

O Modernismo nas letras hispânicas: Interfaces. Rubén Darío, Manuel Machado, Antonio Machado

José Alberto Miranda Poza

Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO: Neste artigo serão revistadas as interfaces literárias e culturais Espanha X América numa época fundamental da história contemporânea: a perda das colônias espanholas na América, o que veio representar um novo colonialismo norte-americano. Essa situação produziu uma reação nos intelectuais que teve imediato reflexo na literatura. A busca da própria identidade americana frente à metrópole norteou este período. O nicaraguense Rubén Darío emerge no universo das letras hispânicas como estandarte de um movimento literário que bebe em fontes de procedência francesa pós-românticas, opõe-se à literatura da metrópole e gera uma nova estética (Modernismo), que acabará apelando à unidade dos povos latino-americanos frente ao novo inimigo anglo-saxão. Escritores espanhóis aderem ao novo movimento fazendo da regeneração estética um símbolo de resposta à realidade devastadora. Os traços da poesia de Rubén percorrem a obra de Manuel e Antonio Machado. Eis aqui o advento da virada histórica nas literaturas hispânicas: pela primeira vez, um autor americano é modelo de autores peninsulares.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo hispânico. Rubén Darío. Manuel Machado. Antonio Machado.

ABSTRACT: In this paper we shall research into the literary and cultural interfaces between Spain and America at a fundamental period of time in contemporary history: the loss of the Spanish colonies in America which represented a new American colonialism. This situation stirred a reaction in the intellectuals with an immediate reflection in literature. A search for their own American identity within the metropolis guided this period. Nicaraguan Rubén Darío emerges in the universe of Hispanic letters as a banner of the literary movement which has roots in the French post romanticism; he opposes the literature of the metropolis and creates a new aesthetic (Modernism), which will eventually call for the unity of the peoples of Latin America against the new Anglo-Saxon enemy. Spanish writers adhere to the new movement turning the aesthetic regeneration a symbol of the response to the devastating reality. The traces of the poetry of Rubén permeates the work of Manuel and Antonio Machado. Here is the advent of the historical turn in Hispanic literatures: for the first time an American author becomes a role model for peninsular authors.

KEY-WORDS: Hispanic Modernism. Rubén Darío. Manuel Machado. Antonio Machado.

1. A propósito do vocábulo e do conceito de “modernismo”

Dialogando sobre as interfaces entre as literaturas hispânicas e a literatura brasileira, em entrevista concedida ao “Suplemento Cultural” do *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, tivemos a oportunidade de responder algumas questões sobre o assunto, chegando à seguinte conclusão: “O desconhecimento do Brasil em relação à

literatura espanhola é recíproco. É pouco conhecida e divulgada no Brasil a literatura espanhola em geral. Apenas um reduzido grupo de críticos tem um conhecimento aceitável [...] É evidente que na atualidade poucos escritores espanhóis são conhecidos” (MIRANDA POZA, 2010, p. 24). Coincidentemente, no prólogo à tradução em língua portuguesa de uma antologia de poetas colombianos do século XX, dentre eles, vários modernistas, Floriano Martins e Lucila Nogueira denunciam essa mesma situação (2007, p. 19):

A poesia colombiana é quase inteiramente desconhecida do leitor brasileiro [...] A ausência [de diálogo entre as literaturas de Brasil e Colômbia] revela uma das mais gritantes falhas culturais de governos e intelectuais brasileiros. Falta que se amplia por não se tratar de um caso isolado, sendo a tônica de nossa relação com todos os países hispano-americanos, ou seja, com a totalidade de nossa vizinhança continental.

Se acrescentarmos um novo dado ao que foi dito, o teor do tema que pretendemos abordar torna-se ainda mais complexo. Com efeito, a palavra modernismo não é utilizada de uma forma homogênea na teoria literária no Brasil e nos países de língua espanhola. Queremos dizer que o que se entende em literatura brasileira por modernismo corresponde a uma época ou estética conhecida como “vanguarda” nas literaturas hispânicas (e ainda, nas europeias em geral). Nesse sentido, o modernismo em Hispano-América vai constituir um movimento, uma estética, ímpar na história da literatura universal, de excepcionais consequências no contexto específico

das literaturas hispânicas e suas interfaces. A necessária descrição precisa das concepções plurais do termo “modernismo”, bem como os diálogos entre Espanha e América através dos escritores que o cultivaram, justifica e norteia o desenvolvimento de nossa pesquisa.

Um dos grandes escritores espanhóis pertencente ao movimento modernista, Manuel Machado, afirmava, em 1914, que a palavra modernismo surgiu “pela surpresa de muitos diante das últimas novidades” (1981, p.25). Contudo, a polissemia do termo chegava até o âmbito da Teologia, designando, na época, uma corrente heterodoxa de renovação religiosa – condenada por Pio X (1907, [s.p.]) –:

E visto que os modernistas (tal é o nome com que vulgarmente e com razão são chamados) com astuciosíssimo engano costumam apresentar suas doutrinas não coordenadas e juntas como um todo, mas dispersas e como separadas umas das outras, a fim de serem tidos por duvidosos e incertos, ao passo que de fato estão firmes e constantes, convém, Veneráveis Irmãos, primeiro exibirmos aqui as mesmas doutrinas em um só quadro, e mostrar-lhes o nexos com que formam entre si um só corpo, para depois indagarmos as causas dos erros e prescrevermos os remédios para debelar-lhes os efeitos perniciosos.

Desse mesmo matiz pejorativo, em especial na época das origens, participava a definição do próprio dicionário acadêmico oficial da voz “modernismo” (1899, [s.v.]): “Gusto excesivo por las cosas modernas, con menosprecio de las antiguas, especialmente en las artes y en la literatura”.

No âmbito das artes, enfim, falava-se de “modernista” a propósito de uma série de tendências europeias e americanas que surgiram nos últimos vinte anos do século XIX. Seus traços comuns eram um marcado anticonformismo e um esforço de renovação estética agressivamente oposta às tendências vigentes: Realismo, Naturalismo, Academicismo plástico, etc. Nesse sentido, não é estranho que críticos como Schulmann e González (1974, p. 53), citando a Carlos Antonio Torres e a Roberto Brenes Mesén, identifiquem o modernismo com

una tendencia intelectual, una manifestación de un estado de espíritu contemporáneo, de una tendencia universal, cuyos orígenes se encuentran profundamente enraizados en la filosofía transcendental que constituye el andamiaje de la vasta fábrica social que llamamos modernidad.

Será ao redor de 1890, e já no âmbito específico das letras hispano-americanas, que Rubén Darío primeiro, e mais tarde outros destacados autores da Espanha e da América, assumem com insolente orgulho essa designação proferida pejorativamente por outros. A partir desse momento, a palavra modernismo irá perdendo paulatinamente esse valor negativo e vai converter-se num conceito fundamental da história literária em língua espanhola.

E falando em conceito, lembramos que o modernismo, longe de possuir perfis estabelecidos de forma unânime, recebe diferentes interpretações sobre sua extensão e seus limites que podem se agrupar em duas linhas. A primeira concepção, mais estrita, considera o modernismo como um movimento literário bem definido, que vai desenvolver-se aproximadamente entre 1885 e 1915 e cuja figura

indiscutível é Rubén Dario. Sua imagem mais tradicional seria a de uma tendência cética e de escape (isto é, evadindo-se dos problemas da sociedade).

