

# UC Berkeley

Lucero

## Title

Rubén Darío e olavo bilac música e elegância na belle époque latinoamericana

## Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1jb061xz>

## Journal

Lucero, 17(1)

## ISSN

1098-2892

## Author

Fiorussi, Andre

## Publication Date

2006

## Copyright Information

Copyright 2006 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed



## RUBÉN DARÍO E OLAVO BILAC MÚSICA E ELEGÂNCIA NA *BELLE ÉPOQUE* LATINO- AMERICANA

ANDRÉ FIORUSSI

Universidade de São Paulo

**T**he Brazilian Olavo Bilac (1865-1918) and the Nicaraguan Rubén Darío (1867-1916) exercised the same profession, were part of the same chapter of social history, shared the same cultural poetics and read the same authors. It is not essential to take into consideration these common aspects to recognize a similitude in their poetic works. Among the goals of utmost importance shared by these poets, I have focused on one: the production of *beauty* through sonority, that is, the sophisticated work with language undertaken by both poets in their search for sonorous or musical effects with the intention of achieving a certain idea of *beauty*, without which, during the *belle époque*, a poem was not a poem. Therefore, I aim at exploring some concepts and formulations that were in use at the time of the poems' production, in order to consider their relationship with the values and parameters that defined the aesthetics of poetry during that period. Read against each other, the poems reciprocally illuminate themselves, furnishing relevant data to traditional interpretations dedicated to each poet. Additionally, this approach contributes to a better understanding of the relationship between poets of the Spanish and Portuguese languages. The comparative analysis I am developing aims at instigating future works in the same direction.

Em uma recente publicação da obra poética do nicaraguense Rubén Darío, editada em 2000 especialmente para uma coleção do jornal argentino *La Nación*, encontra-se um texto introdutório assinado pelo poeta catalão Pere Gimferrer, membro da Real Academia Española, que abre com esta afirmação:

“Una presentación de Rubén Darío no puede dejar de ser, al propio tiempo, historicista y personal -al menos, confiada a quien ha compuesto versos- si se tiene en cuenta que varias generaciones de lectores hispánicos, entre las que figura la mía propia, han descubierto en Darío la poesía.”(XV)

Assim foi também com Olavo Bilac, até, pelo menos, a década de 1940. Qualquer poeta brasileiro que tenha publicado seus versos na primeira metade do século XX poderia ter escrito o texto acima se referindo a Bilac. Mas se trata de um texto escrito no ano 2000. Embora também recusado pelos artistas do início do XX, Darío, no entanto, ocupa um posto dos mais elevados no panteão da poesia em espanhol desde a publicação de *Azul...*, em 1888. Consta como um divisor de águas do sistema literário da língua espanhola: considera-se que inaugurou o *Modernismo*, reunindo diversas pontas da renovação poética que se operava na França e se irradiava já há algum tempo para outras línguas, e recriando tudo aquilo em uma língua poética nova, que haveria de exercer enorme influência nas gerações posteriores. Há que se fazer aqui uma distinção fundamental: o *Modernismo* em língua espanhola corresponde aproximadamente ao parnasiano-simbolismo brasileiro -ou, mais precisamente, como aponta Manuel Bandeira (em Ellison 374), a uma geração pouco numerosa de nossos escritores que se situa entre o Parnaso da *belle époque* e o *Modernismo* de 22, caracterizada pela assimilação conjunta dos programas “parnasiano” e “simbolista”, e entre cujos representantes figura o próprio Bandeira. As diversas iniciativas de reação ao *Modernismo* hispânico operadas a partir da década de 1920, que se identificam, geralmente, sob o nome de *Vanguardias* ou *Postmodernismo*, é que correspondem aproximadamente ao nosso modernismo. Entre os mais conhecidos admiradores da poesia dariana estão os espanhóis Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán e Federico García Lorca, o peruano César Vallejo e o chileno Pablo Neruda. Já a Bilac, não se costuma atribuir pioneirismo algum: pelo contrário, o poeta é interpretado hoje como o responsável pela condensação, para muitos tardia, das inovações poéticas já assentadas e até mesmo falidas em uma poesia eloqüente e vazia. A situação atual do poeta foi sintetizada com argúcia por Ivan Teixeira:

“hoje, pode-se dizer que a poesia bilaquiana oscila entre o apreço de leitores que ainda não incorporaram a renovação modernista e a recusa de intelectuais que ainda não se libertaram do padrão modernista” (“Artificio...” 98).

