo de dependência imposta. Essa ruptura, porém, levanta muitas questões e abre vários horizontes que os autores aqui estudados não chegaram a aprofundar e sistematizar; suas idéias ficam, como já dissemos, dispersas e soltas em pequenas anotações.

Encontramo-las em Nervo, quando registra as teorias de Poe sobre o ritmo, quando comenta a harmonia do eneassílabo, ou quando trata da ma-

24) I. Rubén Darío: "Los colores del estandarte", Juicios, AA-IV, 882.

do hexassílabo.²⁵ Concebendo o ritmo como criação pessoal saberemos comprender a busca de novidades rítmicas que às vezes levou os poetas aos enganos do "novo", como no caso conhecido do endecassílabo de gaita galega que o próprio Darío divulgou:

"Yo no ando poniendo pórticos a nadie. Admiro y quiero a Salvador Rueda; me pidió un prólogo para su libro de versos En tropel. ¡Se lo escribí en verso! ¡Y en ritmo que era una novedad!

Y en los boscajes de frescos laureles

Píndaro dióle sus ritmos preclaros...

Solamente que cuando yo, muy ufano, se los leí a Menéndez Pelayo, me dijo Don Marcelino: "¡Bonitos versos! Pero su novedad rítmica está descubierta hace ya mil años:

Tanto bailé con la moza del cura,

Tanto bailé que me dió calentura...

Y me dijo como se llamaban esos endecasílabos."²⁶

Retornando em "Dilucidaciones" ao mesmo episódio, Rubén Darío conclui com esta profissão de fé que poderia aplicar-se a todo autêntico poeta modernista: "No gusto de moldes nuevos ni viejos. Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música -música de las ideas, música del verbo,"²⁷

Noutro lugar (parágrafos finais de "Los colores del estandarte), Ru**u**bén, ao postular a questão rítmica, deixa sentir a dificuldade de seu estudo sistemático e oferece alguns toques de seu próprio pensamento sobre a matéria: ritmo como criação pessoal, ritmo como liberdade de escolha do poeta:

"La cuestión del ritmo es largo de tratar; exigiría labor aparte. Más no he de dejar de decir que el señor Groussac ha padecido también a este respecto algunas equivocaciones. De los versos que cita del libro de Robert de Souza, el primero a mi entender debe

25) V. Amado Nervo: "De los nuevos metros...", cit., pp. 48-49.

26) Rubén Darío: "Pro domo mea", Juicios, AA-IV, p. 701

27) idem, "Dilucidaciones", El canto errante, PC-P, p. 697.

dividirse así:

Elle captive en - ses basiliques

Y el hemistiquio no queda largo, porque se lee: Elle capti-
v'en - ses basiliques. Sobre los ritmos nuevos, de los cuales mu-
chos no son sino antiguos renovados- más que Souza puede dar no-
ticia Pierre Valin, un fonetista que ha estudiado el asunto desde
Robert Longland hasta nuestros días. Y en la práctica, el divino
Verlaine, en cuyas obras encontrará el señor Groussac versos que
pueden también cantarse exactamente con la música de Parera. De
Dubus cito unos en Los raros:

Dans la salle de bal nue et vide
Reste seul un bouquet qui se fane,
Pour mourir du même jour livide
Que l'espoir des danseurs de pavane.

El Pour mourir du même jour livide, es hasta igual al mal verso
de la canción nacional chilena: O el asilo contra la opresión. Am-
bos, sin embargo, pueden ponerse en solfa.

La poética nuestra, por otra parte, se basa en la melodía; el
capricho rítmico es personal. El verso libre francés, hoy adapta-
do por los modernos a todos los idiomas e iniciado por Whitman,
principalmente, está sujeto a la "melodía". Aquí llegamos a Wag-
ner; e y en ese inmenso bosque no vamos a penetrar por ahora.
Grandes poetas suelen equivocarse. Se ha negado la posibilidad
del exámetro español. Haylos y admirables. Poe los negaba en in-
glés: lo que no obsta para que la Evangelina, de Longfellow, esté
en exámetros."²⁸

Pensamentos semelhantes encontraremos em outros poetas modernis-
tas.²⁹ E são nestas idéias sobre o ritmo pessoal que eles se fundamen-
tam para elogiar ou repreender o ritmo de outros poetas: Rubén assim pro

28) idem: "Los colores del estandarte", Juicios, AA-IV, pp. 881-2.

29) Por exemplo, em Amado Nervo: "De los nuevos metros y de las nuvas
combinaciones métricas en la literatura moderna", La lengua y la literatu
ra, OC-II, pp. 45-49; em Herrera y Reissig: "Oscar Tiberio", Prólogos, pp.
607-707; idem, "Conceptos de crítica", Drítica y estética, pp. 645-677; em
Santos Chocano: Los que no comprenden", El alma de Voltaire y otras pro-
sas, pp. 1576-7; em Leopoldo Lugones: "Prólogo", Lunario sentimental, pp.
191-6.

cede quando se refere à "expresión rítmica" de Miguel de Unamuno;³⁰ ou quando fala do "ritmo general" de Antonio de Zayas;³¹ do mesmo modo, Amado Nervo, quando cita determinados poetas em seu artigo, já conhecido, sobre as renovações métricas; seguem a mesma linha orientadora as restrições, já referidas, de José Martí, Herrera y Reissig, Rubén Darío e Amado Nervo; finalmente, é esta originalidade rítmica que move Manuel Machado à lamentação de "Prólogo-epílogo":

"En nuestra buena tierra, la pobre "Musa llora
por los rincones, como una antigua querida
abandonada, y ojerosa y mal ceñida,
rodeada de cosas feas y de tristeza
que hacen huir la rima y el ritmo y la belleza,"³²

C - RITMO IDEAL

1 - Motivações do ritmo ideal.

Os modernistas concebiam outra forma de ritmo que se transformou no "ritmo modernista" por excelência. Foi chamado por Rubén Darío de ritmo ideal; o próprio Rubén substitui às vezes o adjetivo ideal por "espiritual" e "evocador"; outros usarão "musical" (Martí, Silva, Herrera y Reissig, Lugones), "interno" ou "interior" (Valencia, Herrera y Reissig, Chocano, Manuel Machado).

Operando como imagem, esse ritmo abrange matizes variadíssimos, correspondentes às variações da matéria poemática, indo desde a imagem expressionista e a impressionista até as mais vagas sugestões musicais de estados de alma.

Trata-se de um ritmo integralmente motivado pelo conteúdo do poe—

30) Rubén Darío: "Miguel de Unamuno", Semblanzas, AA-II, p. 790.

31) idem: "Antonio de Zayas", Letras, AA-II, p. 790.

32) Manuel Machado: "Prólogo-epílogo", El mal poema, p. 98.

ma, seja ele nítido em sua expressão conceitual, seja ele expressão de sensações, seja ainda impreciso em suas vagas sugestões. Nem é preciso lembrar que esse ritmo, por sua natureza, resiste fortemente a qualquer tentativa de classificação. Certamente por isso, não deixaram os modernistas nenhum texto extenso sobre o mesmo, nem sequer em forma de artigo ou até parte considerável de artigo; suas intuições a este respeito, variadas e numerosas, encontram-se em poemas, informações sobre poetas e fatos artísticos ou, como apontamentos rápidos, em suas incursões teórico-críticas sobre a poesia.

Não obstante, respeitando ao máximo o sentido que os modernistas davam a ritmo ideal, podemos ordenar suas concepções conforme as três motivações básicas apontadas acima.

2 - Ritmo motivado por expressão conceitual.

Esta forma de imagem rítmica caracteriza-se pela plasticidade, uma vez que é o ritmo motivado pela expressão em que predomina o aspecto conceitual; e é a mais frequente forma em que se verifica o ritmo ideal, assim como a menos difícil de perceber-se com precisão estética. Abrange uma gama variadíssima, desde o ritmo imitativo ou onomatopaico, apoiado na expressão das coisas ou fatos físicos, até as mais finas, ainda que bem especificadas, correlações entre ritmo e estados de alma.

A poética modernista conhecia essa capacidade expressiva do ritmo. Confirmam-no algumas referências concretas como "ritmo imitativo" de Julio Herrera y Reissig,³³ ou as metafóricas que se encontram em "Un poema"³⁴ de Asunción Silva, onde os determinantes (adjetivos ou gerúndios), além de conotar a variedade rítmica, evocam suas possibilidades semânticas. Confirmam-no, ainda, frases mais diretas sobre a consciência reflexiva do poeta sobre seu poema, tais como:

33) Julio Herrera y Reissig: "Oscar Tiberio", Prólogos, p. 706.

34) V. José Asunción Silva: "Un Poema", Sitios, Austral, pp. 60-62.

"Tú, junto al monstruo indócil, mueves el ritmo interno
con el compás innúmero del férvido oleaje;"³⁵

"Y el ritmo que sigue los cortes del verso,
De arpegios perlados lo viste y adorna."³⁶

"El pensamiento en fuego, el corazón sonoro
de mil candentes ritmos, modelan la palabra"³⁷

"Surja el ritmo en la estrofa como surge — en las :nubes,
en las olas, en los vientos — en la jira orbital de los mundos
celestes — en la curva solemne de las aves en vuelo — en los
monologantes excelsiores de los ríos, — en el galope alado de
los huracanes negros."³⁸

3 - Ritmo motivado por impressão sensorial.

Amado Nervo publicou, numa crônica de 1898, algumas observações sobre a relação entre música e cor; a certa altura volta sua atenção para o verso a fim de afirmar: "Yo creo en estas relaciones del color y el ritmo, inexpugnables para los cerebros académicos, como creo en las del color y el perfume"; e, em linhas anteriores, indicava a índole desta relação estética que forja o ritmo ideal: "De esta suerte, si los versos no tienen color, a quien los oye le parece que lo tienen".³⁹

Na raiz dessas observações de Amado Nervo está a fantasia de Rimbaud, que no conhecido soneto "Les voyelles", citado pelo poeta mexicano nesta crônica, atribuída às vogais uma cor definida; e por trás dos poemas de Rimbaud havia um outro, também soneto, de Baudelaire, poeta que Amado Nervo e os modernistas conheciam profundamente. As correspondências entre sensações, as sinestesias, indicadas por Baudelaire, podiam estabelecer-se, segundo os modernistas, entre o ritmo e as sensações.

35) Guillermo Valencia: "A Julio Flórez", Otras poesías, p. 581.

36) Leopoldo Lugones: "Leyenda de amor", Poesías diversas, p. 1139.

37) Manuel Machado: "Santiago Iglesias", Dedicatorias, p. 284.

38) José Santos Chocano: "El verso futuro", Selva virgen, p. 206.

39) Amado Nervo: "30/1/1898".La semana", Artículos y crónicas, OC-I, p.741.

Guillermo Valencia não ficou alheio ao sentimento destas correspondências, pois o expressou, como um dos anseios criadores do poeta moderno, num dístico de "Leyendo a Silva, mediante uma representação metafórico-simbólica do iniciador modernista colombiano:

"(poetas que diluyen en el espacio inmenso
sus ritmos perfumados de vagaroso incienso)" ⁴⁰

As correspondências rítmico-sensoriais constituem um aspecto particular das correspondências fônico-sensoriais que trataremos mais a fundo ao estudar as incursões modernistas na sonoridade e na musicalidade do material fônico do verso e do poema. Não obstante, além dos dois exemplos citados, caberia lembrar outros, como o fragmento 58 dos escritos de José Martí, que assinala como projeto pessoal de poesia a busca da correspondência rítmico-cromática; as expressões do grande iniciador do Modernismo são "coloración melodiosa de los términos" e "proporciones del color"; ambas em função do ritmo. ⁴¹

As correspondências rítmico-sensoriais são formas mais refinadas de imagem rítmica e exigem do leitor, para percebê-las, sensibilidade estética mais afinada e cultivada (e não digamos o que pedem ao crítico que pretenda analisá-las estilisticamente); porque esse tipo de imagem rítmica fundamenta-se em motivações sutis, em associações particularíssimas do poeta, que somente uma aguda e levíssima intuição pode transferir ao leitor e ao crítico; e muitas vezes, por sua própria leveza mágica, tornam-se praticamente inalcançáveis pela análise, pelo menos por uma análise sistemática.

3 - Ritmo motivado por sugestão.

Mais difícil ainda de perceber-se, quanto ao seu alcance teórico, é o ritmo motivado por sugestão, pois, segundo se pode inferir dos textos a ele referentes, parece assinalar uma contravenção linguística; is-

40) Guillermo Valencia: "Leyendo a Silva", Ritos, p. 46.

41) José Martí: Fragmentos, OC-XXIII, p. 39.

to é, em vez de apoiar-se na convenção dos signos a fim de sugerir, o ritmo sugere, por si mesmo, os significados; cria novas representações.

A esta forma de ritmo refere-se Julio Herrera y Reissig com estas palavras:

"Verlaine, un pobre Platón de taberna, decía por lo contrario: Soñad y haréis pensar; sugerid ideas por simples sonidos: las dos son ideas melodiosas. Todo ritmo da un pensamiento. Impresionad. También los formalistas, los estatuarios, los neogriegos del Parnaso, dan preferencia a la palabra sobre la idea y a la línea sobre la emoción. En mi concepto -abro un paréntesis- los mentistas exclusivos nunca harán arte culto, dándonos el pensamiento en estado de barbarie ingénita, como un metal grueso, áspero, oscuro y sin relieve, que ofende el espíritu; los segundos, exagerando el principio de la forma, caerán en la impostura infantil de un falso arte como es el de modelar caprichos inexpresables, sin verdad y sin vida, o de vestir por simple snobismo maniqués de entretenimiento."⁴²

Ao relacionar essa forma de correspondência com o inefável ("caprichos inexpresables"), o poeta uruguaio assinalava seu caráter personalíssimo, puramente interior e intangível para o leitor e o crítico, que dispõe apenas do poema, feito de signos linguísticos, com todas as suas convenções; e com isto apontava o perigo de buscar expressar tal correspondência sem a motivação semântica necessária. O malogro de tentativas semelhantes é a redução do poema a meras realidades fônicas, desprovidas de significado. Embora estes pensamentos de Herrera pareçam exagerados, não se afastam muito dos formulados por outros modernistas, com respeito ao ritmo musical.