Opõe-se à concepção anterior outra que caracteriza o modernismo como uma época e uma atitude. Foi esta segunda interpretação que defendeu o poeta e Prêmio Nobel Juan Ramón Jiménez (1953, apud GULLÓN, 1962, p. 18):

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

Embora reconhecendo-se a impossibilidade de conciliação entre as duas posições, caberia definir o modernismo literário como um movimento de ruptura com a estética vigente, que começa por volta de 1880 e cujo desenvolvimento fundamental chega até a primeira guerra mundial. Tal ruptura é vinculada à ampla crise espiritual do mundo do final do século XIX. Em alguns aspectos, seu eco se percebe em momentos posteriores, atrelado a outras correntes e movimentos diferentes. De qualquer forma, com relação ao sempre

polêmico problema das datas, pense-se que, em 1910, Rubén Darío publica seu livro *Poema de otoño y otros poemas*, volume que reúne várias composições circunstanciais e de recordações de suas mais agradáveis vivências, e que fica bem longe de seus *Cantos de vida y esperanza* ou das *Prosas profanas*. O mesmo título parece ser um trágico augúrio, não apenas do declive da vida do poeta, ameaçada pela doença, mas também do movimento artístico.

O modernismo, enfim, representa uma reação hostil contra o espírito utilitário da época e uma ânsia de liberação, frente ao progresso moderno que magoava o homem e que produzia nos espíritos uma espécie de lepra. O artista começa a sentir a experiência metropolitana sob a consciência da desapropriação, sob a sensação de que há alguma coisa que lhe foi subtraída. As raízes dessa literatura se sustentam num profundo desacordo com as formas de vida da civilização burguesa: “El poeta deambula por sus ensueños como el *flâneur* por las calles de la ciudad, siempre buscando algo, siempre tratando de apresar aquel tiempo, aquel espacio que él estima perdidos” (ROMERO LÓPEZ, 1996, p. 50).

Na América Latina – berço do modernismo literário por antonomásia – a pequena burguesia viu-se postergada por uma oligarquia aliada com o nascente imperialismo norte-americano. Na Espanha, as mesmas classes médias se encontravam numa situação análoga, dominadas pelo bloco oligárquico dominante. Precisamente, o escritor que procede dessas classes pequeno-burguesas traduz o mal-estar desse setor social e expõe de múltiplas formas sua oposição o seu afastamento com relação a um sistema social em que não se sente à vontade. Em palavras de Darío, nas *palabras liminares* a

Prosas profanas, verdadeiro manifesto do movimento estético modernista (2005, p. 58-59):

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, **yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer**; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagaball!, de cuya corte – oro, seda, mármol – me acuerdo en sueños... (Grifos nossos).

É assim que se produz a crise da consciência burguesa. Dela derivam as atitudes aludidas por Juan Ramón Jiménez. Cabe, por exemplo, a rebeldia política, caracterizada na figura do eminente escritor e revolucionário cubano José Martí; porém, o mais habitual é a posição do escritor que manifesta sua repulsa da sociedade através da literatura e ainda por meio de um isolamento aristocrático ou de um refinamento estético, acompanhado de atitudes inconformistas como a boemia, o *dandysmo*, e certas condutas associadas e amorais. Este tipo de atitudes, desde a perspectiva da crítica marxista, foi vista como elitista, subjetivista, estéril e escapista, mesmo reconhecendo, tanto na Espanha como em Hispano-América, a existência de um denominado subdesenvolvimento histórico que, sustentado no imperialismo, não permitiu uma evolução paralela à que aconteceu no mundo capitalista desenvolvido entre 1875 e 1914 com relação à divisão internacional do trabalho:

Se trataría de enfocar el problema de la relación (antagónica o no) entre el llamado **modernismo** y el llamado **98** desde la noción de subdesarrollo, ya que a fines de siglo la peculiaridad determinante de la vida tanto hispanoamericana como española consistiría en ser las dos zonas del mundo claramente subdesarrolladas frente a las que entonces (y añadiríamos: desde el siglo XVIII) producen la cultura dominante. [...] Tal enfoque nos permite entender que la “gente nueva” de España y de América en el último cuarto del siglo XIX, o sea, en pleno enriquecimiento de sus burguesías nacionales dependientes (oligárquicas o no), se lance al ataque de los valores burgueses de manera similar a la de los artistas europeos de la vanguardia que se habían iniciado en Europa a mediados de siglo (BLANCO AGUINAGA; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS; ZAVALA, 2000, v. II, p. 139).

Contudo, considerando apenas o valor iconoclasta do movimento, podemos invocar as palabras do precursor Darío nas *palavras liminares a Prosas profanas*: **“a expressão da liberdade”** ou **“o anarquismo na arte”**:

Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o 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 [...] “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí”. Gran decir [...] ¿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 (DARÍO, 2005, p. 58-59).

Sempre ficará a dúvida nas intenções desde que Octavio Paz (1974, p.126) qualificou com a expressão de “rebelião ambígua” a suposta revolução estética modernista. Mas, além da valoração iconoclasta do modernismo, com relação à figura de Rubén Darío e sua obra, Abellán (2009, pp.114-115) alerta do fato de não cair no estereótipo crítico: “hay una imagen estereotipada y falsa de Darío cuando se le presenta como el poeta de las princesas y los cisnes.” Visão acrescentada definitivamente pela opinião de Romero López (1996, p. 53):

La obra poética de los primeros modernistas tuvo que ser negativa y demoledora. Se borran, en principio, los límites entre el arte y la vida, atravesando los fugaces momentos intensos de la experiencia para convertirlos en materia de arte e instalar en ellos la vida, una vida estética.

2. Gênese do Modernismo. Influências, evolução e desenvolvimento na Espanha: Manuel e Antonio Machado

É indiscutível a primazia da América Latina na constituição deste movimento literário. Nesses países é fundamental a vontade de afastar-se da tradição espanhola e a rejeição da poesia vigente na antiga metrópole (talvez, com a exceção de Bécquer). Essa rejeição levou a olhar para outras literaturas, com especial atenção às correntes francesas.

A influência dos grandes românticos franceses é muito clara neste movimento. Victor Hugo é um dos ídolos de Rubén. Porém, os modelos fundamentais procedem de duas correntes da segunda metade do século: Parnasianismo e Simbolismo. O Parnasianismo, assim nomeado pela publicação representativa *Le Parnasse contemporain* (1866), com a figura de Théophile Gautier e o lema: “A arte pela arte”, e o Simbolismo, escola constituída a partir do Manifesto Simbolista de 1886 que, em sentido mais amplo, agrupava uma corrente de idealismo poético que começa em Baudelaire e se desenvolve com Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. A forma, o preciosismo estético, não é aqui o fundamental; a perspectiva é ir além das aparências, na busca pelo oculto, pelas realidades escondidas. Pois bem, o modernismo hispânico é uma síntese de Parnasianismo e Simbolismo. Junto dessas duas influências, cabe indicar o modelo de perfeição e mistério de Allan Poe (Norte-América), a arte refinada de Oscar Wilde e dos prerrafaelitas (refinamento da arte dos primeiros renascentistas) da Inglaterra, e, por fim, da Itália recebe a herança de D’Annunzio, exemplo de elegância decadentista. Da Espanha, como já foi dito, Bécquer é uma das poucas influências das que bebe o Modernismo. Rubén Darío escreveu nos começos da sua obra *Rimas* inspirado nas de Bécquer. E o tom becqueriano está presente em poetas como Martí, Lugones e mais tarde nos espanhóis Machado ou Juan Ramón Jiménez.

Todas essas raízes literárias se encontram esplendidamente fundidas dentro da nova estética, uma arte sincrética, na qual podem distinguir-se até três correntes: uma de índole estrangeira, outra americana e por último uma terceira hispânica.