Bilac: 1865-1918. Darío: 1867-1916. Cerca de cem anos nos separam de seus períodos mais produtivos. Darío: tempo suficiente para que sua poesia, para muitos leitores, soe arcaica, ultrapassada, e, por outro lado, seja eleita para figurar entre as obras imortais e incidir sobre as novas gerações da mesma forma que as obras de Luís de Góngora ou Garcilaso de la Vega. Bilac: a mesma aparência de arcaísmo, mas, em vez do panteão literário, a ala geriátrica da cultura nacional, ao lado de outros “beletristas” ou “passadistas” a quem o projeto modernista se esforçou por enterrar, como Rui Barbosa e até mesmo Machado de Assis.

Jornalistas prolíficos e poetas olímpicos, Darío e Bilac tiveram que aliar em vida mundos distantes que habitavam simultaneamente. Os homens Bilac e Darío, aparentemente, integravam-se a seu tempo: o primeiro teve sólida atividade política, engajou-se, conviveu com grandes personalidades das artes e do poder. O segundo gozou do mesmo convívio, bradou contra as pretensões imperiais e o pragmatismo dos EUA (tendo-se tornado, posteriormente, um entusiasta do modelo democrático norte-americano -por influência do ilustre amigo brasileiro Joaquim Nabuco, segundo Ellison [376]), produziu contos e crônicas copiosamente, fundou e editou diversas revistas ao gosto da época etc.

A persona poética, no entanto, é outra. Em *Poesias* (1888), Bilac jurava lutar até a morte “em prol do Estilo” (“Profissão de fé” 7); em *Tarde* (1919), aconselha a um poeta que escreva “longe do estéril turbilhão da rua” (“A um poeta”, 336). Darío, nas “Palabras liminares” das *Prosas profanas* (1896), declara: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (*Poesía* 180). No poema de abertura desse mesmo livro -de novidade ousado, brilhante e freqüentemente considerado excessivo-, “*Era un aire suave*”, inventa-se o ambiente paradigmático de sua postura poética: um baile de máscaras em que os convidados, fingindo pertencer à corte do Palácio de Versalhes, passeiam por um jardim repleto de ícones das culturas clássica e neoclássica. A atualidade não figurava entre os temas poéticos prediletos de Rubén Darío, que vez ou outra, no entanto, consciente da autoridade de sua voz, se via compelido a publicar poemas como “A Roosevelt” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), em que ataca o então presidente estadunidense e sua política externa de intervenção. Se é pouco ou nada representativo de sua obra poética, esse poema revela a confluência de mundos de que falávamos: para atacar os EUA, associa-os a uma verdadeira plêiade de guerreiros pagãos e bárbaros da qual fazem parte, por exemplo, Nemrod e Nabucodonosor; para acusá-los do culto da força e do dinheiro, brada: “*Juntáis al*

*culto de Hércules el culto de Mammón*" (Poesía 256). Como jornalista, Darío tinha um espaço privilegiado para difundir suas idéias e julgamentos a respeito de questões, para ele, tão extrapoéticas como o intervencionismo norte-americano; mas, nesse caso, quem o fez foi o poeta, se obrigando a traduzir a questão em termos que ele considerava dignos de poesia.

Não nos surpreende, considerando o prestígio de Darío e as atuais características do mercado editorial, que sua poesia esteja nas bancas de jornal. Mas isso seguramente surpreenderia a ele próprio, que dizia: "*Siempre habrá poesía y siempre habrá poetas. Lo que siempre faltará será la abundancia de los comprendedores*" (El canto errante 300). Bilac, por sua vez, se não figura mais nas antologias de grande tiragem e menos ainda na cabeceira dos jovens poetas, terá certamente sua obra redimensionada no futuro, posto que nem seus críticos mais mordazes deixam de reconhecer ali qualidades maiores.