De fato, Amado Nervo, quando se refere a este tipo de ritmo, relaciona-o com o mistério, com o desconhecido:

" Oh estrofa de los ritmos misteriosos!"⁴³

42) Julio Herrera y Reissig: "El círculo de la muerte", Crítica y estética, p. 682.

43) Amado Nervo: "Para María de la Paloma Armat y Castelví", Homenajes, CC-II, p. 1406.

"La música augusta del ritmo cantaba
dentro de su espíritu como ignota orquesta:
todo lo que un astro le dice a otro astro,
todo lo que el cielo dice a la tierra,"⁴⁴

Ao mesmo tipo de ritmo refere-se Rubén Darío quando em suas "Palabras liminares" acentua que "la música es sólo de la idea, muchas veces",⁴⁵ ou ainda quando, referindo-se a essa inefável correspondência rítmica, nos diz: "Pues os digo que aún impera en mí el prodigio de la armonía y de la melodía elementos de la música más espiritual que el simple ritmo de Hanslick, y jamás he visto alzarse sobre un trono más glorioso el alma suprema del gran germano."⁴⁶

D - BASES DAS TEORIAS RÍTMICAS

Sempre que achavam necessário, os modernistas procuravam justificar conceitualmente suas teorias do ritmo, expondo fundamentos estéticos, feitos de intuições pessoais, sem rigor filosófico. Além das sabidas razões da beleza -muitas vezes entendida como "rareza"- alegam, de vez em quando as razões de uma correlação entre arte e natureza na explicação de suas tentativas e experiências como renovadores e inovadores.

Ao falar de "ritmo desusado" Martí invoca esta correlação e procura explicar, por meio dela, a invenção daquele; as comparações que nos prodiga são o melhor indício de seu esforço mental para justificar-se, situando-se no centro dessa relação natureza-arte:

"Ya sé que están escritos en ritmo desusado, que por esto, o por serlo de veras, va a parecer a muchos duro. Mas, ¿con qué derecho puede quebrar la mera voluntad artística, la forma natural y sagrada, en que, como la carne de la idea, envía el alma los versos a los labios? Ciertos versos pueden hacerse en toda forma: otros no. A cada estado de alma un metro nuevo. Da el amor versos

44) idem: "Ingenua", Homenajes, OC-II, p. 407.

45) Rubén Darío: "Palabras liminares", Prosas profanas, PC-P, p. 547.

46) idem: "Notas teatrales", España contemporánea, AA-III, p. 55.

claras y sonoras, y no sé por qué, en esas horas de florecencia, vertimiento, grata congoja, vigor pujante y generoso rebose del espíritu, recuerdo esas gallardas velas blancas que en el mar sereno cruzan por frente a playas limpias bajo un cielo bruñado. Del dolor, saltan los versos como las espadas de la vaina, cuando las sacude en ellas la ira, como las negras olas de turbia y alta cresta que azotan los ijares fatigados de un buque formidable en horas de tormentas.

Se encabritan los versos, como las olas se rompen con fragor o se mueven pesadamente, como fieras en jaula y con indómito y trágico desorden, como las aguas contra el barco. Y parece como que se escapa de los versos, escondiendo heridas, un alma sombría, que asciende velozmente por el lúgubre espacio, envuelta en ropas negras. Cuán extraño que se abrieran las negras vestiduras y cayera de ellas un ramo de rosas!"⁴⁷

Não longe desta justificação está Santos Chocano em "La siesta de oro"; o poeta peruano insere-se na relação natureza-arte, só que aqui busca na natureza o "metro" e o "número" próprio da arte, numa espécie de inversão de correlatos:

"Y entre el afán secreto que exaspera mi oído
buscando metro y número en el más leve ruido,
mientras yazgo en las redes de mi hamaca tendido,
percibo una aleteo delicado y sonoro
y reparo en la chispa de una mosca de oro"⁴⁸

Em alguns modernistas aparece o raciocínio baseado no lampejo pitagórico, com sua concepção da harmonia cósmica e os números astrais; para estes modernistas, a busca do ritmo e sua explicação estariam baseadas na existência de um Ritmo: o número dos pitagóricos, princípio de todo o existente, unidade primigênica e explicação do cosmos. Sem pensar em "Syllabus" de Herrera y Reissig,⁴⁹ espécie de programa cabalístico em que se acumulam as alusões ao ritmo pitagórico e ritual, os textos de referências mais nítidas são os oferecidos por Rubén Darío, modernista que mais

47) José Martí: "Prólogo", Flores del destierro, ENC-XVI, p. 238.

48) José Santos Chocano: "La siesta de oro", Oro de Indias, p. 733.

49) Herrera y Reissig: "Syllabus", Prólogos, pp. 708-722.

incursões realiza em tão resvaladiço terreno. Neste sentido ficaram célebres os versos iniciais de "En las constelaciones":

"En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo;
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo"⁵⁰

A expressão se faz mais didata ainda na frase de "Notas teatrales": "Pues aquí es mayor, incomparablemente mayor el número de los adoradores, de los verdaderos adoradores del santo culto que renueva a Pitágoras... y mi modesta afición, sin pretensión alguna, sin herir ninguna cuerda, ni soplar madera ni cobre, ha sido bien acogida."⁵¹

Mas Rubén aprofunda-se ainda mais no tema: dá ao ritmo o papel de energia criadora; basta que o poeta viva ritmicamente para que do ritmo de seu viver, como de uma fonte, surjam universos e canções; assim o pitagorismo se adentra no cosmos íntimo do poeta e nele o ritmo se torna fator de unidade e de criatividade: w

"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 tí mundos diversos;
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en las constelaciones."⁵²

Todavia, raras vezes alçavam-se os modernistas a esses cumes do pensamento poético sobre o ritmo; em geral limitavam-se a sugerir causas e funções estéticas sem preocupações filosóficas densas. Contentavam-se com os desempenhos mais diretamente poéticos do ritmo: flexibilidade do verso, renovação e inovação do metro, expressão da beleza ("rareza") expressiva. Em resumo: os modernistas consideravam o ritmo como um elemento

50) Rubén Darío: "En las constelaciones", Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 1035.

51) idem: "Notas teatrales", España contemporánea, AA-III, p. 55.

52) idem: "Ama tu ritmo", Prosas profanas, PC-P, p. 617; v. também Amado Nervo: "No me mueve mi Dios para quererte", En voz baja, OC-II, p. 1557.

da linguagem poética, que, herdado, cada poeta devia converter em problema pessoal com a solução mais adequada à sua personalidade, às exigências de cada poema e até de cada verso.

M A T É R I A F Ô N I C A

Tomemos as palavras de Amado Nervo:

"Yo no sé nada de literatura,
ni de vocales átonas, o tónicas,
ni de ritmos, medida o cesura,
ni de escuelas (comadres antagónicas),
ni de malabarismos de estructuras,
de sístoles o diástoles eufónicas." ¹

O tom de afetação de ignorância livra-nos de qualquer interpretação que coloque Amado Nervo no plano dos poetas espontâneos, desprezadores do conhecimento literário; por outro lado, sua atividade prática de crítico e seu interesse pelo metro e o ritmo desmentem-no; o mesmo caberia **afirmar** de outros poetas modernistas que assumissem tal atitude.

A - AS INCURSÕES FONOLÓGICAS.

Embora o ritmo e o metro constituam elementos da cadeia sonora da linguagem poética, reservaremos o nome de matéria fônica para o agrupamento e a combinação, nos versos, dos fonemas segmentais, cuja presença no sistema da língua (e na linguagem), bem como sua função expressiva, interessou aos modernistas. Está claro que esse interesse não ia além da observação espontânea e do empirismo; faltavam-lhes os instrumentos de análise lingüística de que hoje dispomos, e contentavam-se com registrar os fenômenos da fala sem a preocupação mais profunda de sistematizá-los.

De fato, Amado Nervo (que é, pelas informações que nos deixou em extensos artigos, o que mais demonstra interessar-se, entre os poetas modernistas, pelos problemas relativos à linguagem) limita-se ao registro das variantes estilísticas regionais da fala, ou apenas assinala a necessidade

1) Amado Nervo: "Pas même un futuriste...", Serenidad, OC-II, p. 1594.



de um alfabeto fonético hispânico que atenda à realidade da língua (quando aponta a diferença entre os sinais ortográficos e os fonemas, chegando a indicar a evolução gradual dessa diferenciação), ou ainda entra pela lingüística diacrônica ao apontar a evolução dos fonemas.²

Com estas informações não pretende Amado Nervo propor nenhuma teoria da linguagem, nenhum código de compreensão dos estatutos e mecanismos lingüísticos, mas sim provar a unidade lingüística do mundo hispânico, buscando sua preservação, mediante a adoção de um sistema ortográfico racional, e propondo uma amplitude maior de visão para os estudiosos da língua espanhola.

Nos outros poetas não seria difícil descobrir indícios dessa posição espontânea diante da realidade da língua.³ Sem embargo, convém deixar claro que estas aproximações aos problemas da fala e da língua eram derivações de sua atividade poética; como poetas, as observações e estudos de fenômenos fonéticos e fonológicos serviam-lhes mais para sua criação literária do que para a ciência lingüística; ajudaram-nos na resolução de alguns problemas de sonoridade que iam surgindo na elaboração poemática.

2) V. Amado Nervo: "La cuestión de la ortografía", La lengua y la literatura, OC-II, pp.50-51; "Cómo se habla el español en España", *ibidem*, pp. 88-90; "El castellano en América", *ibidem*, pp.91-94; "El castellano en México - Filosofía comparativa", *ibidem*, p. 98-101; "La pronunciación del castellano en América", *ibidem*, pp. 197-200; "La evolución del lenguaje en la República Argentina", *ibidem*, pp. 218-222; "La nueva ortografía racional", *ibidem* pp. 222-4.

3) Em Martí encontraremos tais indícios em alguns de seus diários, principalmente os que oferecem suas impressões sobre o povo antilhano e centro-americano; por sua curiosidade vale a pena recordar o artigo de Martí "El Glosógrafo", publicado em 1883, registrando a invenção dum aparelho de medição fonética, cujas limitações o poeta cubano aponta com muita propriedade (ENC-VIII, pp. 418-419); de Rubén Darío há também um comentário sobre evolução fonética e variantes fônicas em Costa Rica ("La literatura en Centroamérica", Algunos juicios, -pp.600-621- p.607).

B - EUFONIA.

A função poética dos fonemas, sua disposição no verso ou na frase, as sugestões que pudessem suscitar suas combinações, levaram os modernistas a diferenciar sonoridade de musicalidade, em sentido análogo ao observado para ritmo verbal (euritmia) diante do ritmo musical (ritmo ideal).

É preciso considerar, porém, que os dois termos "sonoridad" e "musicalidad" são empregados pelos autores modernistas em dimensão semântica maior, pois compreendem, além da matéria fônica, o ritmo verbal, o ritmo musical e a rima. Nem sempre chegam a estabelecer uma distinção nítida entre os dois termos; mas como no uso modernista prevalece, para o primeiro, o significado de combinação agradável de fonemas, apoio-me nisto para empregar aqui a palavra sonoridade com este significado, reservando para musicalidade um significado análogo ao de ritmo ideal, ou seja, imagem fônica.

Sirva-nos de introdução um juízo crítico de Martí sobre o poeta cubano Heredia:

"...Cae en los defectos propios de aquellos tiempos en que al sentimiento se decía sensibilidad: hay en casi todas sus páginas versos débiles, desinencias cercanas, asonantes seguidos, expresiones descuidadas, acentos mal dispuestos, diptongos ásperos, aliteraciones duras: esa es la diferencia que hay entre un bosque y un jardín: en el jardín todo estaba pulido, podado, enarenado, como para morada de la flor y deleite del jardinero: ¿Quién osa entrar en un bosque con el mandil y las podaderas?"⁴

Por estas palavras podemos interpretar, com relativa segurança, o sentido que o poeta cubano modernista dava à frase "Amo las sonoridades difíciles" colocada no pórtico de Versos libres.⁵ Ao apontar, como defeitos, as "desinencias cercanas", os "asonantes seguidos", os "dip-tongos ásperos" e as "aliteraciones duras", refere-se Martí a um bom núme

4) José Martí: Heredia, ENC-V, p. 137.

5) idem: "Prólogo", Versos libres, ENC-XVI, p. 131.

ro de combinações fônicas que, se bem empregadas, se transformariam em figuras de harmonia, em imagens fônicas. Martí censura-as em Heredia por que este não as torna expressivas, usa-as sem motivação dentro do poema e parece não saber elaborá-las poeticamente.

Se observamos bem os defeitos assinalados por Martí, verificamos que todos eles, para serem aceitos pelo leitor (ou pelo crítico) de fina sensibilidade como elementos válidos, devem existir em função do poema; tres dos defeitos apontados estão vinculados à reiteração (ecos, assonâncias e aliterações) e o outro se liga ao efeito contrastante (dissonância); todos(três, pelo sentido de persistência ou de insistência e um, pela busca do relevo ou da surpresa), ao supor uma intencionalidade, uma vontade de construção, requerem também uma coerência interna, a motivação semântica. Se o poeta não consegue essa coerência e essa motivação, frustra-se sua intencionalidade e a figura reduz-se a um jogo fonético sem significado.

Martí, como os outros modernistas, compreendia a sonoridade geral do poema como eufonia, como o fundo das combinações sonoras que, sem se individualizar como figuras expressas de determinado conteúdo poemático, suportam harmônicamente o poema, são o ambiente sonoro apropriado e imprescindível de todo poema. A falta de sonoridade consistiria num ambiente criado por sons dissociados do mundo íntimo da expressão.