A temática do Modernismo apresenta duas direções: a mais conhecida é a que pretende dar conta da exterioridade sensível: o legendário, o pagão, o exótico, o cosmopolita; porém, apenas isso reflete uma parte e não a fundamental do modernismo. A outra linha fala da intimidade do poeta, com vitalismo e sensualidade, mas com melancolia e angústia. Por um lado, temos um anseio de harmonia num mundo que se sente inarmônico, uma ânsia de plenitude e de perfeição, animada por íntimas angústias; por outro lado, uma busca de raízes no percurso dessa crise que produziu um sentimento de desarraigo no poeta. Estes seriam os fundamentos mais profundos que sustentam a significação do mundo poético do Modernismo.

Quem observar os primeiros passos do movimento literário espanhol de final de século perceberá que o que se chama “modernismo” surge da confluência de ideias em certa forma mancomunadas pela mesma rebeldia contra os valores morais, estéticos, literários consagrados no século XIX:

Con la crisis del “sentido común” hacen crisis, pues, unos postulados esenciales que en la misma época se consideran entretejidos con la noción de “modernidad”: racionalismo, concepción horizontal – sin preguntas metafísicas – de la vida y del mundo, cientifismo o “superstición científica”, que diría Unamuno, moralismo de librepensadores (ALLEGRA, 1981, p. 90).

Os principais fundadores do Modernismo em América, além da figura de Darío, foram José Martí (Cuba), Gutiérrez Nájera (México) e José Asunción Silva (Colômbia). Depois chegaram, dentre outros, Leopoldo Lugones (Argentina) ou Amado Nervo (México). Porém,

o papel de Darío foi capital no desenvolvimento da nova lírica na Espanha. Sua chegada ao país em 1892 e seu retorno em 1899 foram momentos decisivos. Os poetas espanhóis renderam-se ao seu gênio. Pedro Salinas, poeta e crítico literário espanhol (1891-1951), membro da chamada *Geração de 27*, iniciou-se na poesia em pleno modernismo e qualificou Rubén de ídolo: “Para los lectores de poesía que nos andábamos por los quince años, o sus cercanías cuando se publicaron sus *Cantos*, Rubén era más que un poeta admirado, que un guión arrebatador: tocaba en ídolo” (SALINAS, 1975, p. 41). Para Tusón e Lázaro (1981, p. 53) o papel de Rubén Darío na literatura espanhola é comparável com o de Petrarca na poesia renascentista.

O primeiro Antonio Machado e, sobretudo, seu irmão Manuel, menos conhecido do que o primeiro, cultivaram de forma admirável o Modernismo na Espanha. Um dos poemas iniciais de Antonio Machado incluído no primeiro ciclo da sua poesia *Soledades, Galerías* (1903-1907), “La Fuente”, é um bom exemplo do estilo modernista na sua recepção ibérica. De um lado, o barroquismo na expressão; de outro, a busca do escondido, o mistério, além das aparências. Mas, sobretudo, como também aconteceu com Darío, o estilo pessoal de Machado. “Ele nos faz partícipes da sua visão, apreendemos a contemplar as coisas mais simples do cotidiano de forma transcendente através do olhar particular do nosso autor” (MIRANDA POZA, 2007c, p. 104).

La fuente

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor
– soñada en piedra contorsión ceñuda –

la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.

Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

Aún no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejjunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.

Pero una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.

Y doquiera que me halle, en mi memoria,
– sin que a mis pasos a la fuente guíe –
el símbolo enigmático aparece...
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece (MACHADO, 1977, p. 367-368).

Se começarmos a analisar o poema, veremos que os elementos modernistas são perfeitamente identificáveis. Com efeito, Antonio Machado oferece uma reflexão, uma visão pessoal, consequência do fato de se deter no insignificante e fugaz. É a reflexão do próprio poeta frente à natureza. Aquele elemento que, para nós, simples mortais, quase não representa coisa alguma, uma fonte com o jato de água caindo, desperta a consciência do poeta. Por enquanto, ele vai apreciar, no fato natural do percurso da água, uma oposição, uma ambiguidade: o que de início é música e, portanto, sorriso, alegria, torna-se dor (representada pela face grotesca do titã, que constitui a pia até onde desce a água). Essa primeira observação, oriunda da atitude do poeta, leva à criação de um mistério: a realidade (a fonte) é um símbolo de algo que está oculto aos olhos dos outros (“Misterio de la fuente, en ti las horas / sus redes tejen de invisible hiedra”).

Porém, o poeta vai desempenhar aqui o papel do vate, isto é, do ser destinado a descobrir a íntima realidade das coisas, através da tradução (ou melhor, através da pesquisa da tradução certa) do símbolo (“Pero una doble eternidad presiento / que en mármol calla y en cristal murmura / alegre copla equívoca y lamento / de una infinita y bárbara tortura”). O que, na origem, é novo, musical, alegre, quase de forma imediata se transforma em dor, prelúdio, por sua vez, da morte. Ou, também, toda alegria tem seu contrapeso na dor. Todo começo conduz a seu próprio final. E tudo, de forma constante, permanente, eterna (podemos ainda dizer, absurda, sem sentido).

Comparem-se essas reflexões machadianas com algumas notas que Bellini (1997, p. 270) escreve a propósito do modernismo em Rubén Darío: “el triunfo del terrible misterio de las cosas, la necesi-

dad de la verdad para la triste raza humana, capta la vida oculta de lo inanimado, el tormento fatal do enigma”.

O seguinte momento está constituído pela generalização. A fonte foi apenas um símbolo de um mistério que a realidade mostra, para, uma vez desvendado pelo poeta, representar uma visão íntima de uma realidade, não apreciável sem a intervenção do vate: *“Y doquiera que me halle, en mi memoria / - sin que mis pasos a la fuente guie - / el símbolo enigmático aparece...”* Portanto, o papel do poeta – aqui, Antonio Machado – consiste em transcender o que é particular até atingir o universal.

Por sua vez, Manuel Machado oferece outra versão dos ecos modernistas de Darío no poema intitulado: *“Yo, poeta decadente...”* (MAYORAL, 1982, p. 104).

Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte,
que los toros he elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente...
y la noche de Madrid,
y los rincones impuros,
y los vicios más oscuros
de estos biznietos del Cid...,
de tanta canallería
harto de estar un poco debo,
ya estoy malo, y ya no bebo
lo que han dicho que bebía.

Porque ya

una cosa es la Poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía...

Grabado, lugar común.

Alma, palabra gastada.

Mía... No sabemos nada.

Todo es conforme y según.

Podemos observar um egocentrismo com esse “yo” situado no começo absoluto do poema. Isolado pela vírgula, o eu se destaca e realça enfaticamente desde o primeiro momento. O poeta começa um monólogo fiando como um ator no palco, elevado sobre a cabeça do leitor. A presença do leitor aparecerá na qualidade de testemunha desse monólogo, não como interlocutor. Se compararmos este poema com o do outro Machado, “Yo voy soñando caminos”¹, com um pronome inicial também, mas infinitamente menos realçado. Aqui, Manuel nos fala de si mesmo, embora no final ganhe em humanidade e universalize o interesse.

Ele se considera “poeta decadente”, expressão que hoje sentimos como pejorativa, de desprezo, vinculada à poesia esteticista, superficial. Em 1909, denota um espírito aristocrático de Manuel Machado, que gosta do refinamento, o que o faz sentir-se afastado do povo. A expressão “poeta decadente” aplicada a si mesmo

¹ “Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!... / ¿Adónde el camino irá? / Yo voy cantando, viajero / a lo largo del sendero... / – La tarde cayendo está –. / “En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón” (MACHADO, 1977, p. 83).

marca a distância entre o homem comum e uma classe especial de poetas que, conforme se verá na enumeração de temas, escandaliza as “almas simples”.