Este trabalho não pretende discutir as razões que levaram os dois poetas a sofrerem julgamentos de valor tão diversos, nem mesmo os supostos valores intrínsecos de suas obras. Antes, parte do perfil analógico esboçado acima para um estudo um pouco mais minucioso de alguns de seus poemas, que procurará encontrar semelhanças procedimentais e de posicionamento poético, levando em conta alguns hábitos e padrões da poesia e da cultura das metrópoles latino-americanas a que estão associados. Inúmeros seriam os caminhos possíveis para tal empresa: Bilac e Darío, como se disse, foram coetâneos, exerceram os mesmos ofícios, integraram um mesmo capítulo da história social, partilharam de uma mesma *poética cultural*, leram os mesmos autores, e não é preciso crer na atuação determinante desses fatores para reconhecer que abundam semelhanças evidentes entre suas obras. Não seria lícito, porém, que nos ativésemos arbitrariamente a dados secundários para demonstrar uma semelhança maior que, de fato, não é verdadeira. Por isso, dentre as preocupações de primeira grandeza compartilhadas pelos dois poetas, elegemos uma: a produção do efeito do *belo* pela via sonora, isto é, o sofisticado trabalho sonoro ou musical realizado por ambos em busca da *beleza*, sem a qual, na *belle époque*, um poema não era um poema. Dessa forma, procuraremos contemplar em nossa leitura alguns conceitos e formulações que estiveram em uso à época da produção dos poemas analisados, de modo a considerar, em sua leitura, a relação que mantêm com os valores e os parâmetros definidores de qualidade de seu tempo. Após as análises, um breve comentário final procura dar sentido aos recursos identificados e propor algumas questões para trabalhos futuros.

## Bilac e a música das alturas

No "Prefácio interessantíssimo", de 1921, Mário de Andrade reconhece não apenas o apuro musical dos versos de Bilac, como também inovações significativas em relação à musicalidade poética. Para Mário, naquele momento, a poesia estaria "muito mais atrasada que a música", pois "esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os recursos infinitos da harmonia", enquanto "a poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica". Vale a pena transcrever aqui trechos de sua explicação:

"Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. [...]"

Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo:

"Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas...  
Povoar!..."

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. [...] a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. "Lutas" [...], não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. [...] As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, \_ o verso harmônico.

Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. "(68-69)"

O projeto modernizador de Mário passava pela incorporação à língua poética de técnicas musicais sofisticadas, as quais, além de aperfeiçoar e ampliar a expressão poética, concorriam para o estabelecimento de uma linguagem verbal mais capaz de traduzir as novas sensações de simultaneidade, velocidade e afins, tão intensas naquelas primeiras décadas do século. Trata-se, portanto, de um esforço mimético: para Mário, a música da poesia deveria imitar a música de seu objeto de representação \_no caso, a balbúrdia da cidade moderna, o ruído da máquina, a língua falada etc.

Contextualizemos brevemente a presença da noção de "música" e de toda uma terminologia musical nos escritos

de poetas a partir da segunda metade do século XIX. Antes de mais nada, é preciso recordar o débito da poesia moderna -cujo marco inaugural, conforme se convencionou, é a publicação das *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, em 1857- para com a revolução da linguagem musical operada por Richard Wagner, cujo projeto de uma obra de arte "total" teria fecunda repercussão nas demais artes. Esse débito está registrado nos textos em prosa do próprio Baudelaire, e daria fundamento aos trabalhos da geração chamada *simbolista*, dentro da qual se destacavam a liderança intelectual de Stéphane Mallarmé e o modelo de poesia lírica de Paul Verlaine.

Mallarmé se alinha a Baudelaire e ao próprio Wagner na assimilação de elementos das outras linguagens artísticas à estrutura da sua. Um exemplo bastante conhecido é o "Lance de dados" ("*Un coup de dés*", 1897), em que a organização dos versos pela página e a variação dos efeitos da tipografia procura incorporar à linguagem verbal características da música, como a produção de sons simultâneos e a hierarquização das frases. Para Mallarmé, a poesia poderia romper as limitações da linguagem verbal se assimilasse a noção musical de estrutura. A música, arte não representativa, é capaz de sugerir por sua própria estrutura sua visão de uma ordem cósmica subjacente. A poesia não pode ser música pura, uma vez que os sons não se dissociam do significado; mas pode também explorar a estrutura, unindo analogias sonoras a correspondências semânticas e, assim, sendo uma arte superior ou, paradoxalmente, mais musical do que a música: "*La poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence - ne consent pas d'infériorité*" (em Skyrme 79). Os poetas que se alinharam a essas idéias, as quais se podem resumir como um esforço racional e técnico pelo aprimoramento da linguagem, passaram a julgar necessário um conhecimento sistemático da teoria musical, e procuraram aplicar a eventos poéticos a terminologia musical com precisão.