Rubén chamou a busca desta sonoridade de "pasión plástica y eufónica",⁶ Amado Nervo denominou-a de "agilidad sonora" por oposição a "la macicez sonora y solemne de la vieja habla".⁷ Mas não se contentaram com a simples sonoridade ou eufonia, que já era uma tradição na literatura hispânica, senão que buscaram a musicalidade, isto é, a sonoridade em função de uma expressividade particular; esta, como rareza e exceção, fascinou profundamente os poetas modernistas.

6) Rubén Darío: "Narciso Tondreau", Retratos, AA-II, p. 56.

7) Amado Nervo: "Nuestro idioma", Ensayos, OC-II, p. 815.

C - IMAGENS FÔNICAS.1 - Música e eufonia.

Imagens fônicas, correspondências fônicas, sonoridade musical são denominações que nos servem para compreender abreviadamente as variações de sentido da musicalidade poética, tal como a intuía^m os modernistas. A musicalidade, como construção fônica, de natureza opaca (como acontecia com o ritmo ideal) e enraizada na intencionalidade criadora do poeta, resiste às tentativas de inflexível sistematização racional; presta-se melhor a intuições particulares, das quais encontraremos depoimentos textuais, reveladores dum esforço para pô-las de manifesto.

Quando lemos um poeta modernista como escritor que reflete sobre a poesia, ou como expositor das circunstâncias reais que o envolvem; quando lemos aqueles textos seus que buscam dar explicações mais profundas dos fenômenos e dos homens; quando, em síntese, folheamos as páginas reveladoras de sua visão do mundo, as palavras que mais encontramos são "música" e seus cognatos, bem como as enquadráveis no mesmo campo semântico. Essa frequência constitui um sintoma significativo dos projetos espirituais e artísticos dos escritores; discutí-los exaustivamente nos empurraria para terrenos fora dos limites de nossa investigação e de nosso trabalho.

Não obstante, podemos destacar alguns textos em que, em termos gerais, surge a temática da relação mútua entre música e poesia.

Martí que em suas reflexões sobre poesia procura sempre patentear sua autenticidade, seu caráter de fundo vital, repele os ensaios de música em poesia (no sentido de polimento do verso em função da música), esses tipos de experimentos qualificados por ele de "ensayo de flautas"; entretanto, esta recusa não o impede de associar poesia com elementos representativamente musicais, naturais ou factícios:



"Así ha de ser la noble poesía:
 Así como la vida: estrella y gozque;
 La cueva dentellada por el fuego,
 El pino en cuyas ramas olorosas,
 A la luz de la luna canta un nido
 Canta un nido a la lumbre de la luna"⁸

"Pandereta y Zampoña y planta
 Es el verso español."⁹

Tais associações genéricas podem encontrar explicações no persistente interesse de Martí pela música -arte, autores, executantes, escolas-.

Invertendo os termos, isto é, buscando poesia nas manifestações musicais, alcança Rubén Darío o mesmo tipo de associação;¹⁰ e Amado Nervo, que tem vários comentários sobre música, chegará a declarar sua crença de que a música haveria de tornar-se, futuramente, na única manifestação criadora da arte: "Y es que yo creo que, dada la tendencia a sutilizar, a fluidificar, como si dijéramos, cada día más la expresión sensible de nuestros pensamientos, dado el refinamiento cada día mayor de nuestros sentidos, dada la agudeza cada vez más intensa de nuestras percepciones, la música y sólo la música podrá ser en el porvenir y en un porvenir relativamente cercano, el idioma de los elegidos, si no el idioma universal."¹¹

Manuel Machado usa, no "Nuevo auto-retrato", o signo "música" nas mais distintas associações: seu poder pedagógico, sua função associativo-psicológica, sua expressão nos poemas e sua transcendência mística.¹²

Todas essas incursões genéricas na música, que abarcam reflexões sobre a arte musical e os compositores, sobre as analogias entre música e vida, sobre as relações entre música e poesia, música e outras artes, e todas reveladoras do múltiplo interesse artístico dos poetas modernis-

8) José Martí: "Contra el verso retórico", Flores del destierro, ENC-XVI, p. 240.

9) idem, "Pandereta y Zampoña", Fragmentos y poemas en elaboración, ENC-XVII, p. 278.

10) Rubén Darío: "Alrededor del teatro", España contemporánea, AA-III, p. 209.

11) Amado Nervo: "Su Majestad el órgano", El éxodo y las flores del camino, OC-I, p. 1447.

12) Manuel Machado: "Nuevo auto-retrato", Phoenix, pp. 305-6.

tas, são para nós menos importantes que as observações relativas à concretização da música no poema, ao aproveitamento particular do material fônico da linguagem humana na elaboração artística. Interessam para nosso propósito os textos em que os modernistas falam das imagens fônicas motivadas por expressão conceitual, por impressão sensorial e por sugestão.

2 - Imagem fônica, motivada por expressão conceitual.

Em carta dirigida a Llorens Torres, Santos Chocano, referindo-se a sua "Sinfonía heroica", fala de esfuerzo onomatopaico, revelando sua consciência e seu objetivo criador deste primeiro tipo de imagens fônicas: "¿De mi libro? Envieme unos diez o doce ejemplares a New Orleans. No he escrito más que una poesía Sinfonía heroica (en el aniversario de la muerte de Madero). La publicaré en El Figaro; hágola conocer allá. Es un buen esfuerzo onomatopéyco. ¡A usted le gustará!"¹³

Lendo "Sinfonía heroica" certificamo-nos de que o bom esforço onomatopaico se realiza realmente nas imagens fônicas, pois o poeta vai dispondo e combinando sons do poema, de maneira que sugiram a progressão do significado. Este esforço não existe só em "Sinfonía heroica"; em outros poemas deixou-nos o peruano os felizes resultados de seu empenho em intensificar o significado, graças à motivação semântica de seus sons; além da bastante conhecida "Elegía del órgano",¹⁴ podemos acrescentar "Los que dicen los clarines",¹⁵ "El salto del Tequendama",¹⁶ e "El alma primitiva",¹⁷ em que as imagens fônicas estão intencionalmente buscadas. Nos dois últimos, Santos Chocano, desafiando suas reflexões sobre poesia, chega até a justificar as imagens fônicas como expressão de sua autoctonia americana, como "traducción del alma pri-

13) José Santos Chocano: "Carta a Llorens Torres", En acción, pp. 1027-8.

14) idem, Alma América, pp. 402-406.

15) ibidem, pp. 466-9.

16) ibidem, pp. 469-471.

17) ibidem: pp. 473-4.

mitiva" de América; os versos que exprimem essa estética nacionalista são variações do motivo americano que encontramos num poema de Fiat lux:

"Mi verso es ánfora de poesía,
en cuya cóncava sonoridad
entra una ráfaga de fantasía
y hace una música de tempestad.

La musa indígena dictame un canto
de raras métricas y nuevo son;
y el canto épico, que así levanto,
brota de lo íntimo del corazón."¹⁸

Rubén Darío que, como poeta, oferece em sua obra belos e variadíssimos casos de imagens fônicas, percebe, como crítico, num poema juvenil de Juan Ramón Jiménez, a mesma elaboração da sonoridade em função sugestiva do conteúdo; e isto lhe permitirá associar Juan Ramón a Góngora e a Zenea, e até a aproximá-lo de Debussy.¹⁹

Mas, em geral, os poetas modernistas não se preocuparam em justificar e explicar suas imagens fônicas; deixaram essa tarefa para os críticos, embora alguns, além dos citados, registrem poeticamente suas reflexões, como Manuel Machado em seu "Nuevo auto-retrato",²⁰ ou deixem documentos incompletos de suas investigações sobre o significado dos sons, como o fez Julio Herrera y Reissig em "Las campanas", onde anota algumas harmonias imitativas de linguagens dialetais italianas.²¹

2 - Imagem fônica, motivada por impressão sensorial.

Como tipo sensorial de imagem fônica, os modernistas sentiram-se a traídos pelas correspondências entre sons e sensações; para eles, a moldagem de sensações por meio das sequências fonemáticas do poema era

18) José Santos Chocano: "Ánfora", Fiat lux, p. 501

19) V. Rubén Darío: "La tristeza andaluza", Tierras soleraras, AA-III, pp. 896-7.

20) V. Manuel Machado: "Nuevo auto-retrato", Phoenix, pp. 305-6.

21) V. Julio Herrera y Reissig: "Las campanas", Otras obras, pp. 819-820.

prova de originalidade e criatividade poéticas.

O primeiro que intui o fenômeno e o valoriza é, obviamente, José Martí. Num artigo de 1875, antecipava ele as correspondências fônicas, quando comparava música, pintura e poesia:

"El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en que expresarse, menos trabas para producirse, más medios con que reflejar la abstracta necesidad, la mórbida concepción, las combinaciones tempestuosas o apacibles de esta presunción de lo venidero, religión de la soledad, propio hogar del hombre, que llaman caprichos a fantasía.

El alma gusta más de la música que de la pintura, y tal vez más de la pintura que de la poesía:"²²

Como ideal de criação, o poeta cubano estaria almejando por uma poesia que se alçasse, em força comunicadora de emoção e beleza, em extensão expressiva, ao nível da pintura, primeiro, e, depois, ao da música. E parece que este era verdadeiramente o projeto criador de Martí, porque num de seus fragmentos (de data incerta) escreve:

"Para mí las palabras han de tener a la vez, en salúdale, sin exceso de ninguna de las tres, sentido, música y color.

En el esfuerzo por obtener ese estilo, que unos dicen que he logrado; me aparté sin duda mucho de lo corriente, como el que toma impulso para saltar, y estas cualidades, que con la edad y el cultivo han llegado, a juicio de algs. al reposo, fueron, al aparecer, excesivas y violentas, tanto que no escribiría hoy, por cierto, con la que escribía, con menos literatura, menos vida, hace 5 años."²³

Este fragmento coloca em plano de pensamento sério o que, no anterior, parecia mero jogo comparativo. O que no primeiro parecia ser um ideal vago ("el alma gusta"), no segundo torna-se ideal concreto e possível.

22) José Martí: "Una visita a la exposición de Bellar Artes", ENC-VI, p. 387.

23) idem, "Fragmento 170", Fragmentos, ENC-XXII, p. 102.

vel do esforço individual do poeta; o que no primeiro era anseio, aqui já aparece como sido realizado em sua obra.

Com a ascensão do movimento modernista, aumentam os depoimentos de poetas sobre a procura das correspondências fônicas. Não falta Silva com o seu, principalmente na segunda parte de "Un poema",²⁴ que é a confissão do eu poemático em busca de todas as espécies de relação sonora (correspondências entre sons e sensações visuais, cromáticas ou luminosas, dinâmicas, olfativas e gustativas); tampouco falta em Darío que, ao elogiar a prosa de Martí, ressalta sua vitalidade e cor, plasticidade e música,²⁵ e que, ao comentar seu próprio poema "Heraldos" fala na cor das vogais;²⁶ até Valencia, tão parco em reflexões sobre a linguagem poética, oferece-nos esta belíssima referência:

".....El sonido
transfórmase en matiz, en luz, en verso
por tí que en el color has traducido
el sino musical del universo"²⁷

Entre todos, porém, destaca-se o artigo de Nervo sobre os aparelhos óticos apresentados na Exposição Universal de Paris de 1900.²⁸ Depois de expor as opiniões dos decadentes que tentavam fundamentar, cientificamente, suas teorias sobre as correspondências entre som e cor (do que se burla o poeta mexicano, pois os decadentes "no han estado jamás de acuerdo con respecto al color que corresponde a un sonido determinado"), e depois de explanar os problemas postulados sobre o grau de valor estético nessas correspondências, observa:

"No seré yo quien intente resolver el problema; sólo sí diré que aunados de la suerte que he dicho, el color y la música e-

24) V. José Asunción Silva: "Un poema", Sitios, Austral, pp. 60-62.

25) V. Rubén Darío: Autobiografía, AA-I, p. 99.

26) idem, "Prosas profanas", Historia de mis libros, AA-I, p. 209.

27) V. Guillermo Valencia: "A Elsa de la Torre", Otras poesías, p. 543.

28) V. Amado Nervo: "La música luminosa", El éxodo y las flores del camino, OC-I, pp. 1478-9.

ran algo no presentido, algo divino, que hubiera sumergido en el éxtasis a un Rey Luis de Baviera o a un Conde Roberto de Montesquieu(sic), ese exquisito dilettante, autor de Le coucher de la Morte, de Sous les villosités violettes y del Lis rose, o a un Arthur Rimbaud, el extraño, el genial mixtificador, el autor del célebre sonetc:

A, noir; E, blanc; I, rouge; U, vert; O, bleu."²⁹

Nervo assim termina o seu artigo:

"os poetas han sido todavía más crédulos que los músicos, o quizá, siendo los suprasensibles por excelencia, han sentido mejor que ellos estas enigmáticas analogías. Testigos: Verlaine, Mallarmé, Huysmans y los ya citados Montesquieu y Rimbaud. El sentido común ríe de estas cosas; pero ese presentimiento arcano que anida en lo más secreto de las almas artistas se contenta con responder melancolicamente: "¿Quién sabe!"³⁰

Das palavras de Nervo, como das de outros modernistas, se desprende de que tinham noção clara de que as correspondências fônicas eram modos de associações, de valor e caráter completamente individuais; por isso resistem a uma comprovação pelo sentido comum e, ao mesmo tempo, tornam-se frágeis e indefensáveis diante de raciocínios lógicos, à maneira dos rigidamente críticos com que Etiemble usou contra "Les voyelles" de Rimbaud;³¹ descobre-se também que os modernistas tinham convicção de que essas tentativas eram um sinal distintivo do Modernismo, um signo de rareza, pouco apreciável para a crítica e para o leitor comum, por ser um carisma que levantava os poetas a uma posição de sensibilidade e poder criador muito superior à humanidade e à literatura passada.