Uma nota importante com relação ao verso seguinte “español del siglo veinte”, verso que lembra o texto de Marquina: “España y yo somos así, señora”, réplica com que conclui o segundo ato do drama *En Flandes se ha puesto el sol*, obra ambientada na época de Felipe II. Cabe lembrar também os famosos versos de Enrique de Mesa: “Ya conocéis mi destino. / Soy poeta y español, / y no quiero más que sol / y mujer en mi camino” (PHILLIPS, 1989, p. 26). Em deambulando pelos campos e as terras de Castela, o poeta pergunta pelo amor (simbolizado, é claro por Dulcinea) e pela bela flor que talvez dê aroma ao seu caminho. Com relação a Marquina, Hernanz Angulo (2000, p. 249) matiza a ideologia que subjaz nessa feliz expressão que, aliás, virou proverbial na língua espanhola coloquial:

Tras el hundimiento de la cosmovisión heroica de España, motivado por el desastre del 98, y los acontecimientos políticos posteriores, el intelectual español se vuelve sobre sí mismo para elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse, basada la mayoría de las veces en la reproducción de la relación existente entre las personas.

São anos de contradições onde a consciência de ser espanhol é vivenciada de forma dolorosa ou triunfal. Para Phillips (1989, p. 25-26), “Enrique de Mesa, injustamente olvidado hoy, representa un nuevo primitivismo artístico y ha sido llamado un moderno Juan Ruiz.”

Além disso, a expressão “del siglo veinte” alude ao prestígio da novidade, ao fato de ser moderno. Uma pessoa que nasceu em 1874 era homem do século XIX; proclamar que era do século XX representava uma identificação com o que é novo. Decadentismo, espanholismo, afã de modernidade configuram o desenho que de si mesmo faz o poeta. Espanholismo reforçado ainda pelo elogio da festa nacional que, na época, no debate europeísta – e ainda, um século depois, no começo do século XXI, em pendência – criticava costumes tradicionais espanhóis.

Figura aristocrática que gosta da boemia, da bebida, dos ambientes obscuros, com mais uma nota de particularismo: desde Rubén Darío, o vinho e o champanhe estavam carregados de literatura; aqui se fala em *aguardiente* nacional (uma espécie de cachaça).

Mas, o refinamento aristocrático de Machado aflora de súbito na qualificação final dos atos de boemia e desde a altura de sua maturidade, fica farto de “tanta canallería”, está cansado desses prazeres, atitude reforçada pelo advérbio “já” indicando que o processo, que começou num tempo passado, está chegando ao final. A consequência é que vai produzir-se um desdobramento: por um lado, a Poesia; por outro, o que está gravado na sua alma. Poesia é o que cantou, a parte mais superficial de sua existência, a boemia do vinho e das mulheres; a espuma da vida. Debaixo ia outra corrente que ia deixando marcas gravadas na alma. Antes, na juventude, poesia e vida se identificavam: a vida era boemia, “aguardiente”, as mulheres, as noites alegres, os prazeres mais obscuros, e a Poesia era a mesma coisa, só que feito canção. Depois, a Poesia continuava cantando a vida antiga, mas por baixo ficava uma parcela da vida mais profunda que a Poesia não refletia: “Porque una cosa es la poesía y

otra cosa...”. Em termos gerais, é claro que estamos diante de uma imagem de uma pessoa de aparência despreocupada, mais com profundas preocupações ocultas (de novo, o enigma e a interpretação oferecida pelo vate). E ainda uma nota final: o poeta percebe que utilizou expressões que lembram outras já usadas por diversos autores e assistimos, então, à luta eterna do poeta com a linguagem. Manuel Machado dá início a uma tendência que culminará na metade do século destruindo as palavras que ele mesmo usou: “palavra gasta”, “lugar comum”, “não sabemos nada” aludem à falsidade de utilizar moldes que, antes, outros já preencheram. A conclusão não deixa lugar à dúvida: “Todo es conforme y según”, tudo é sujeito a condicionamentos, a um absoluto relativismo do qual não podemos fugir. A estrofe final resulta especialmente reveladora: “En ella, Manuel Machado se revela no como un poeta fácil y suelto, sino como un escritor perfectamente consciente de los problemas de la comunicación poética” (MAYORAL, 1982, p. 116).

3. Rubén Darío

Rubén Darío não é apenas uma das figuras máximas das letras Hispano-americanas, mas também um dos grandes renovadores da poesia espanhola contemporânea. Nas obras principais: *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896) e *Cantos de vida y esperanza* (1905) alternam as evocações exóticas, os sentimentos íntimos, os temas espanhóis e hispano-americanos.

Sem querer entrar, no momento, em considerações estéticas ou de qualquer outro teor, repetidamente evocadas pela crítica literária (por exemplo, em sentido positivo, BELLINI, 1997, p. 477; GÁLVEZ ACERO, 1984, p. 7; RODRÍGUEZ MONEGAL, 1972; e, em nosso

âmbito, MIRANDA POZA, 2007b, p. 240-266; ou, num tom mais crítico, recentemente, também em nosso âmbito, BONFIM, 2008, p. 128-134, evocando as sugestões vertidas, dentre outros, por FUGUET; GÓMEZ, 1996), não há dúvida de que um dos momentos culminantes na história da denominada “Literatura Hispano-americana” veio a coincidir com o fenômeno conhecido como “boom” da sua narrativa.

Podemos afirmar que, aproximadamente a partir da década de 50, as sempre conturbadas relações – sobretudo, desde a perspectiva da Crítica, e com mais força se couber em épocas recentes – entre a “Literatura Espanhola” e a “Literatura Hispano-americana” mudaram completamente de signo²: produziu-se, desde esse momento, um giro copernicano na consideração e importância que cada uma havia merecido no contexto internacional.

Porque, se até então, sempre se vinha destacando até a exaustão a dívida (muito no estilo, algo menos nos temas, mais, sobretudo, na relevância) da segunda a respeito da primeira, ao menos dentro do próprio âmbito hispânico, a partir de agora a Literatura Hispano-americana adquire a independência definitiva, é objeto de estudo e

² Para uma discussão a propósito do alcance dos termos “Literatura espanhola” e “Literatura hispano-americana”, pode consultar-se nosso trabalho (MIRANDA POZA, 2007a, p. 70-90). Para um resumo relativo ao conceito “Literatura espanhola” na Península Ibérica, valem as observações vertidas por Ribera Llopis (1982) acerca da existência, já desde a mesma época de origens e até nossos dias, de outras línguas que não eram o castelhano e, em consequência, de outras literaturas escritas nessas línguas. Por último, para uma consideração adequada do termo “Literatura hispano-americana”, Cordiviola (2005) elabora uma lúcida análise que toma em consideração, entre muitas outras coisas, a pertinência ou não da inclusão de todo tipo de manifestações literárias anteriores à chegada de Colombo nas diferentes culturas pré-hispânicas dentro da Literatura Hispano-americana.

de pesquisa *per si* nas principais universidades norte-americanas e culmina, em fim, um caminho que, talvez, tenha dado seus primeiros passos neste movimento Modernista quando Rubén Darío, com a publicação de *Azul*, em 1888,

ponía de manifiesto su inmensa gama de posibilidades, la amplitud extraordinaria de su orquestación [...], ejerciendo una influencia definitiva e innovadora sobre la expresión poética del área hispánica, cuya magnitud ha sido justamente comparada a la de Boscán o de Garcilaso, o Góngora (BELLINI, 1997, p. 263-267).

Azul é um livro que teve até três primeiras edições com conteúdo diferenciado, que refletem três momentos da trajetória do autor. Tem um primeiro Rubén chileno que, em 1888, recolhe, na primeira edição, suas colaborações em jornais, animado por amigos e ainda desconhecido fora de Chile e Centro América. Um segundo Rubén, convertido quase em publicitário da sua própria obra, consciente do apoio de intelectuais e escritores da Espanha, como Juan Valera e da América, espalhou seu nome pela Europa e por toda América. Todos dois são diferentes do Rubén que, em 1905, definitivamente consagrado, publica no jornal *La Nación* uma nova edição de *Azul*.

É por isso que, na verdade, *Azul* é uma espécie de *collage*, cujos textos não foram concebidos a priori como integrantes de um mesmo volume, nem tampouco organizados conforme uma cronologia dada. Além de contos e relatos breves aparecem sob a epígrafe de *El año lírico*, poemas como o intitulado “Autumnal”, palavra de cla-

ras reminiscências francesas, tão do gosto do primeiro Rubén, onde podem apreciar-se as adjectivações constantes e o gosto pelo barroquismo expressivo:

Autumnal

En las pálidas tardes
yerran nubes tranquilas
en el azul; en las ardientes manos
se posan las cabezas pensativas.
¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!
¡Ah las tristezas íntimas!
¡Ah el polvo de oro que en el aire flota,
tras cuyas ondas trémulas se miran
las bocas inundadas de sonrisas,
las crespas cabelleras
y los dedos de rosa que acarician!

*

En las pálidas tardes
me cuenta un hada amiga
las historias secretas
llenas de poesía;
lo que cantan los pájaros,
lo que llevan las brisas,
lo que vaga la niebla,
lo que sueñan las niñas.

*

[...] Y las flores
estaban frescas, lindas,

empapadas de olor: la rosa virgen,
la blanca margarita,
la azucena gentil, y las volúbilis
que cuelgan de la rama estremecida.
Y dije: — ¡Más!...

*

El viento
arrastraba rumores, ecos, risas,
murmillos misteriosos, aleteos,
músicas nunca oídas.
El hada entonces me llevó hasta el velo
que nos cubre las ansias infinitas,
la inspiración profunda,
y el alma de las liras.
Y lo rasgó. Y allí todo era aurora.
En el fondo se veía
un bello rostro de mujer.

*

¡Oh nunca
Piérides, diréis las sacras dichas
que en el alma sintiera!
Con su vaga sonrisa:
¿Más...? dijo el hada. Y yo tenía entonces,
clavadas las pupilas
en el azul; y en mis ardientes manos
se posó mi cabeza pensativa... (DARÍO, 1995, p. 263-266).

Pouco depois, em *Prosas profanas*, o poeta nicaraguense, na maturidade plena de sua obra, destila fontes francesas, de Heredia a Leconte de Lisle, de Verlaine a Gautier, a Baudelaire, a todos os outros poetas preferidos, cumprindo assim sua primeira vontade: ser *cosmopolita y poliglota*, isto é, conhecer outros mundos muito além do hispânico, para escapar das garras dessa Espanha que, até esse preciso instante, presidia a deriva do devir literário em Hispano-América. Escapar, *escapismo*, a final de contas, palavras-chave caracterizadoras do movimento, como já foi oportunamente dito.

Com *Los raros* e *Prosas profanas*, livros de 1896, Darío se converteu no estandarte do Modernismo. Num artigo publicado na época a propósito da crítica negativa que suas primeiras obras despertaram, declara sua admiração pela França (evocando o cosmopolitismo já comentado): “Mi sueño era escribir en lengua francesa”. E, de fato, ele faz tentativas compiladas em *Èchos*. Só como exemplo, “A Mademoiselle” (DARÍO, 1995, p. 303)³:

A Mademoiselle...

J’aime la belle fleur d’or

Pour tes cheveux, mon trésor,

Et un lys pour ton corset.

Veux-tu d’autre fleur alors?

Mes lèvres pour ton baiser.

³ Além desse poema, José María Martínez, na sua edição das obras de Darío (1995, p. 301-306), recolhe ainda mais dois, também escritos em língua francesa. “Pensée”, que compartilha a brevidade de “A Mademoiselle...”, e um bem mais amplo, “Chanson crépusculaire”.

Darío defende, em fim, seguindo os argumentos de Gullón (2005, p. 16), os chamados de “decadentes” (cabe aqui, mais uma vez, mencionar a figura de Manuel Machado) e “raros” (visão aristocrática do modernista, também já apontada por Mayoral [1982]).

Em *Prosas profanas* declara seus princípios na poesia, destacando os matizes mais pessoais que de consciência de grupo: “minha literatura é minha em mim” (de novo, o *eu*, tão presente nos irmãos Machado e com lembranças de Victor Hugo: “quand je vous parle de moi, je parle de vous”)⁴. De um lado, a filigrana expressiva, o poeta exterior, sensual, que vibra ao contato com a beleza; de outro, o reino interior, onde a alma (essas galerias da alma que canta Antonio Machado) debate com ela mesma.

Aceitando ou não o resultado final de sua proposta, pois não deve ser esquecido o fato de que, no final de sua vida/obra (*Cantos de vida y esperanza*), Darío preconiza a reconstrução espiritual da comunidade hispânica, uma espécie de fusão do mundo hispano-católico num bloco compacto frente à ameaça de Estados Unidos – “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas” (DARÍO, 1995, p. 344), a primeira tentativa (grito) de independência está servida, e não sem consequências: em algo tão aparentemente trivial como os conteúdos dos livros didáticos de “Literatura espanhola” editados na Espanha, Rubén Darío

⁴ Fragmento de *Les conteplations*, de Victor Hugo (1949): “Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! **quand je vous parle de moi, je vous parle de vous**. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!” (Grifos nossos).

ganhou um espaço como mais um do lado dos outros consagrados autores autóctones.

Nesse contexto de significações, o soneto “Caupolicán”, incluído em *Azul*, é uma boa amostra dos temas americanos. O assunto tem velhas raízes: Alonso de Ercilla contava no começo de *La Araucana* – epopeia da conquista de Chile – aquela famosa prova com que os índios araucanos escolheram seu caudilho e que consistia em ver quem era capaz de levar durante mais tempo um pesado tronco sobre os ombros. Caupolicán foi o vencedor e foi proclamado *Toqui* – chefe de estado em tempos de guerra.

Es algo formidable que vio la vieja raza;
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón.
5 Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro o estrangular un león.
Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
10 le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
Y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.
“¡El Toqui, el Toqui!”, clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo “Basta”,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán
(LÁZARO; TUSÓN, 1984, p. 15).

Do episódio narrado amplamente por Ercilla em seu poema épico, Rubén Darío, com intenção épico-lírica, retém os traços que lhe parecem essenciais: a imensa fortaleza do herói indígena e a grandiosidade da sua façanha. O soneto é, sobretudo, uma descrição física de Caupolicán, seguida de um relato condensado de sua proeza.

Esses dois aspectos do conteúdo se correspondem com as duas partes que acostuma apresentar todo soneto: nas duas primeiras estrofes se descreve o herói; nas duas últimas, narra-se sua façanha. Ainda, cabe destacar do ponto de vista métrico que os versos são de quatorze sílabas na contagem métrica espanhola (emulando a épica do Alexandre Magno) e não hendecassílabos, também conforme a métrica espanhola, como corresponderia a um soneto⁵. Sem dúvida, para marcar o caráter de epopeia.