29) ibidem, p. 1479.

30) ibidem, 1479.

31) Etiemble (Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe, Gallimard, 1952, pp. 81-95) mostra a inconsistência teórica das correspondências entre vogal e cor, no sentido em que o exprimia Rimbaud. Sobre este mesmo soneto e ditas correspondências, Amado Nervo esclarece mais, com boa dose de humor: "Montmartre es rojo; El Barrio Latino es azul. Esto sin perjuicio de que cualquier colega mío afirme que Montmartre es azul y el Barrio Latino rojo. En cuestión de color non est disputandum. Rimbaud hallaba que la A es negra, y a mí me parece que es roja. En las de-

3 - Imagem fônica, motivada por sugestão.

Amado Nervo usou o sintagma "enigmáticas analogías" para referir-se às correspondências fônicas; mas talvez sejam mais sutis, vagas e "enigmáticas" as existentes entre matéria fônica e emoções musicais (ou emoções suscitadas pela música). Por isso, ao explicar suas intuições sobre esta terceira forma de imagem fônica, os modernistas associam-na ao inefável, ao enigma, ao mistério e ao sonho; o que não os impede de tentar exprimi-las, de sugeri-las, e ainda de postulá-las como projeto de poesia. E isto, desde a iniciação do Modernismo. Assim encontramos em Martí:

"Eso sí: cuido mucho que sea
Claro el aire en su torno; musicales,
-Puro su lecho y limpio surtidor-
Los rasos que la amparan en el sueño,
y limpios y aromados los vestidos"³²

Também do mesmo poeta: "un párrafo bien hecho es un tratado de armonía sutil y complicado mientras más fino sea el artista, por lo que, en literatura como en música, el intérprete, que en literatura es el lector, ha de ser el mismo molde y fuego del (compositor) (autor) para que guste y haga gustar los efectos ocultos y melodiosos del colorido y el acento".³³

E em Silva: "...mientras más dulce el vaso y la música, más a-

más letras estoy casi de acuerdo con él: la E es blanca; la U, verde, y la O, azul. En cuanto a la I, que él califica de roja, para mí es amarilla. Sin embargo, si alguno de ustedes piensa que es violeta, no me opongo. Mi opinión y yo nos hemos unido tras de la iglesia, lo cual quiere decir que no estoy casado con ella" (Amado Nervo: "Rojo y azul", El éxodo y las flores del camino, OC-I, p. 1440).

32) José Martí: "Mi poesía", Versos libres, ENC-XVI, p. 226.

33) idem, "Fragmento 113", Fragmentos, ENC-XXII, p. 69.

terradora la idea que entrañan".³⁴

Rubén Darío oferece-nos também alguns textos que são exemplos cabais das analogias modernistas para acentuar o sentido de enigma, de vaguidade e de inefabilidade, que envolve a sonoridade musical;³⁵ entre tanto, é em seu informe sobre Mallarmé onde encontraremos os parágrafos mais esclarecedores: "La teoría de los silencios; y la supresión de to do signo, en veces ortográfico, los componentes quedan al influjo de la música personal, en la melodía indefinida e infinita; genuflexión wagne riana, ¡y qué!"³⁶

E mais adiante: "Escuchad esta declaración: "Yo soy el enfermo de los ruidos y me extraña que a casi todo el mundo repugnen los olores malos, menos los gritos." ¡Divino secreto del silencio!, de donde emergerán los angélicos palacios, las suprasiderales únicas melodías."³⁷

Desta visão rubendariana não se aparta a de Amado Nervo, com a particularidade de que, reconhecendo como infinitas as melodias da natureza, se mostra pessimista ante a possibilidade e o esforço dos poetas por agarrá-las com a palavra: "Ningún poeta, y no ya de los de tu época, que entendieron bien poco del asunto, excepto tú, sino aun de los grandes instrumentadores modernos del verso, como Verhaeren, Maeterlinck, Paul Fort, Gustave Kahn, Mallarmé, Moréas y el gran Verlaine, ha logrado aún sorprender, asir, atrapar una de esas infinitas melodías de la naturaleza que inspiran a Beethoven, a Wagner, a Bulow, a Brahms, siquiera con la perfección de un músico mediano."³⁸

34) José Asunción Silva: De sobremesa, BR, p. 263.

35) V. Rubén Darío: "Prosas profanas", Historia de mis libros, AA-I, p. 209; "Un poeta portugués en la India", Letras, AA-I, p. 516; "El conde Matias Auguste de Villiers de l'Isle Adam", Los raros, AA-II, p. 309.

36) idem, "Stephane Mallarmé", Juicios, AA-IV, p. 917.

37) ibidem, p. 919.

38) V. Amado Nervo: "Su majestad el órgano", El éxodo y las flores del camino, OC-I, p. 1447. O poeta a quem se refere Nervo é Victor Hugo. Estas observações podem ser cotejadas com as da crônica de "2/7/1899. La Sema na", Artículos y crónicas, OC-I, pp. 985-7.

Estas intuições sobre a sonoridade musical são compartilhadas por Manuel Machado. No poema "Música", ao compreender, angustiado, que nenhum experimento poético pode chegar a exprimir a **inefabilidade**, a realidade que

"...como siempre
en el fondo inquieto
del ánima está..."

propõe na conclusão:

"Y pues las palabras,
gastadas, perdieron,
cual monedas viejas,
el tipo y el precio,
basta de palabras...
¡Música, maestro!" ³⁹

Mas todos esses poetas, apesar dos momentos de frustração, voltam, repetidamente, a propor para a poesia um alcance sugestivo análogo ao da música, e acabam ficando seduzidos pelos que buscaram, com incontinência, elaborar poemas em função exclusivamente sugestiva e musical. Herrera y Reissig, por exemplo, chega até a chamar a atenção sobre a maneira de ler um poema musicalmente, atendendo à diérese silenciada, cuja existência houvera decretado numa tradução do poema de Samain, "Le sommeil de Canope", ⁴⁰ e que define como sendo a elasticidade harmônica que traduziria todas as situações inefáveis e realidades impetráveis. ⁴¹ Convergem também para a idéia do inefável, do vago e misterioso, os pensamentos de Chocano. ⁴²

Quando tratamos da concepção modernista de ritmo ideal, vimos-nos obrigados a aludir à sua possível ligação com as doutrinas pitagóricas. Aqui também, na motivação estética da constante busca da música ideal, po

39) Manuel Machado: "Música", Dedicatorias(Phoenix), pp. 377-8.

40) V. Herrera y Reissig: Traducciones, pp. 497-9.

41) idem, ibidem, pp. 507-9; idem, Los parques abandonados (2ª serie). pp.400-401; idem, "Oscar Tiberio", Prólogos, p. 706.

42) V. Santos Chocano: "La elegía del órgano", Alma América, pp. 402-5.

demos entrever a sombra do culto pitagórico e da harmonia cósmica. Na realidade, porém, as causas menos duvidosas para explicar nos modernistas hispânicos essas concepções de imagem fônica são: a consciência estética que tinham da vitalidade e da naturalidade das combinações sonoras, a vontade de renovação do verso e, mais especificamente, a vontade de torná-lo mais flexível e apto para sugerir todo tipo de significado poemático, desde os mais plásticos e concretos até os mais vagos e fugidios.

D - A RIMA.

Como elemento da matéria fônica, como elemento de demarcação rítmica ou ainda como elemento de associação com o significado, a rima entrou também no círculo de reflexões dos poetas que estudamos. Prescindindo do uso sinedóquico, que lhes permite chamar de rima ao poema, à poesia e mesmo ao verso, e deixando de lado o uso metafórico, pelo qual designam como rima a concordância entre dois seres ou duas idéias, observam-se diversas posições, às vezes opostas, dos modernistas diante da rima propriamente dita.

De todos, é Leopoldo Lugones o que mais tece considerações sobre a função e o valor da rima. Segundo ele, rima contribui, junto com o ritmo, para a unidade da estrofe; da rima, e somente da rima, depende a estrutura da estrofe clássica; a rima, substituiu, no verso moderno, "el ritmo estricto del verso antiguo"; a rima, "como elemento esencial del verso moderno" ou da "estrofa moderna", deve sua maior riqueza, "acidentalmente, à liberdade rítmica desta, pois o verso livre atende "principalmente al conjunto armónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro, y pretendiendo que así resulte aquella más variada"; esta rima, cuja variedade e numerosidade é proporcionada pelo verso moderno, "determina asimismo nuevos modos de expresión, enriqueciendo el idioma"; os poetas hispânicos contam com mais de seiscentas rimas distintas utili-

záveis; os que não as empregam e derivam para o verso completamente livre (livre de ritmo e de rima), estão confessando a impotência de seus recursos, porque "lo difícil en el verso es la rima" e "Richter, en sus teorías estéticas, párrafo 5º ha enunciado esta gran verdad: El poeta debe renunciar a todo lo fácil si no tiene explicación satisfactoria, porque semejante facilidad es la facilidad de la prosa."

Essa apologia da rima, que extraímos do "Prólogo" a Lunario sentimental,⁴³ já estava prenunciada num poema de Las montañas del oro, sete anos antes (1897):

"unirse nuestros huesos, como rimas — de una estrofa completa, oh reina rubia:—" ⁴⁴

Mas não podemos afirmar que seja esta a concepção, que tinham da rima todos os poetas modernistas. Nove anos depois de Lunario Sentimental, isto é, em 1914, Amado Nervo publicou um poema sobre a rima; as idéias de Nervo, senão totalmente opostas às de Lugones (pois aponta a presença rítmica como necessária, ainda que incômoda, para o poeta), mostram-se, em vários pontos, bem diferentes:

"Consonante, redoble pueril, murga liviana
que hace a todos los simples salir a la ventana;
obstáculo invencible del prócer pensamiento;
artificio feudal de juglería; viento
que impide oír los ritmos llenos de aristocracia
(para el amor platónico, fórmula de eficacia
segura); cascabel de saltimbanqui; treta
que de tantos ingenios es la sola receta;
canutillo sonoro, lentejuela esplendente;
¡imposible dejarte! Soy tu forzado; siente
mi pie tu plomo esférico, tu pesada cadena...
Has cortado las alas al águila serena
de mi idea, por ti cada vez más ignota,
cada vez más esquivada, cada vez más remota.

43) Leopoldo Lugones: "Prólogo", Lunario sentimental, pp. 191-6.

44) idem, "Nebulosa Thule", Las montañas del oro, pp. 67-8.

Como alma de la carne, quizás el Verso puro
 logrará, sin embargo, librarse del conjuro
 de tu molicie gótica, llena de sortilegios,
 de la cadencia bárbara que llora en tres arpegios...
 Hallará la ecuación de la Belleza suma;
 desnudo, como Venus, surgirá de la espuma,
 y en su hermético frasco del más limpio cristal,
 encerrará, cual rayo de luz, al Ideal."⁴⁵

Nervo não vê na rima o elemento essencial que via Lugones; antes, assinala-a como contingência do verso, de que não consegue escapar o poeta ("¡imposible dejarte! Soy tu forzado; siento/ mi pie tu plomo esférico, tu pesada cadena..."); nem lhe atribui a função unificadora ou estruturadora que lhe confere Lugones, senão que a sente como elemento conturbador ("obstáculo invencible del prócer pensamiento", "viento/que impide oír los ritmos llenos de aristocracia") e limitador ("treta/ que de tantos ingenios es la sola receta", "Has cortado las alas al águila serena/ de mi idea, por ti cada vez más ignota,/ cada vez más esquivada, cada vez más remota.")

Confrontando os conceitos da dificuldade da rima num e noutro, notamos mais esta diferença: para Lugones, a dificuldade da rima está em achá-la, e se resolve com uma espécie de armazém de rimas, enquanto que, para Amado Nervo, a rima em si, mesmo depois de achada, constitui um obstáculo no desenvolvimento e elaboração do poema.

As expressões de Amado Nervo, com referência à rima, são todas depreciativas;⁴⁶ e muito tempo antes, em 1895, esse mesmo poeta publicara um artigo, dirigido a "a los señores poetas", onde é flagrante a atitude de recusa com respeito a certo tipo de rima. Está ali escrito: "Nunca me he rebelado con tan profunda rebelión contra el castellano, como al ver en las numerosas estrofas de los numerosos poetas de numerosas generaciones, esas cuñas forjadas, implacables, fatales, de todo verso que termina men-

45) Amado Nervo: "Consonante", Serénidad, OC-II, p. 1591.

46) Em artigo de 1903, Herrera y Reissig há havia usado a imagem depreciativa dos "saltimbanquis", referente aos manipuladores -inábeis ou meramente lúdicos- da rima ("Oscar Tiberio", Prólogos, p. 697).

cionando al espíritu humano, a la tranquilidad o a esos arbolillos que bordan nuestras costas y que por uno de tantos convencionalismos simbolizan el triunfo."⁴⁷

Amado Nervo desenvolve o artigo com agressividade; conta todo o processo de escravização de um poeta às rimas usuais (as que servem de assunto para o artigo); mostra que o poeta, ao pretender criar rimas novas, fica preso às tópicas; e termina incentivando os poetas a revoltar-se contra essa situação.

Já para Chocano não interessa discutir a natureza, a função e a degradação da rima; aceita tacitamente sua necessidade e se afaina por buscá-la e realizá-la; para ele a rima pode ser um mero recurso exterior do poema ou pode encontrar uma correspondência em sua composição:

"O bien voy con mi lazo por pampa y por bosque,
persiguiendo la rima que en su molde se encaje
cual si fuese a la caza de un caballo salvaje;

o bien busca la rima que el eco le responda,
a modo de una piedra que parte de una honda
y silba por los aires hasta caer redonda."⁴⁸

José Asunción Silva também viu na rima ora um elemento retórico e de adorno:

".....Entre la algarabía
me fascinó el espíritu por su coquetería,

alguna estrofa aguda, que excitó mi deseo,
con el retintín claro de su campanilleo.

Y la escogí entre todas... Por regalo nupcial
le di unas rimas ricas, de plata y de cristal."⁴⁹

ora, aproximando-se das idéias de Lugones, encontra nela uma qualidade dinâmica

"...aleteos ágiles de la rima"⁵⁰

ora a sente como elemento unificador e construtivo:

47) Amado Nervo: "Alma, calma y palma", Fuegos fatuos, OC-I, pp. 537-9.
48) José Santos Chocano: "Prólogo lírico", Oro de Indias, p. 729.
49) José Asunción Silva: "Un poema", Sitios, Austral, p. 61.
50) idem, La protesta de la Musa, BR, p. 314.



"Si fuera poeta y pudiase fijar el revoloteo de las ideas en rimas brillantes y ágiles como una bandada de mariposas blancas de primavera con alfileres sutiles de oro."⁵¹

Esta linha de pensamento é seguida por Rubén Darío; frases rápidas como "tenía el cuidado de la rima" (aplicada a Heredia, o francés),⁵² "rimas de acero" (referida aos Poemas bárbaros de Leconte de Lisle),⁵³ podem não dizer nada sério e profundo sobre a posição do maior poeta modernista diante da rima, mas não deixam de sublinhar sua percepção do papel que cada poeta desempenha a respeito. A imagem "rimas de oro", que se encontra no final de um de seus sonetos,⁵⁴ particulariza esta busca da rima motivada, isto é, rima relevante e expressiva. Este sentido está no fundo do juízo crítico de Darío sobre as rimas do poeta português Eugénio de Castro: "hizo de la rima una sorpresa y al mismo tiempo un colorido vivo";⁵⁵ e sobre os tercetos monorrimos de Balbino Dávalos.⁵⁶ Deixamos entrever também que suas idéias sobre a rima coincidem com as posições categóricas de Lugones, pois, ao querer examinar o processo de elaboração de um seu poema, confessa: "...en mi cerebro trabaja como un gnomio el espíritu del verso, alistándose un almacen de rimas que luego han de brotar en sus rítmicas teorías, en honra de la patria universal de las almas y del hogar inmenso de los corazones."⁵⁷

Este compromisso momentâneo com a rima (momentâneo porque o poeta cristaliza a gestação dinâmica de um poema) autorizar-nos-ia a afirmar que a rima, para Darío, fosse um elemento essencial do verso? A resposta afirmativa encontra apoio nas citações anteriores e na extremada admiração que nosso poeta sentia por Banville, e que se reflete num artigo que

51) idem, "Suspiros", Transposiciones, BR, p. 319.

52) Rubén Darío: "Lo que queda de Heredia", Opiniones, AA-I, p. 404.

53) idem, "Leconte de Lisle", Los raros, AA-II, p. 278.

54) idem, "A maestre Gonzalo de Berceo", Prosas profanas, PC-P, p. 621.

55) idem, "Eugenio de Castro", Los raros, AA-II, p. 502.

56) idem, "Balbino Dávalos", Semblanzas, AA-III, p. 854.

57) idem, "Historia de un 25 de mayo", Crónicas, AA-IV, p. 980.

é, do começo ao fim, louvores ao poeta frances, cujas rimas chama (e nisto contrasta vivamente com Nervo) de "parejas de palomas".⁵⁸

Este entusiasmo não impede que Darío compreenda o que há de renovador nos versos martianos, que carecem de rimas consoantes, (Versos líbres);⁵⁹ mas, com inteligente cautela, ao comentá-los, cita Rubén as palavras prologais do poeta cubano, ou seja, deixa que Martí se comente a si mesmo. Pelo contrário, ao criticar Versos sencillos, Rubén entrega-se livre e fervoroso ao depoimento de amor a rima, baseando-se na convicção de seus valores para a poesia e para o poema: "La sencillez de Martí es de las cosas más difíciles, pues a ella no se llega sin potente dominio del verbo y muchos conocimientos. ¡Con decir que en determinados poemas el verso menor privado del consonante se ha creído en Francia reciente invención y originalidad de tal notorio unanimista! El capricho del gran cubano, en rima y ordenación, es de lo más ordenado y de base clásica, y en señalados puntos, reminiscencias de sus relaciones con el parnaso inglés."⁶⁰

O que o mestre modernista omitia era que Martí (contradizendo sua própria obra) se rebelara contra a rima, e que nos próprios Versos libres compusera um relato poemático e alegórico, rematado com os seguintes versos:

"¡Así, quién caza por la rima, aprende
que en sus garras se escapa la poesía!"⁶¹

Embora Martí não especifique a que tipo de rima se referia, podemos, por outros textos, identificá-lo.

58) idem, "Después del carnaval", Juicios, AA-IV (767-73), p. 769. Banville e Catulle Mendés (outro poeta a quem Darío rende tributo e homenagem constantes), eram radicais defensores da rima como elemento essencial do verso, e que o primeiro escreveu um tratado, Petit traité de la poésie française, (1881) que Darío certamente conhecia, e em que a rima ocupava um lugar destacado.

59) V. Rubén Darío: José Martí, poeta, AA-IV (pp.927-61), p. 959-61.

60) ibidem, p. 945.

61) José Martí: "Cuentan que antaño", Versos libres, ENC-XVI, pp. 214-5.

Ele admitia a rima em sua função auxiliar, isto é, como elemento que, se aparece, comunga com outros da estrutura poética; tal função está explícita num apontamento de 1881:

" Mi objeto? - no me calumníe, diciendo que quiero imitar a nadie ajeno; mi objeto es desembarazar del lenguaje inútil la poesía; hacerla duradera, haciéndola sincera, haciéndola vigorosa, haciéndola sobria; no dejando más hojas que las necesarias para hacer brillar la flor. No emplear palabras en los versos que tenga en si propia real e inexcusable importancia.- Denunciar el vulgar culto a la rima, y hacer a esta esclava del pensamiento, vía suya, órgano suyo, traje suyo. Mas no es eso lo que ha venido la rima siendo hasta ahora, ahogada túnica de Neso."⁶²

Uma das cartas dirigidas a Manuel Mercado pode servir de ilustração para este apontamento. Nela, o poeta confessa desdenhar a rima "por falsa e incompleta", embora a pudesse manejar "como cualquier otro". Ao referir-se aos poemas de Juan de Dios Peza, chega a afirmar: "No es el pecado de Peza, sino de la rima, qui ni a sus artistas mejores permite poner entero en ella el pensamiento". Mais adiante, quando se refere a Gutiérrez Nájera, torna a tocar no problema da rima: "Es de los pocos que está trayendo sangre nueva al castellano y de los que mejor esconden las quebraduras y hendidias inevitables de la rima."⁶³

Estas referências apontam para as rimas totais (rimas consoantes), e sua crítica dirige-se principalmente contra as mais usuais e gastadas.

No entanto, ao empregar na alegoria de "Cuentan que antaño" a imagem da caçada, revela-se não somente contrário à rima tópica, como também contra a rima buscada. Está assim o poeta cubano na mesma linha de pensamento em que se coloca Amado Nervo, e oposto, neste sentido, a Chocano, Lugones, Darío e Silva, para os quais a rima buscada, a rima rara, constituía um triunfo artístico.

62) idem, Cuadernos de apuntes, ENC-XXI, pp.220-221. V. também do mesmo Martí: Cuadernos de apuntes, ENC-XXI, p. 237; ibidem, p. 432.

63) idem, "Carta a Manuel Mercado, 26/7/1888", Cartas, ENC-XX, p. 129.

Vários textos provam que, dentro da poética substancialista de José Martí, não cabia a procura da rima rara. Na época de elaboração dos Versos libres (1882), quando prologava um livro de José Joaquín Palma (Poesías) Martí assinalou, como defeito, o uso da rima consoante (possivelmente a rima trilhada e tópica), e aproveitou a ocasião para lançar sua crítica contra as rimas raras e rebuscadas, porque não passavam de exercícios frios e cerebrais.⁶⁴ Nos próprios Versos libres o poeta expressa esta aversão radical (ao menos teoricamente) contra a elaboração poemática em função da pura rareza e, subsequentemente, do trabalho artesanal com a palavra.⁶⁵ Anos antes, em 1875, já houvera revelado sua oposição às rimas caprichosas.⁶⁶ Em 1894, rematando todo um pensamento coerentemente seguido ao longo de sua atividade literária, traduz Martí, "al vuelo", um soneto de Augusto de Armas intitulado "La Rima", no qual via o autor de Ismaelillo, cristalizadas em expressão poética, suas próprias idéias sobre a rima, que acabamos de apresentar.⁶⁷

Temos, portanto, dentro do Modernismo uma espécie de divergência ideológica no tocante à natureza e à função da rima; para um grupo, a rima era um elemento essencial da poesia, enquanto para outro, um acidente; para o primeiro, a rima devia participar na elaboração poemática, como motivação criadora do poema, enquanto que para o segundo, a rima, escravizava o poema, com cadeias inevitáveis (Nervo), ou inaceitáveis para o poeta (Martí). Um propósito comum e comum posição uniam os dois grupos: a fuga do tópico, a aversão pela rima de estampilha, a busca da originalidade e da criatividade do poema.

64) José Martí: A José Joaquín Palma, ENC-V, p. 95.

65) idem, "Mi poesía", Versos libres, pp. 226-9.

66) idem, "El libro de Lescano, sentimiento y forma", ENC-XV, p. 317.

67) idem, Un soneto de Augusto de Armas, ENC-V, p. 451.

O S O N E T OA - DO VERSO AO SONETO

Os modernistas, em seus tentames teóricos, manifestaram-se não só sobre cada um dos menores elementos de relação e estruturação da linguagem poética, tomados isoladamente (combinações fônicas, rima, ritmo e metro), como também sobre o verso, a estrofe e as formas fixas de poemas analisados como um todo. Uma vez que nos planos do verso e da estrofe se revelam os constitutivos menores, é fácil concluir que suas teorias sobre esses dois, repetem idéias expostas nos capítulos anteriores, e referentes à rima, matéria fônica, ao ritmo e ao metro. Por isso, basta-nos agora um sumário de seus pensamentos sobre o verso e as formas superiores ao mesmo.

Embora os modernistas costumem falar de verso referindo-se à poesia ou ao conjunto de poemas, observa-se em suas teorias uma diretriz comum: o princípio da renovação. Processar-se-ia ela, segundo se deduz de suas observações, pela recusa de todo academismo (aspecto negativo) e pela busca da novidade (aspecto positivo); logo, pela incorporação das formas tradicionais, arrancadas de sua rotina e vivificadas por uma autêntica função criadora; e, finalmente, pela simbiose entre o novo e o tradicional, que faz da métrica modernista algo realmente diferente na perspectiva histórica da poesia hispânica.

Este processo, que fomos mostrando enquanto tratávamos da métrica, rítmica, sonoridade e rima, não se realiza com tanta pureza causal, lógica e histórica; ao contrário, há uma superposição de etapas que, por razões de clareza e por ordem crítica, separamos. O mesmo processo encontra-se na forma de composição superior ao verso, a estrofe, e, subse-



quentemente, em todo o poema.

Por outro lado, verificamos a existência de divergências entre os modernistas; a mais notória foi a relativa à rima, em torno da qual vimos perfilarem-se dois grupos: um que a aceitava como elemento contingente do verso (e às vezes um mal necessário) e outro, que a considerava como elemento essencial do verso, categoricamente necessário. Esta diferença teórica com respeito a um dos elementos estróficos torna-se mais sutil no tocante ao verso como um todo; todos os modernistas acatam o verso como forma própria da linguagem poética, mas apresentam eles várias espécies de justificações para sua renovação; ve-las-íamos mais nítidas se penetrássemos nas poéticas modernistas que falam diretamente da forma, de poesia e poema.

Apesar de nos interessar aqui somente uma forma especial de poema e um aspecto particular da poesia, e se bem que vejamos refletidas aí as razões estéticas que motivaram a renovação e que provocaram as divergências na concepção da poesia ou de sua expressão, não nos custa apontar duas atitudes básicas, duas modalidades de visão sobre forma poemática e poesia (campos em que os modernistas se movem livremente, sem muita rigidez, já que, com exceção de Martí, passam de um a outro): a de justificar a renovação do verso (da estrofe, do poema) com a busca de uma beleza natural e autêntica, e a de justificar a renovação do verso com a busca de uma beleza refinada e artesanal. As duas visões teóricas convergem na renovação. E nesta, entra o soneto.

Sendo os modernistas inimigos dos tópicos -os clichês-, do verso tradicionalmente fixo, como se explica sua notória predileção pelo soneto, uma das formas tradicionais, "oficiais" e acadêmicas? Somos levados a descrever de seus propósitos renovadores, de seu afã por recursos novos e de poesia nova, porque recorriam frequentemente como meio de expressão a uma forma poemática que nada tinha, ao menos aparentemente, de nova. A verdade é que se os modernistas usaram às vezes o soneto como jogo, adorno e decoração, em geral empreenderam sua re-criação, de tal mo-



do que se pode afirmar que há muitos sonetos modernistas que, como sonetos, são poemas novos; são poemas, criações originais.

Sem embargo, devemos assinalar o caso particular de José Martí, e o fazemos aqui porque são, precisamente, seu afã de originalidade e sua concepção da poesia e forma poética que explicam a escassa produção de sonetos do iniciador do Modernismo.