Como dissemos, os dois primeiros versos apresentam, como uma estampa, o índio com o tronco nas costas. *Es algo formidable*. O adjetivo “formidable” usa-se hoje em espanhol na conversa familiar,

⁵ Vicente Masip (2002, p. 65) expõe as principais discordâncias entre as duas métricas, em especial com relação ao verso alexandrino: “Poseen catorce sílabas métricas, en español, y doce en portugués, distribuidas en dos hemistiquios de siete (seis en portugués). Se llaman así debido al *Roman d’Alexandre*, poema francés de la segunda mitad del siglo XII, usado por el autor del *Libro de Alexandre* español en el siglo XIII. El verso alexandrino fue usado por los poetas cultos del Mester de Clerecía, durante los siglos XIII y XIV, con el objetivo de oponer una forma regular de *sílabas contadas* a la irregularidad métrica de los trovadores populares del Mester de Juglaría. Este tipo de verso fue abandonado a partir del siglo XVI (exceptuando el famoso soneto a la Santísima Virgen María, de Pedro Espinosa [1578-1650]) y sólo fue retomado en el siglo XVIII, convirtiéndose rápidamente en metro preferido por los románticos junto al endecasílabo (*decassílabo portugués*). Já quando o mesmo autor define formalmente o soneto clássico o caracteriza através de versos de onze sílabas – na contagem espanhola: “El soneto clásico consta de 14 versos endecasílabos (*decassílabos portugueses*)...” (MASIP, 2002, p. 120).

mais seu verdadeiro sentido original era “temível”; depois, passou a ser “muito grande” ou “grandioso”, e é esse precisamente o sentido em que é usado por Rubén no texto. Afirma-se no começo o caráter excepcional do fato e do personagem, que depois é chamado de *campeón* (palavra que, por sua vez, antes de possuir o atual valor esportivo, tinha, como aqui, um sentido militar).

Completam a *campeón, salvaje y aguerrido*, palavras que oferecem uma primeira caracterização do personagem: primitivo, elementar e valoroso. Para completar a impressão aparecem referências a personagens legendárias: um herói da mitologia clássica (Hércules) e um herói bíblico (Sansão), ambos caracterizados pela sua força excepcional. *Fornida maza e robusto tronco*, em fim, destacam mais uma vez o tema central do soneto: a ideia de força.

Mas, além do sentido, não podemos esquecer o movimento. O Modernismo trabalha com os ritmos, com a sonoridade, com a música. Para Lázaro e Tusón (1984, p. 17), lendo em espanhol, desde a primeira leitura nossos ouvidos percebem

la abundancia de consonantes ásperas (*j*, *vieja*, *salvaje*) o *z* (*raza*, *maza*, *brazo*). Además, destaca la vibrante múltiple (*raza*, *robusto*, *aguerrido*), con su adecuado complemento vocálico [o]: *formidable*, *tronco*, *hombro*, *fornida* [...] Realmente, pocas veces podemos asistir a un ajuste tan significativo de expresión y contenido⁶.

⁶ Apenas queremos resenhar aqui um dado importante: Darío é nicaraguense e provavelmente ele reproduzia uma pronúncia americana do *z* gráfico espanhol, isto é, [s] e não o peninsular nortenho [θ], o que, talvez, relativizaria a tese da aliteração de sons significando “força”.

A mesma impressão de força segue na descrição de Caupolicán na segunda estrofe: *Por casco sus cabellos, su pecho por coraza*. É um corpo férreo que não precisa de armaduras. Mas, observe-se a formosa construção do verso, bimembre, com um quiasma (ou disposição de estruturas gramaticais em forma cruzada):

por casco sus cabellos / su pecho por coraza



Na seqüência, o retrato vai completar-se com um novo atributo (*lancero de los bosques*), enlaçando com outra referência a um herói legendário (Nemrod). E tudo para dizer que Caupolicán teria podido desjarretar (derrubar) um touro ou estrangular um leão. Sua força, no final do verso, chega a um ponto culminante: o herói é capaz de vencer feras terríveis. Rubén Darío, em fim, quer dotar ao guerreiro araucano de um elo mítico de claras ressonâncias bíblicas e clássicas num exemplo de síntese de culturas: hebraica, greco-romana e americana. Isso é Rubén Darío.

Após a descrição do personagem, começa agora o relato de sua façanha. Já no segundo verso o tínhamos visto com o tronco da árvore nas costas. Mas, do presente descritivo (*Es algo formidable*) passamos para o pretérito na narração: *anduvo, anduvo, anduvo...* A repetição é um recurso elementar de intensificação para indicar o inacabável da ação. A mesma ideia de duração é o que expressam as três orações que seguem: *le vio la luz del día, le vio la tarde pálida, le vio la noche fría...* e sempre o tronco da árvore nas costas do titã.

O terceto final começa com o reconhecimento da superioridade de Caupolicán: *la conmovida casta* o proclama chefe com entusias-

mo (*¡El Toqui, el Toqui!*). Mas Caupolicán continua caminhando, pois reaparece a repetição: *Anduvo, anduvo, anduvo...* Ercilla, na mencionada passagem de *La Araucana*, insistia também na duração da proeza – dois dias e duas noites naquele poema – (OCHOA, 1840, p. 13):

Era salido el sol cuando el enorme
peso de las espaldas despedía,
y un salto dio, en lanzándolo, disforme,
mostrando que aún más ánimo tenía.

Por comparação com esses versos, é admirável a condensação e a eficácia do final deste soneto: “La aurora dijo “Basta”/ e irguióse la alta frente del gran Caupolicán”. Como na obra de Ercilla, a prova termina ao amanhecer. Mas aqui é a mesma aurora quem parece ordená-lo, com uma palavra que estala com força: “Basta”. E o majestoso verso final recolhe a nobre atitude do herói (*irguióse*), engalanado com dois epítetos que mostram todo o seu esplendor: *alta frente, gran Caupolicán*. O poeta esperou até o final para dar o nome, que ressoa grandioso.

O poema é uma brilhante exaltação de um herói americano. Exaltação descrita através de referências a legendários colossos que, por sua vez, descobrem as preferências culturais de Rubén Darío, além de mostrar a certa consciência estilística do autor, profundo conhecedor dos poderes da linguagem, dentro da mais pura estética modernista (LÁZARO; TUSÓN, 1984).

Em outro poema destacado, podemos comprovar, mais uma vez, esse caráter de síntese de várias influências antes comentado, no seguinte poema intitulado: *Los motivos del lobo* (fragmento):

El varón que tiene corazón de lis,
alma de querube, lengua celestial,
el mínimo y dulce Francisco de Asís,
está con un rudo y torvo animal,
5 bestia temerosa, de sangre y de robo,
las fauces de furia, los ojos de mal,
el lobo de Gubbia, el terrible lobo.
Rabioso ha asolado los alrededores,
cruel ha deshecho todos los rebaños,
10 devoró corderos, devoró pastores,
y son incontables sus muertes y daños.
Fuertes cazadores armados de hierros
fueron destrozados. Los duros colmillos
dieron cuenta de los más bravos perros,
15 como de cabritos y de corderillos.

É assim que começa esta célebre poesia de Rubén Darío. Trata-se de um poema tipicamente modernista, tanto pela forma (possui uma rica musicalidade e são abundantes os ritmos marcados) quanto pelo tema narrado: um milagre atribuído a São Francisco de Assis.