Tomemos o seguinte fragmento do poeta: "Y este libro de sonetos de América, por C.H.Crandall, con los mejores sonetos de poetas del Norte, y un estudio que puede ser curioso sobre el soneto en todas las literaturas ras? El soneto es falso, y puede ser bello. Es como Romea cuando aplaudía a Va.- Bandidos, eso no es verdad, p.o te aplaudo.- De un español por cierto, del andaluz Bl. W., es el mejor soneto inglés, el s. a la noche:- Del am. R. hay otro s. primoroso a Inglaterra.- En Gr. Br. se ha publicado una buena colección de sonetos."¹

Para quem está acostumado aos textos martianos a frase "El soneto es falso, y puede ser bello" tem um sentido inconfundível. "Falso" em literatura é adjetivo que o poeta aplica a artifício; a poética martiana (e não há uma linha sua que crie dúvida sobre este ponto) não admite artifícios; e devemos crer que é impossível para qualquer poeta, de qualquer época, eliminar do soneto seu caráter convencional, pelo menos no que diz respeito a sua forma fônica. Como a poética substancialista de Martí repele qualquer convenção (derivada em retoricismo e academismo), o caráter convencional do soneto, sua pre-existência à criação pessoal inspirou-lhe desconfiança para com essa forma.

Apesar de tudo, Martí chegou a escrever sonetos e não deixou de admirar outros poetas pelos sonetos que criaram. Admitia, portanto, sua poeticidade e não podia recusá-la; estava, porém, embebido de liberdade romântica para conseguir libertar-se do preconceito contra a forma que, como

1) José Martí: Fragmentos, ENC-XXII, p. 130.



poeta e homem de grande sensibilidade, teve que aceitar, embora a ~~ao~~ ^{ao} ~~ei~~ ^{ei} ~~l~~ ^l ~~ta~~ ^{ta} ~~se~~ ^{se} sem a cerebralização, isto é, como forma natural da inspiração.²

Esclarecido o caso martiano, importa-nos agora compor o quadro do pensamento modernista sobre o soneto: desde as simples referências e penetrações intuitivas até a crítica mais reflexiva. Este quadro, se juntado ao já elaborado com os elementos do verso, ajudar-nos-á a compreender com mais clareza e maior perspectiva a fecundidade produtiva de sonetos e suas motivações estéticas no Modernismo.

B - REFERÊNCIAS GERAIS SOBRE O SONETO.

São tantas as vezes que encontramos a palavra "soneto" nos escritos modernistas que devemos, por motivos de economia e mesmo de eficácia, deixar de lado muitas citações e referências, prendendo-nos somente às mais significativas. Na maioria dos casos usa-se a palavra como simples referência, em conexão com circunstâncias e indivíduos;³ frequentemente surgem referências determinadas por qualificativos ou acompanhadas de rápido comentário temático, mas sem sair de uma generalização ou dos limites de uma impressão fugaz, quando não se reduzem a louvores tão ano-

2) Sobre a forma natural da inspiração v. José Martí: "Prólogo", Versos libres, ENC-XVI, pp. 130-131.

3) Eis aqui apenas alguns exemplos dessas simples referências: a) "Rossetti es comparable a Tennyson. El último libro de éste [Rossetti] se llama Baladas y sonetos." (José Martí: "La opinión nacional, 17/11/1881, ENC-XIII, p. 84); b) "Cuando el centenario de Calderón, hubo inusitadas pompas y agitaciones académicas que hicieron murmurar a Verlaine en un soneto." (Rubén Darío: "La fiesta de Velázquez", España contemporánea, AA-III, p. 181); c) "Mi libro estará listo a fines de semana. Reproduce en la parte titulada Lápidas el soneto a Verlaine de colección anterior, por una sola razón: estaba dedicado a usted; y publico además aquel soneto que le leí: El violoncello sufre más que el violín..." (Amado Nervo: "Cartas a R. Darío, IV (París, 25//7/1901)", Epistolario, OC-II, p. 1129).

dinos como retumbantes;⁴ de vez em quando, elas vêm seguidas de comentários mais extensos, que nos permitem descobrir preferências por determinados valores artísticos, modernos ou antigos, e onde se vislumbram leves indícios interpretativos;⁵ todavia, mais significativas são as que estão vinculadas às citações integrais e parciais de sonetos e as que formam artigos ou boa parte de artigos sobre livros de sonetos. As três espécies anteriores se refletem nessas duas últimas, onde nos deteremos.

4) Exemplos: a) "En Poesía no ha hecho [José María Roa Barcena] cosa mejor que unos magníficos sonetos, impregnados de un dolor suave y penetrante, que parece exquisito perfume, a la muerte de su padre, y a la de su esposa." (José Martí: Sección constante, ENC-XXIII, p. 322); b) "...y el poeta Guillermo Matta me había rimado un hermoso soneto" (R. Darío: "Biografía de Pedro Balmaceda", A. de Gilbert, AA-II, p. 174); c) "Con Antonio Nobre, un poeta muerto en plena juventud, cuyo único libro Só es lo más portugués, a pesar de todas las innovaciones métricas y rítmicas que se han escrito, desde los admirables sonetos de Camoens, Eugenio de Castro constituye toda la poesía nueva de Portugal" (Amado Nervo; "Del florecimiento de la poesía lírica en Italia, Portugal y España", La lengua y la literatura, p OC-II, p. 37).

5) Exemplos: a) "Es encantador el último libro de versos de Edmundo de Amicis, el ya famoso escritor de viajes italiano: su poesía es indígena, agradada, sentida. Pinta en sonetos que arrancan lágrimas, la enfermedad de uno de sus hijos, su riesgo de muerte y su salvación. Grabados están en este hermoso libro todas las impresiones que conmueven un buen corazón italiano. Por esto dice Amicis, que quiere distinguirse por su buen corazón" (Martí: Sección constante, ENC-XXIII, p. 62); b) "Un soneto hay en este libro que se puede decir ha tenido mayor suerte que todas mis otras composiciones, pues de los versos míos son los más conocidos, los que se recitan más, en tierra hispana como en nuestra América. Me refiero al soneto Margarita. Por cierto, la boga y el éxito se deben a la anécdota sentimental, a lo sencillo emotivo, y a que cada cual comprende y siente en sí el sollozo apasionado que hay en estos catorce versos" (R. Darío: Autobiografía, AA-I, p. 123); c) "Pero José María de Heredia llegó a París muy joven, apenas tiene de americano el color y la vida, que en sus sonetos surgen, de nuestros ponientes sangrientos, nuestras fuertes savias y nuestros colores tórridos" (idem, "Augusto de Armas", Los raros, AA-II, p. 390).

As citações integrais de sonetos, alheios ou próprios, que encontramos nos escritos não poéticos dos modernistas sobrepõem em mais de 60% as citações de todas as outras formas, convencionais ou não, de outros poemas (sejam elas integrais ou parciais); esta proporção aumentaria consideravelmente se contássemos também as citações parciais daqueles.

Tal frequência pode dever-se à pequena extensão do poema, cuja leitura permitiria que os leitores das informações críticas dos modernistas aquilatassem, numa obra completa, o poder de estruturação do autor e toda a dimensão possível da beleza do conjunto. Esta explicação, puramente material, da elevada proporção de sonetos transcritos (que não pode ser rejeitada em alguns casos) não explicaria a preferência que, na sua produção poética, demonstraram os modernistas por esta forma. Além disso, a comprovação parcial de tal hipótese interessa-nos menos que evidenciar a utilização das citações, o objetivo que perseguiram os poetas com elas, porque, se o conseguirmos, estaremos também explicitando até que ponto os modernistas estavam estimulados pelo sentido da facilidade e da economia de espaço. Veremos que os propósitos são vários: alguns comuns a todos, mas outros, particularíssimos.

Uma das finalidades é fazer do soneto um instrumento de defesa do americanismo, ou melhor, da capacidade do povo americano para a arte. Esta atribuição ufanista encontra-se em Martí que, com certa euforia patriótica, documenta a manifestação poética no seio popular de Cuba, citando dois sonetos, um "de un niño de quince años" e o outro, de um farmacêutico, ambos de Bejucal.⁶

Servem também como documentos da genialidade, não de raça, mas particulares de uma menina, dois sonetos que copia Rubén Darío em "Niñas prodigios". A admiração do poeta pela precocidade da menina Antonine Couillet

6) Os dois criadores espontâneos e populares são José María Martínez e Francisco Campos Marquetti; o soneto do primeiro começa "Ese ramo de palma..." e o do segundo se intitula "La locomotora" (José Martí: Versos verdaderos, ENC-V, pp. 215-6).

aumentava quando descobria nela a influência de Verlaine.⁷

Fora desse âmbito laudatório, encontramos outros aproveitamentos dos sonetos citados em função tributária, quando os modernistas os relacionam com anedotas ou circunstâncias; o sonetos se transformam em meio de particularização de um fato, de uma paisagem, de revelação de caráter de determinadas pessoas e, quando estas são circunstancialmente poetas, revelam mais o indivíduo que o criador literário. O soneto torna-se deste modo um especificador dos fatos reais, das particularidades individuais e das circunstâncias externas.

Com esta função contextual Rubén cita o soneto de Verlaine "Mon plus vieil ami...",⁸ da Ratazzi⁹ e o seu próprio "Este gran don Ramón de las barbas de chivo".¹⁰ Em sentido análogo, para ilustrar a amizade de Sor Juana Inés de la Cruz e uma condessa (o pronto atendimento daquela a um pedido desta), Nervo reproduz o soneto "El hijo que la esclava ha concebido" da poetisa;¹¹ noutra parte, o mesmo Nervo copiará integralmente, no original, o soneto de Rostand "Premier passage sur mon jardin", que celebra os vãos de um biplano;¹² interesses biográficos têm também as citações completas do soneto que Rubén lhe havia dedicado ("Amado Nervo"), transcrito pelo poeta mexicano numa carta,¹³ assim como a reprodução de seu "El violoncello sufre más que el violín", escrito pelo poeta para lembrar certa noite em París.¹⁴ Também serve a uma lembrança particular o soneto que Chocano cita em "Entre dos impresiones".¹⁵

7) V. Rubén Darío: "Niñas prodigios", Opiniones, AA-I, pp. 310-311.

8) idem, "La vida de Verlaine", Varia, AA-II, pp. 716-7.

9) idem, "Una reina de Bohemia", España contemporánea, AA-III, pp. 310-311.

10) idem, "Algunas notas sobre Valle Inclán", Algunos juicios, AA-II, p. 578.

11) V. Amado Nervo: Juana de Asbaje, OC-II, p. 460.

12) idem, "De Biarritz a San Sebastián", Divagaciones, OC-II, pp. 726-27.

13) idem, Epistolario, OC-II, p. 1135.

14) ibidem, p. 1146.

15) V. Santos Chocano: "Entre dos impresiones", Crónicas de Cuba, p. 980.

Emprego especial do soneto, em função tributária, é a sua inserção, como motivo livre, numa narrativa, tal como o fez Amado Nervo em "Una mentira",¹⁶ quando aproveita um soneto inteiro de Sor Juana Inés de la Cruz para contrastar a volubilidade da personagem feminina com a autenticidade do sofrimento vazado no poema, ao mesmo tempo que coloca em destaque o falso conhecimento daquela sobre seu companheiro. Em "Los balcones", narrativa de matéria autobiográfica, Amado Nervo volta, por duas vezes a usar sonetos como motivos livres;¹⁷ também como motivo livre, dois versos de Dante Gabriel Rossetti são citados e traduzido em De sobre mesa, de José Asunción Silva.¹⁸

0248/84

A transcrição completa do soneto redunda, de vez em quando, num tributo do poeta modernista a outro poeta ou escritor. Assim procede Rubén ao citar um de seus Medallones em homenagem a Catulle Mendés, para mostrar como o emulava na época de Azul...;¹⁹ com idêntica finalidade, reprodutirá em Los raros, o soneto de Baudelaire "Nous aurons des lits";²⁰ No mesmo livro encontra-se outro exemplo desse emprego na cópia do soneto de Laurent Tailhade "Dans le nimbe...";²¹ e ainda outro em Semblanzas quando se refere à poesia de Sor Juana, e cita, para exteriorizar sua admiração por ela, os sonetos da monja: "Al que ingrato me deja..." e "Feliciano me adora..."²²

16) V. Amado Nervo: "Una mentira", Cuento. Novela, OC-I, p. 323.

17) idem: "Mirando a la tierra", Los balcones, OC-II, p. 1079 (onde está transcrito o soneto de Felipe IV "La muerte") e "Mirando al cielo", ibidem, p. 1103 (onde Amado Nervo transcreve seu soneto "Cayó la tarde, y el tenaz anhelo...").

18) V. José Asunción Silva, De sobremesa, BR, p. 235.

19) V. Rubén Darío: "Catulle Mendés", Letras, AA-I, p. 572.

20) idem: "El conde Matias Auguste de Villiers de l'Isle Adam", Los raros, AA-II, p. 309.

21) idem, "Laurent Tailhade", Los raros, AA-II, p. 398.

22) idem, "Amado Nervo (Sor Juana Inés de la Cruz)", Semblanzas, AA-II, pp. 836-845.



Mas nem sempre a admiração constituía o principal estímulo. Muitas vezes vinha acompanhada de comentários relacionados com o tema (com o processo de gênese criadora, técnica empregada, perfeição poética) e que serviam de pretexto para ilustrar um gosto estético ou um tema literário contemporâneo.

São muitos os sonetos, que, reproduzidos no corpo de artigo, satisfazem estas finalidades. Contentar-nos-emos com algumas citações que possam servir de paradigma a esses diferentes objetivos.