No poema, Darío mostra sua amarga concepção do homem; um terrível lobo alcançou a fama em Gubbia pela sua crueldade; o santo pactua com ele a paz e a fera baixa a morar na aldeia. Francisco deve se ausentar, e o lobo volta ao monte para recomeçar a vida anterior. Quando o santo lhe pede uma satisfação por não ter cumprido o pacto, escuta uma terrível explicação: nos homens residem os pecados capitais, e são cruéis:

Me vieron humilde, lamía las manos
y los pies, seguía tus sagradas leyes,
todas las criaturas eran mis hermanos:
los hermanos hombres, los hermanos bueyes,
hermanas estrellas y hermanos gusanos
y así, me apalearon y me echaron fuera.

O animal não pôde suportá-lo e reviveu a fera. Quando Francisco ouviu tudo isso, limitou-se a calar “y partió con lágrimas y con desconsuelos, / y habló al Dios eterno con su corazón. / El viento del bosque llevó su oración, / que era: “Padre nuestro que estás en los cielos...” No fragmento proposto para análise, Rubén nos apresenta já o santo na companhia do lobo desenvolvendo o tema de contraste entre o seráfico religioso e a fera violenta. Esse contraste é oferecido em dois momentos perfeitamente delimitados: os quatro primeiros versos traçam a delicada figura do santo; os onze seguintes enumeram traços terríveis do lobo.

Na primeira parte do fragmento os verbos estão em tempo presente. O leitor entra subitamente numa cena viva, atual, que aparece diante da sua imaginação. É a situação prévia à sanguenta história do lobo. Os dois se encontram, um frente ao outro, o homem mais santo do mundo e a mais cruel das feras.

O poeta não nos fala de um varão indeterminado, que nos faria pensar em um homem entre outros iguais a ele. Ao contrário, com o artigo *e/* indica a singularidade, existe apenas um homem capaz daquilo: precisamente, São Francisco. Trata-se, portanto, de um recurso gramatical para acentuar, no contraste, os traços seráficos de um dos interlocutores, reforçados ainda pelas metáforas que

conotam pureza: *corazón de lis* (com a espiritual brancura que evoca), *alma de querube* e *lengua celestial*. No terceiro verso, o nome do varão vai precedido por dois adjetivos, *mínimo* y *dulce*, que insistem na definição do santo. Mínimo alude à humildade extrema de Francisco.

O quarto verso oferece um contraste claro com os três primeiros. Porque, com efeito, de súbito descobrimos que se encontra *con un rudo y torvo animal*, onde *rudo* e *torvo* se opõem a *mínimo* e *dulce* (antítese). Por sua vez, os versos restantes afastam nossa atenção do santo, para conduzi-la até seu antagonista, o sanguinário lobo. De igual forma, a apresentação do lobo começa por uma palavra genérica (*bestia*) e sua determinação não se dá até dois versos depois (*el lobo de Gubbia, el terrible lobo*): *alma de querube, lengua celestial / las fauces de furia, los ojos de mal // el mínimo y dulce Francisco de Asís / el lobo de Gubbia, el terrible lobo*.

Por fim, são narradas as atividades criminosas da fera. Os adjetivos não deixam lugar à dúvida: *rabioso, cruel*; as ações são contundentes: *deshecho, devoró*. O poeta acumula na sua caracterização os traços de dureza, de violência, de implacabilidade. A diferença com o varão que tem na frente não pode ser mais rotunda. Mas, esses traços servem para preparar outro contraste posterior: este lobo carniceiro terá ocasião de escandalizar-se com a crueldade dos homens, muito superior à dele. A última estrofe narra os inúteis esforços dos moradores da aldeia por se liberarem do inimigo. Se antes dominava a nota de crueldade, agora se insiste na força indomável da besta. Para tanto, utiliza um recurso simples: amostra a fortaleza dos caçadores e de seus cachorros...; mas, apesar disso, são vencidos pelo lobo.

Em resumo, o fragmento é estruturado conforme um sistema de contrastes: um principal (lobo - São Francisco) e outro secundário (lobo - perseguidores), cuja finalidade tem de ser compreendida na totalidade do poema. Cabe observar como os recursos expressivos se encontram submetidos ao primeiro dos contrastes. As simetrias, aliterações, rimas sonoras, solenidade do verso de doze sílabas regular, contribuem, dentro do mais puro estilo modernista, à musicalidade do fragmento, que resulta, assim, superficial, belo e plástico ao mesmo tempo (LÁZARO; CORREA CALDERÓN, 1983).

Já em 1905, aparecem os *Cantos de vida y esperanza*. Politicamente, a obra tem um compromisso histórico: a guerra de 1898 entre Estados Unidos e Espanha e seus resultados (Porto Rico, Filipinas e Guam submetidos a Estados Unidos, e Cuba, independente de nome, mas na época convertida em satélite norte-americano), provocaram na intelectualidade hispano-americana uma reação hostil ao imperialismo anglo-saxão.

Por isso, os *Cantos* representam seu livro mais hispânico. Declara seu amor pela Nicarágua, onde nascera, e pela Argentina, onde vivera anos inesquecíveis. Mas, ao mesmo tempo, reivindica o espanhol, o que vai se manifestar em poemas de esperança. Também, representa um livro de maturidade estilística, na busca de outra finalidade mais profunda na literatura, na poesia, além do simples jogo artístico dessa juventude evocada na “Canción de otoño en primavera” (DARÍO, 1995, p. 401): “Juventud, divino tesoro, / ¡Ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / Y a veces lloro sin querer...” Darío se revela, enfim, como um poeta transcendente, profundo, preocupado com temas que tocam a alma do homem, como em “Lo fatal” (DARÍO, 2005, p. 121): “Dichoso el árbol que

es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”. Darío alcança a plenitude poética ao mesmo tempo que a maturidade vital, o que permite nós depararmos, mais uma vez, com dupla realidade vida / poesia evocada por Manuel Machado nos últimos versos de seu poema “Yo, poeta decadente”. Os versos selecionados a seguir marcam o final da etapa de enfeite formalista e barroco no poeta nicaraguense, anelando um maior aprofundamento nos temas graves:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana.
.....
La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.
Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
el Bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte.

Além do mero fato estilístico, emerge ao mesmo tempo, nesta época de maturidade criadora e vital do nosso autor, o protesto político, que toma especial relevância na ode intitulada: “A Roosevelt”. A visão de Darío da luta entre Estados Unidos e os povos hispânicos é a de a luta simbólica entre o materialismo e o espiritualismo. Os versos dedicados a Roosevelt – “a Theodore, o insolente e rude...”

– culminam na linha final, construída em tal forma que a última palavra do poema é “Deus”, considerado pelo poeta como aliado da espiritualidade hispânica:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español
.....
la América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc
“yo no estoy en un lecho de rosas”; esa América
que tiembla de huracanes y que vive de amor,
hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
.....
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!
(DARÍO, 1995, p. 359-362).

4. Um esboço de conclusão a propósito da relevância do Modernismo hispânico

Apesar dos perigos de cair no nominalismo em Crítica Literária dos que advertia Silva (1982) quando se referia ao conceito de periodização literária, ou também, se pensarmos nas dúvidas que qualquer sobrenome outorgado ao substantivo “literatura” provocava no espírito de Octavio Paz (1991) quando abordava a definição do termo “ibero-americana” aplicado à “literatura” – uma vez que

encobriria realidades heterogêneas e até incompatíveis –, pensamos, conforme Davison (1971), que é impossível compreender a literatura hispânica moderna sem tomar em conta os descobrimentos dos modernistas. Com efeito, a poesia em língua espanhola saiu do Modernismo absolutamente diferente do que tinha sido antes. O ingente trabalho que aqueles poetas realizaram no campo da linguagem foi decisivo para a renovação da palavra poética. E embora mais tarde fossem rejeitadas algumas dessas galas, o Modernismo ficará como exemplo de inquietações artísticas e liberdade criadora.