Para expor sua concepção da rima, Martí transcreveu, como já se viu, um soneto de Augusto de Armas. Misturando paráfrase, comentário de tema, transformação do poema em pretexto para fundamentar uma utopia (o sonho de uma cidade de poetas), aproveita Amado Nervo partes de sonetos de Sor Juana Inés numa crônica de La Semana; ²³ o segundo quarteto e dois tercetos de um soneto de Dávalos servem-lhe para digressões em torno da literatura francesa e de autores que tenham possivelmente exercido influências naquele. ²⁴ Já em Juana de Asbaje, o autor de Místicas prefere citar os sonetos de Sor Juana Inés para indicar o tema e interpretar o processo genético da criação; às vezes esse tipo de explicação está ligado ao aspecto histórico; é o caso do soneto "¡Oh cuán frágil se muestra...", que Nervo utiliza para relacionar uma das etapas da vida de Sor Juana com sua atividade poética, servindo-se também da relação para, brevíssimamente, indicar a fonte de inspiração do soneto. ²⁵ De vez em quando se soma, ao histórico e ao genético, uma digressão sobre o sentido de construção do soneto, e, por esse caminho, Nervo mostra a origem de dois: "De la beldad de Laura enamorados" e "Mueran contigo, Laura, pues moriste"; aponta neles a elaboração retórica e aventura-se, com alguma precaução, a interpretar a contradição entre a mediocridade do poema e a

23) V. Amado Nervo: 'La semana, OC-I, p. 845.

24) idem, "Músas de Francias", Algunas, OC-I, pp. 1328-9.

25) idem, Juana de Asbaje, OC-II, p. 437.

intensidade da dor, explicando-a com a visão, bem do gosto modernista, da insuficiência da palavra humana para expressar, total e autenticamente, a vida interior;²⁶ no mesmo livro, páginas adiante,²⁷ sugere que o dinamismo interior do poeta (no caso, Sor Juana Inés) possa haver sido deliberadamente disfarçado (sonetos citados: "Al que ingrato me deja..." e "Feliciano me adora...") ou possa irromper inconscientemente pelas travas do discreto jogo das palavras, rasgando as máscaras (soneto: "Esta tarde mi bien...").

Cada um dos poetas, conforme a orientação pessoal de sua visão do mundo, se utiliza, nos comentários dos sonetos reproduzidos, distintos argumentos para parafrasear o poema e assinalar os estímulos (interiores ou exteriores) que provocaram seu nascimento.²⁸

Não obstante, os modernistas aproveitam também as citações com finalidades mais concernentes à literatura. Já vimos como Amado Nervo se referia à índole retórica de alguns sonetos de Sor Juana; também Lope de Vega não escapou da mesma crítica; depois de citar dois tercetos do poeta espanhol, Nervo comenta: "Un poquito retórico este soneto del gran poeta y los versos que rematan el segundo terceto algo alambicados. Pero cuando uno lee al genio ello está compensado. Las bellezas lo envuelven todo y no dejan huecos a la crítica."²⁹ De modo análogo, sem tocar em gênio, refere-se ao soneto de Julio Flórez, "Deshielo".³⁰ Sonetos de Boscan, Garcilaso de la Vega e Hurtado de Mendoza também recebem de Amado Nervo breves elogios; do último dá relevo a "Amada soledad, muda alegría",

26) *ibidem*, p. 444.

27) *ibidem*, p. 457. O processo de criação poética que encontrou, no Romantismo e no Simbolismo, explicação na teoria do poeta como emissor ("inspirado por Deus, possuído de um espírito divino, iluminado) também ecoa em Nervo, que cita, a propósito, o soneto de Sully Prudhomme "El extranjero" ("Dos grandes enemigos de los poetas", *Divagaciones*, OC-I, p. 704).

28) Chocano vê no ambiente andino a motivação de sonetos de Magallanes Moure ("Resurrección", *Últimos artículos*, pp. 1728-9).

29) Amado Nervo: "Soneto", *Lecturas literarias*, OC-II, p. 409.

30) *idem*, "Deshielo", *ibidem*, p. 429.

do qual afirma ser "uno de los sonetos más perfectos del siglo XVII";³¹ do segundo copia " Oh dulces prendas...", para dizer dele que seria "quⁱzá el mejor de Garcilaso"³², e do primeiro destaca dois sonetos para, entre outras palavras, escrever: "Boscán es de los llamados poetas de la escuela italiana y pasa por ser, con Garcilaso de la Vega, de los que con más tino introdujeron en la métrica española las cultísimas y sonoras formas de la métrica italiana del siglo XV".³³

Em geral, Amado Nervo sentia-se atraído pela perfeição técnica dos sonetos do Século de Ouro e admirava seu poder expressivo. De Sor Juana (depois de citar "¿Ves, caminante?") chega a afirmar: "Sor Juana soneteaba con una técnica que no desdeñara Heredia, así como Góngora no desdeñara sus romances."³⁴

Dentro da demanda mais intrinsecamente literária do soneto estão os artigos sobre livros e séries de sonetos. Neles revelam os autores, mais claramente, as razões de suas preferências por esta forma, e não deixam, algumas vezes, de manifestar suas idéias sobre o soneto e sua vontade de renová-lo.

Em carta de Chocano, com data de 17 de maio de 1925, quando o Modernismo já havia perdido sua força, encontramos estas linhas: "En las Acuarelas, sonetos labrados con técnica adecuada, apartándose de los moldes parnasianos, y saturándose enérgicamente en el trópico ubérrimo y ardoroso de Colombia, se condujo usted con intrepidez e independencia. Bien por ellas. Eso se llama lírica."³⁵ "Acuarelas" é uma série de sonetos de Ritmos dispersos do poeta Miguel de Aguilera. Chocano refere-se à "técnica adecuada" e dá a entender que diferia da parnasiana; pelos pa

31) idem, "Soneto", ibidem, p. 429.

32) idem, "Soneto", ibidem, p. 428.

33) idem, "Sonetos", ibidem, p. 428.

34) idem, Juana de Asbaje, OC-II, pp. 444-5.

35) V. Santos Chocano: "Copia", En acción, p. 1076.

rágrafos precedentes da carta, sabemos que com "moldes parnasia nos" o poeta aludia certamente à impassibilidade e à pura elabora-ção técnica que, quem sabe, não haveria permitido a saturação do "trópi-co ubérrimo" nos poemas do autor colombiano. "Técnica adecuada" só po-de ser entendida, embora vagamente, como estruturação do poema pela vazão da emoção pessoal, o que equivalia, na poética de Chocano, à expressão do autoctonismo maericano.

Artigo em que há parte dedicada a uma série de sonetos é "Azul", de Rubén Darío, aparecido em 1909;³⁶ no tocante ao soneto importa-nos o seguinte comentário: "Concluye el librito con una serie de sonetos: Cau-policán, que inició la entrada del soneto alejandrino e a la francesa en nuestra lengua -al menos según mi no conocimiento-. Aplicación, a igual poema de forma fija, de versos de quince sílabas, se advierte en Venus. Otro soneto a la francesa y de asunto parisiense: De invierno. Luego re-tratos líricos, medallones de poetas que eran algunas de mis admiració-nes de entonces: Leconte de Lisle, Catulle Mendés, el yanqui Walt Whit-man, el cubano J.J. Palma, el mejicano Díaz Mirón, a quien imitara en ciertos versos agregados en ediciones posteriores de "Azul..."³⁷

Afora a indicação marginal de influências (ou pelo menos de atra-ções literárias) importa verificar que Darío se reconhece, ainda que com certa cautela, como o introdutor, na poesia, espanhola, do verso a-lexandrino. Insiste Rubén na índole francesa de seus sonetos, o que com-preende não só o uso da métrica (isto é, alexandrinos que rompem com a correspondência ordinária entre a ordem sintática do verso e a divisão hemistiquial, utilizando os recursos que podem reduzir a rigidez da pausa central: terminação aguda ou esdrúxula no primeiro hemistíquio, sinale-fa e/ou encavalgamento entre os hemistíquios, encavalgamento versal, deslocação do apoio rítmico do acento prosódico para outro acento...), mas

36) V. Rubén Darío: "Azul", Historia de mis libros, AA-I, pp. 195-203.

37) ibidem, p. 203.

também um campo mais amplo de modificações, enumerados neste mesmo artigo: "Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxitu de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, a ristocracia léxica."³⁸

Apesar dessas modificações, Rubén classifica o soneto como "poema de forma fija". Ou se trata de uma ironia ou da aceitação da rigidez do soneto só no que diz respeito à disposição rítmica e número de versos; ou também de uma formulação intuitiva de que a forma fixa do soneto não se configura no nível do **significante** (forma fônica) mas no nível do significado (forma semântica). Nem este texto de Darío, nem outros sobre o soneto, poderão confirmar a última hipótese; podemos, isso sim, encontrar textos que confirmem o conhecimento ou a intuição da compacta gravitação do soneto em torno de um eixo semântico: sua natureza essencialmente sintética e seu caráter fechado e técnico; não há, porém, uma só linha que claramente diga que o soneto se caracteriza essencialmente por determinada forma semântica.

Outro artigo de Rubén deixará bem esclarecido este ponto; é o que dedica A Francisco Contreras e, em parte, à literatura chilena de seu tempo. Começa Rubén comentando o livro de sonetos, Toisón, e refere-se aos caminhos pessoais que seguia Contreras; valoriza-o por ele ter-se apartado de alguns maneirismos modernistas e por ter conseguido, quando não pôde ocultar as origens do novo gosto, conservar "sus modos individuales de pensar y de sentir". Até esta parte do artigo, Darío desenvolve idéias sobre formas externas ou técnicas; explicita-o claramente ao especificar: "el alejandrino y el gusto por los compuestos". Mas dá nova direção ao artigo quando continua: "He aquí una pequeña labor muy bien trabajada, aunque con el exceso de preparativos que se

38) ibidem, p. 201.



acostumbrara desde la introducción del simbolismo.

En desmesuradas yemas,
sobre los tallos entecos,
en los parterres, ya secos,
se esponjan las crisantemas.

Flores raras, son emblemas
del arte de nuevos ecos,
amante de orlas y flecos
y de rarezas supremas.

Exóticas y hieráticas,
como princesas asiáticas;
pues que son raras, son bellas
prendidas entre los rasos
o abiertas sobre los vasos,
como monstruosas estrellas.

Toisón fue publicado en 1906."³⁹

Fala Rubén de "pequeña labor muy bien trabajada", e de "exceso de preparativos. Por "labor muy bien trabajada" podemos entender: a) o uso de octossílabos com certa variedade rítmica; e b) ordenação do desenvolvimento semântico do poema em três fases típicas do soneto: exposição (vs. 1-8), síntese (vs. 9-10) e conclusão (vs. 11-14). Além disso, Rubén fala de um "exceso de preparativos"; de fato, o soneto acumula na exposição (vs. 1-8) circunstâncias e predicativos que na síntese tornam-se redundantes, isto é, o autor (Contreras) saturou a exposição de tantos dados descritivos que mingrou a síntese: a expectativa do leitor já havia sido satisfeita ao terminar o segundo quarteto.

Neste comentário Rubén deixa-nos entrever seu conhecimento do desenvolvimento dialético do soneto, mas nada afirma sobre esta forma "interna". Pelo contrário, interessa-se pelo formal no sentido que os modernistas entendiam a forma: a forma técnica, aspecto da escritura artística, como esclarece Rubén, na continuação: "Esto nos hace retroce

39) Rubén Darío: "Letras chilenas", Algunos juicios, p. 631.



der algunos años, al tiempo de la preocupación por la escritura "artista" y por lo principalmente formal. Aún quedan algunos cultivadores de la manera, tanto en América como en España."⁴⁰

Ainda no mesmo artigo, em seu final, Rubén Darío volta a falar de sonetos (agora do livro Almas y panoramas) como sonoridade ("introducción musical") e depois como forma poemática de síntese e equilíbrio ("el soneto sintetiza armónicamente [el tema]").⁴¹

Entretanto, merece especial atenção o artigo que Rubén Darío dedicou a José María de Heredia, pois tratar deste poeta é um modo indireto de estimar o soneto.⁴²

A primeira observação digna de nota refere-se ao labor artesanal do soneto, quando Rubén considera o problema de forma e conteúdo, de razão e emoção no poema:

"Hay la idea común de que los parnasianos fueron simples artesanos del verso, fabricantes de piezas de orfebrería. Nosotros, que cincelamos los versos como copas, decía uno de los más grandes entre ellos, El verso humano y el ritmo divino tienen tal virtud, que no le es posible al artífice más impasible labrar una copa que ne esté siempre llena de algo. La copa vacía es imposible. Siempre habrá en el vino de poesía diluido un sentimiento, un pensamiento. Y en las urnas de José María de Heredia se conserva un licor precioso, que ganará calidades envejeciendo. Ciertamente, fue un orfebre como todos los del Parnaso. Tenía el cuidado de la rima, la preocupación de la palabra y, naturalmente, el orgullo del pensamiento. No hay uno solo de los impasibles que no tenga en su estrofa en la apariencia fría un estremecimiento emocional, pues emo-ción hay hasta en las más profundas especulaciones mentales."⁴³

Darío nega que exista forma artesanal pura e que os parnasianos fossem simples artesãos, artífices; mas não nega que fossem, antes de mais

40) ibidem, p. 631.

41) ibidem, p. 637.

42) Rubén Darío: "Lo que queda de Heredia", Opiniones, AA-I, pp.403-412.

43) ibidem, p. 404.

nada, artífices do verso; aliás, o afirma, porque o argumento de defesa do parnasianismo está apoiado na propriedade da palavra humana de configurar diversas funções, entre as quais se conta a intencional; nesse sentido (ou seja, de que todo signo verbal leva consigo uma : intencionalidade de quem o usa) não existe a impassibilidade. Por outro lado, ao referir-se ao soneto do poeta francês, como "urna" que "conserva un licor precioso", mostra Darío esta forma como continente caracterizante e próprio, como recipiente, como forma externa, e também como conteúdo não específico (exclusivo do soneto mesmo), mais geral e próprio de toda poesia. Este conteúdo, guardado na forma, pode ser dinâmico ("ganará calidades envejeciendo"), mas a forma que o recebe continuará imutável, fixa, porque se trata de uma peça de ouriversaria. No último período do parágrafo transcrito, Rubén caracteriza o poeta-ourives (poeta preocupado com a elaboração formal) como um indivíduo que aplica seu pensamento na seleção cuidadosa dos sons e das palavras: poesia como exercício da razão, como aplicação consciente da forma técnica, como artesanato.