Nesse mesmo sentido, Bella Jozef define, em poucas palavras, a relevância do Modernismo, tanto no seio da própria América quanto na sua projeção na Europa: “O Modernismo foi a resposta da América hispânica aos processos de modernização do mundo ocidental” (1989, p. 111).

Contudo, a figura de Darío, sua vida/obra, confundida como uma unidade quase indivisível, evoluiu de um primeiro grito de independência – influído sem dúvida pelo que representou *Martín Fierro* para o imaginário Hispano-americano –, magistralmente transformado pelo cosmopolitismo poliglota que olhava para uma Europa não espanhola como uma espécie de fuga do “espanhol”, até o momento final, mais reflexivo e maduro, tanto na forma como no fundo, que advoga por voltar às raízes hispânicas dos povos hispano-americanos, verdadeira identidade comum frente ao novo colonizador imperialista – Estados Unidos – que emerge, precisamente, após a liberação das últimas colônias espanholas no continente americano e na Ásia.

Esse caminho de ida e volta pode ser entendido através das reflexões de Octavio Paz (1969, p. 24), que compreendia a “actitud antiespañola” do primeiro Darío como uma mera vontade de sepa-

ração da antiga metrópole, baseada, sobretudo, na identificação de “españolismo” com “tradicionalismo”. Isso mesmo é o que explica o fato dos poetas *regeneracionistas* espanhóis terem abraçado com entusiasmo a nova estética advinda da América. A figura de Rubén Darío emergiu nas letras hispânicas e teve o reconhecimento obrigatório de poetas e escritores coetâneos na Espanha e na América, tornando-se assim num poeta universal.

Referências

- ABELLÁN, J.L. *La idea de América. Origen y evolución*. 2. ed. revisada, actualizada y ampliada. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- ALLEGRA, G. Del Modernismo como antimodernidad. *Thesaurus*, v. XXXVI, n. 1, p. 90-103, 1981.
- BELLINI, G. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. corregida y aumentada. Madrid: Castalia, 1997.
- BLANCO AGUINAGA, C; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, IRIS M. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. 3. ed. Madrid: Akal, 2000. v. II.
- BONFIM, C. Macondo, McOndo y Maceió: Literatura, formación de profesores y políticas públicas. In: MIRANDA POZA, J. A.; RODRIGUES, J. P. M.; CENTURIÓN, J. I. J. (Org.) *Anais do I Congresso Nordestino de Espanhol*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008. p. 128-134.
- CORDIVIOLA, A. *Um mundo singular. Imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

DARÍO, R. *Páginas escogidas*. Edición de Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 2005.

DARÍO, R. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.

DAVINSON, N. *El concepto de Modernismo en la crítica española*. Buenos Aires: Nova, 1971.

FUGUET, A; GÓMEZ, S. *Prólogo de McOndo. Una antología de la nueva literatura hispanoamericana*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.

GÁLVEZ ACERO, M. *La novela hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Cincel, 1984.

GULLÓN, R. Juan Ramón Jiménez y el modernismo. Introducción a Juan Ramón Jiménez. *El Modernismo: Notas de un Curso*. Madrid: Aguilar, 1962.

HERNANZ ANGULO, B. Marquina y la Generación del 98. *En Flandes se ha puesto el sol: conformismo y rebelión en el drama histórico*. In: SEVILLA ARROYO, F.; ALVAR EZQUERRA, C. (Org.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 6-11 de julio de 1998. Madrid: Castalia, 2000. v. 2, p. 243-250. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_030.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2013.

HUGO, V. *Les contemplations*. Paris: Larousse, 1949.

JIMÉNEZ, J. R. *El Modernismo: notas de un curso*. Madrid: Aguilar, 1953.

JOZEF, B. *História da literatura hispano-americana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LÁZARO, F.; CORREA CALDERÓN, E. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 1983.

LÁZARO, F.; TUSÓN, V. *Lengua española*. Madrid: Anaya, 1984.

MACHADO, A. *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. 3. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

MACHADO, M. *La guerra literaria (1898-1914)*. Introducción y notas de M^a Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea, 1981.

MARQUINA, E. *En Flandes se ha puesto el sol. La ermita, la fuente y el río*. Edición, introducción y notas de Beatriz Hernanz Angulo. Madrid: Castalia, 1996.

MARTINS, F.; NOGUEIRA, L. *Mundo mágico: Colômbia*. Poesía colombiana do século XX. Organização, tradução e apresentação de Floriano Martins e Lucila Nogueira. Recife: Bagaço, 2007.

MASIP, V. *Manual de poesía española y portuguesa*. Recife: AECl, 2002.

MAYORAL, M. *Análisis de textos*. Madrid: Gredos, 1982.

MIRANDA POZA, J. A. Pela Espanha passando por Quixote e Cela. Entrevista realizada por Eduardo Cesar Maia y Schneider Carpeggiani. Suplemento Cultural do *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, n. 52, 24 de junho de 2010, p. 24.

MIRANDA POZA, J. A. Algunas notas a propósito del concepto "Literatura Española". In: _____; RODRIGUES, J. P. M. (Org.). *Estudios de lengua y literatura española*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2007a. p. 70-90.

MIRANDA POZA, J. A. La literatura del "boom" iberoamericano y *Cien años de soledad*. In: _____; RODRIGUES, J. P. M. (Org.). *Anais do I Congresso Pernambucano de Espanhol*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2007b. p. 240-266.

MIRANDA POZA, J. A. *España y América. Tres ensayos de lengua y literatura*. Recife: Bagaço, 2007c.

OCHOA, E. *Tesoro / de los / Poemas Españoles / Épicos, Sagrados y Burlescos / que contiene / La Araucana, de Don Alonso de Ercilla; / La colección titulada / La Musa Épica de Don M.J. Quintana; / La Mosquea, de Don J. Villaviciosa / &c., &c., &c. / Precedido / de una introducción en que se da una noticia de todos / los poemas españoles, / por Don Eugenio de Ochoa*. Paris: Europa, 1840.

PAZ, O. *Convergências. Ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Wernek de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, O. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

PAZ, O. *Quadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

PHILLIPS, A. W. *Poetas del Día: "El Liberal" (1908-1909)*. Barcelona: Anthropos, 1989.

PIÓ X. *Carta Encíclica Pascendi Dominici Gregis. Aos Patriarcas, Primazes, Arcebispos, Bispos e outros Ordinários em Paz e Comunhão com a Sé Apostólica. Sobre as Doutrinas Modernistas*. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-regis_po.html. Acesso em: 28 jan. 2013.

REAL Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 13. ed. Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y Compañía, 1899.

RIBERA LLOPIS, J. M. *Literaturas catalana, gallega y vasca*. Madrid: Playor, 1982.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

ROMERO LÓPEZ, D. Notas sobre la huella de la melancolía en el modernismo poético español. In: RUIZ BARRIONUEVO, C.; REAL RAMOS, C. (Org.). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica. Actas del I Simposio Internacional de la Modernidad Literaria en Homenaje a Julio Vélez Noguera*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996. p. 49-59.

SILVA, V. M. A. *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1982.

SCHULMANN, J.; GONZÁLEZ, M. P. *Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos, 1974.

TUSÓN, V.; LÁZARO, F. *Literatura española*. Madrid: Anaya, 1981.

Recebido em 16 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013