A segunda observação de Rubén, noutro parágrafo, liga-se especificamente ao soneto de Heredia; e é uma espécie de desenvolvimento particular do anterior, de caráter mais geral; tenta aí definir os sonetos de Heredia, usando uma linguagem próxima da linguagem poética, o que não impede que vejamos claramente que ele está fazendo referências à natureza compacta do soneto (concentração de material versus profusão e intensidade significativa):

"Lo que distingue a Heredia es la frecuencia del mármol y del metal, materiales de su labor. La dedicatoria a su madre en Les Trophées es una lápida romana. La mayor parte de sus sonetos son casi epigráficos, dignos de una estela. Heredia no escribió una sola línea que no fuese monumental. De allí esa augusta disposición de los conceptos, esa noble eurytmia rítmica, esa belleza grandiosa de sus pequeños templos de catorce columnas."⁴⁴

44) ibidem, pp. 404-5.



No decorrer do artigo Rubén Darío terá oportunidade de reduzir os sonetos heredianos e resumirá cada um deles numa sentença, provando sua natureza epigráfica.⁴⁵ E o adjetivo "epigráfico" com que qualifica a tais poemas pode dar a idéia aproximada do que entendia Rubén Darío por forma do soneto; trata-se de uma concepção plástica do poema e esta plasticidade exige elaboração, artesanato. Exatamente este aspecto leva-o -e nos leva a nós- à terceira observação importante do artigo dariano sobre Heredia.

Refere-se ela à necessidade do estudo da literatura, conhecimento da técnica, e relevância da fecundidade qualitativa em vez da meramente quantitativa de um poeta:

"Se le reprocha su parto elephantino, tardío y único. ¿Se habría preferido que amontonase en las librerías volúmenes sobre volúmenes, a la manera de tanto fecundo múltiparo de la literatura, cuya prole, sin dolor creada, servirá tan sólo por su inanidad y número para hacer más pesada y más invisible la losa del más justificado de los olvidos?"⁴⁶

Sugere Darío a superioridade poética da literatura exigente e lentamente elaborada, nascida de um trabalho consciente; e isto que vemos aqui sugerido a respeito de Heredia, encontraremos diretamente exposto em muitas outras partes de artigos darianos: a necessidade de estudo e aplicação intelectual, a desconfiança da espontaneidade criadora e, em resumo, a busca da construção poemática. Basta lembrar aqui seu artigo sobre Leopoldo Díaz onde está escrito: "...ve que el Arte es algo que está sobre intereses más o menos egoístas o superficiales, y que el verdadero artista es aquél que en el estudio constante, y en el aislamiento de su torre ebúrnea, pone bajo el triunfo de la Idea, perseguida y adorada, todo lo que, para la mayoría opaca y sorda, sorprende o deslumbra."⁴⁷

45) ibidem, pp. 408-412.

46) ibidem, p. 405.

47) Rubén Darío: "Bajo-relieves, de Leopoldo Díaz", Juicios, AA-IV(pp.780-786), p. 784-5.

Quatro breves notas críticas de Amado Nervo sobre Poemas rústicos, Amorosas y sonetos, Las sombras de Héllas e Les trophées, confirmam que as considerações de Rubén sobre forma e conteúdo, razão e emoção, importância do conhecimento da técnica e elaboração cuidadosa do soneto, não constituem prerrogativas ideológico-poéticas de Rubén, senão que evidenciam padrões estéticos comuns no Modernismo. Claro está que existem algumas divergências na individuação desses padrões, como a complacência de Darío com o sentido puramente artesanal do poema e a resistência de Nervo em aceitá-lo; como a admiração de Darío por Heredia, que parece mais exterior e menos profunda que a de Nervo, que confessa um trato mais intenso com os sonetos do poeta cubano-francês; também as informações em torno das influências sobre Leopoldo Díaz são maiores no artigo de Rubén, enquanto que Nervo se importa mais com fazer contrastar, tomando como base o elemento intencional, aos dois poetas que estuda.⁴⁸

C - DENSIDADE POEMÁTICA DO SONETO.

Os vários tipos de referências já examinados serviram aos modernistas para as mais variadas finalidades. Fundamentalmente, entraram aí em jogo duas atitudes básicas: a do crítico, que analisa o soneto em si e em suas relações históricas, e a do poeta, que vê nessa forma um instrumento para a criação poética própria.

Vimos como percebiam os modernistas dois caracteres distintivos no soneto: sua matéria poemática de natureza sintética peculiar e sua forma, de um lado vista como densidade formal, apta para a expressão sintética da matéria, e de outro, intuída como elaboração dialética (mas

48) V. Amado Nervo: "Poemas rústicos", Crítica literaria, OC-II, pp. 357-359; idem, "Amorosas y sonetos", ibidem, p. 360; idem, "Las sombras de Héllas", ibidem, p. 371; idem, "Heredia", ibidem, pp. 383-4.

esta intuição não explicitada claramente). Por isso, deter-nos-emos aqui na parte referente à densidade formal em função da matéria sintética.

O ponto de partida é a seguinte frase de Rubén Darío, que já conhecemos: "...esa belleza grandiosa de sus pequeños templos de catorce columnas." Essa grandiosidade do pequeno é o poder de síntese do soneto, ^{*} resultante de uma elaboração condensadora, de um paciente trabalho de concentração artística.

Às vezes os modernistas servem-se de metáforas para significar o caráter sintético do soneto. Dirá Silva "cincelar sonetos", ⁴⁹ e Rubén Darío, "acuñar sonetos como medallas y esterlinas"; ⁵⁰ as metáforas tornam-se mais frequentes em textos poéticos onde aparecem claras as referências às pequenas peças, muitas vezes associadas a signos indicativos de valor e sempre remetendo ao sentido de concentração. ⁵¹

49) "...todas las artes, todas las ciencias, la política, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el amor, la guerra, todas las formas de la vida, la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentidos, necesito de día en día más intensas y más delicadas... ¿Qué quieres, con todas esas ambiciones puede uno ponerse a cincelar sonetos? En esas condiciones no manda uno en sus nervios..."(José Asunción Silva: De sobremesa, BR, p. 131); ainda em Silva: "Díme Sáenz, ¿con todas esas experiencias opuestas y las visiones en contradas del Universo que me procuran, todo eso es lo que quieres que deje para ponerme a escribir redondillas y a cincelar sonetos?"(ibidem, p. 133).

50) "En las caricias se ve al virtuoso, al ejecutante, al organista del verso; acuña sonetos como medallas y esterlinas; tiene la ligereza y el vigor; chispas y llamaradas, saltantes pizzicati y prestigiosas fugas. Como tirada por catorce cisnes, la barca del soneto recorre el lago de la universal poesía; a su paso saluda el piloto paraísos de Grecia, encanta las islas medievales, soñadas Capuas, divinos Eldorados; hasta anclar cerca de un edén Watteau que se percibe en el país de un abanico de catorce varillas." (Rubén Darío: "Jean Richepin", Los raros, AA-II, p. 334).

51) Ver, por exemplo: a) Rubén Darío: "Un soneto para bebe", Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 874-5; b) Amado Nervo: "Lápida a José María de Heredia", Poemas, OC-II, p. 1321; idem, "Horas grises", Varia, OC-II, pp. 1484-5; c) "Panoplia", Oro de Indias, p. 741; idem, "La pesca milagrosa", ibidem, p. 806.

A este reconhecimento do soneto como densidade formal, em função da síntese material, estão vinculados os juízos modernistas sobre ele como forma herdada.

São considerações em que entra em pauta o problema da convencionalidade do soneto, sua pre-existência, como forma, ao Modernismo. Então a tacam as conseqüências de sua longa e prestigiosa vida, da mesma maneira que haviam enfrentado a rima, o ritmo e o metro. Nessa crítica identificam dois tipos de sonetos: os pessoais e os impessoais (retóricos e acadêmicos).

Já vimos que Amado Nervo se referiu a alguns sonetos retóricos de poetas antigos, bem como relevou outros que considerava alta e expressão de poesia. Mas também faz alusões depreciativas à persistência, na literatura espanhola de seu tempo, de sonetos desse tipo; "...y hallo, además, que cualquier poeta moderno de talento realiza obra más bella, más honda, mas adivinativa de emoción y de arte que ese eterno retumbar de octosílabos y endecasílabos, de sonetos y décimas oratorias que deleita los oídos infantiles como una murga que pasa por la calle, y que enfáticamente recitados por enfáticos actores, han desconceptuado en absoluto una escuela de declamación."⁵²

Para esclarecer, mais ainda, o sentido poeticamente negativo de retórico, juntemos aqui esta observação de Rubén Darío: "La muchedumbre gusta de los grandes conceptos claros, de la retórica y de la oratoria. Un soneto de Mallarmé o un cuento de Poe no son para recitaciones en público."⁵³

As referências são bastante nítidas: por sonetos retóricos os modernistas compreendiam os que atendiam ao gosto, ou melhor, os que atendiam aos padrões do público comum, ao soneto escrito para celebrar ocasiões especiais ou ainda aqueles escritos em albuns; em resumo, o soneto

52) Amado Nervo: "Los grandes de España, Don Benito Pérez Galdós", Algunos, OC-I (pp.1339-1340), p. 1339.

53) Rubén Darío: "Rodin", Peregrinaciones, AA-III, p. 443.

retórico seria aquele que, degradado de sua força poética, visava mais às circunstâncias que à poesia, soneto que, perdida a função poética da linguagem, configurava uma função meramente referencial e pragmática.

Em outras palavras, os modernistas criticam o soneto vazio, totalmente o contrário ao que seu caráter condensador exige. Se este vazio se revelava também em outras formas poemáticas, em nenhuma era mais funesta e aparecia com mais clareza que no soneto, que, por sua peculiar exigência de concentração, era anti-retórico, no sentido negativo em que os modernistas tomavam a palavra.⁵⁴

Há textos poéticos dos modernistas em que, ironicamente, se alude ao soneto retórico.⁵⁵ Mas basta aqui lembrar dois parágrafos de Rubén Darío e de Nervo, em que, cada um a seu modo, oferece exemplos dessa reafirmação do soneto. Darío condena os sonetos políticos de Magnard com estas palavras: "Desconfiad de la fecundidad, de la cantidad. De Magnard dijose que escribía sonetos políticos. Las crónicas de Bonafoux serían así sonetos, rondelles, letrillas sin rimas."⁵⁶ Amado Nervo relata, de modo irônico, a elaboração "de improviso" de dois poemas para um album de família:

"(Vuelve con mamá y la deja en su lugar. El poeta se toma la segunda copita y media taza de café; recuerda un soneto hecho a la Virgen de Guadalupe, y como la llama

Madre dulce de todo mexicano endecasílabo que podrá ser malo, pero muy verdadero, lo adapta también:

Oh madre dulce de un hogar cristiano...)"⁵⁷

54) Para o sentido negativo de "retórica" v. de Jacques Dubois (e equipe), "Poétique et Rhétorique", em Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970 (pp. 8-27), pp. 11-12.

55) Por exemplo, em Leopoldo Lugones: "Tus imperfecciones", Crepúsculos del jardín, p. 152; "Los tres besos", Lunario sentimental, p. 361; "Los ínfimos-VII", Poemas solariegos, p. 911.

56) Rubén Darío: "Luis Bonafoux, bombos y palos", Letras, AA-I, p. 475.

57) Amado Nervo: "Tres albums", Teatro mínimo, OC-I, pp. 728-9.

Na produção poética dos modernistas encontram-se esses tipos de sonetos que eles mesmo não aceitavam nos outros, mas isto não obsta que teoricamente os desprezassem. Ainda mais que a maioria de seus sonetos que poderíamos chamar retóricos (no sentido negativo dos modernistas) foram escritos a pedido de amigos ou por encomenda, naqueles momentos de concessão e de pressão social. Explicar esta contradição não é finalidade de nosso estudo, mas os investigadores preocupados com a psicologia do autor e da obra e com a sociologia literária encontrarão, neste aspecto do Modernismo, matéria complexa e fascinante.

Outra maneira de acusar a ausência de densidade peculiar do soneto é a crítica ao academismo circunstancial; no fundo, soneto "retórico" e soneto acadêmico tornam-se o mesmo que soneto vazio. Rubén Darío delata esse academismo num diálogo em que seu interlocutor(bem informado, conhecedor de gramática, leitor de jornais, defensor das regras académicas) dá o caminho de aprendizagem poética do soneto: "Y si usted hace versos, pulirlos y repulirlos. Eso lo aconseja un poeta de Francia, pero no viene al caso. Hace usted sonetos? El soneto debe encerrar una idea, y desde el principio hasta el fin...usted me entiende. El soneto debe escribirse en endecasílabos. Hacer otra cosa, como ciertos versificados, es cometer un delito contra lo dispuesto en la Poética. La Academia puede enseñar también a hacer sonetos."⁵⁸

Retoricismo e academismo eram, pois, para os modernistas, duas maneiras de degradação do soneto, dois modos de fazê-lo perder suas características de concentração poemática. Portanto, quando os modernistas falam de seu empenho por renová-lo, torná-lo pessoal, podemos crer que seu principal fito é o de devolver a essa forma poemática sua natureza sintética. E quando falam de torná-lo pessoal, estão-se obrigando a recusar a retórica e o academismo.

A geral aceitação do soneto (afora o caso compreensível de Martí)

58) Rubén Darío: "Diálogo literario", Mensajes, AA-IV, p. 603.



encontra, nestas reflexões, um significado mais preciso; aceitaram-no como forma problemática e difícil, já que tradicional; aceitaram sua estruturação ou individuação mas recusaram seu enquadramento em regras; e, nesta incorporação, propõem renascimento e exigem estudo.