Já a contribuição da música à poesia na obra de Verlaine é bastante diferente. Ao contrário do estímulo intelectual que conduziu o outro grupo, foi o aspecto sensível da música que despertou o interesse de Verlaine e, posteriormente, da grande maioria dos poetas identificados com o *Simbolismo* ou que dizem dever algo a esse movimento. De modo geral, a máxima verlainiana -*De la musique avant toute chose!*- foi tomada por poetas de diversas partes do mundo ocidental como a fórmula que lhes permitiria ampliar a expressividade de suas línguas poéticas com os contributos longínquos e variados da vida cosmopolita. Pela música do verso, migram para seus idiomas a capital do século XIX, as culturas do oriente, a nova sensibilidade cidadina, a modernidade. Esses poetas empregaram a terminologia musical de maneira extremamente imprecisa -é muito freqüente, por exemplo,

procederem à sinonimização dos termos *harmonia*, *melodia* e *ritmo*, cuja distinção está na base de qualquer teoria musical já há alguns séculos. Sua maneira de se apropriar dos elementos musicais é intuitiva -*de ouvido*, como se diz. Rubén Darío se enquadra certamente nesse grupo, mesmo tendo elaborado em sua obra uma singular -e coerente-combinação dos termos musicais, como têm demonstrado alguns estudiosos<sup>1</sup>. Também se poderia alocar aí Olavo Bilac, que, embora tenha privilegiado o vocabulário e alguns procedimentos das artes visuais -mais freqüentes no discurso dos *parnasianos*-, exerceu com grande apuro técnico o verso musical verlainiano.

*Tarde*, obra bilaquiana de enorme repercussão imediata e que marcaria a formação poética de inúmeros escritores brasileiros pelo menos até a década de 1950, veio a público em 1919, poucos meses depois de morto o seu autor -e apenas dois ou três anos antes da confecção do "Prefácio interessantíssimo". Ao reivindicar uma nova poesia no momento em que a obra de Bilac gozava de maior prestígio, Mário de Andrade não teve dificuldades para eleger seu alvo primordial:

"Bilac, *Tarde*, é muitas vezes tentativa de harmonia poética. Daí, em parte, o estilo novo do livro. Descobriu, para a língua brasileira, a harmonia poética, antes dele empregada raramente [...]. O defeito de Bilac foi não metodizar o invento; tirar dele todas as conseqüências. [...] Bilac representa uma fase destrutiva da poesia, porque toda perfeição em arte significa destruição. [...] Ele fez como os criadores do Organum<sup>2</sup> medieval: aceitou harmonias de quartas e de quintas desprezando terceiras, sextas, todos os demais intervalos. O número das suas harmonias é muito restrito. Assim, "...o ar e o chão, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera" dá impressão duma longa, monótona série de quintas medievais, fastidiosa, excessiva, inútil, incapaz de suggestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata." (71-72)

Sabe-se que Mário de Andrade era um grande admirador de Bilac (assim como muitos dos poetas de sua geração), tendo inclusive freqüentado assiduamente as conferências com que o "príncipe dos poetas" brilhantava, de tempos em tempos, os salões da elite paulistana<sup>3</sup>. No entanto, antes de comentar sua crítica à poesia bilaquiana, devemos atentar para o contexto em que ela aparece: como

dissemos, um momento em que se reivindica a “troca da guarda” da poesia nacional. O famoso prefácio se enquadra no gênero dos manifestos, e obedece, portanto, às exigências desse gênero (Teixeira, “Artifício...” 100). Mário acusa essa “harmonia”<sup>4</sup> bilaquiana de ser “incapaz de suggestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata” (o soneto que a contém se intitula “Crepúsculo na mata”). Ou seja, cobra do poema a capacidade de tornar presente seu objeto de representação. A busca de Bilac, no entanto, é outra. Decerto, se saltasse do poema a impressão vívida de um fim de tarde da floresta úmida, a experiência do requintado leitor de Bilac seria considerada extremamente desagradável. O “crepúsculo na mata” é o *assunto* ou a *matéria* do poema; de modo algum confunde-se com seu *tratamento*, que deve ostentar, invariavelmente (no âmbito do parnasianismo), a elegância cidadina e o conforto proporcionado pelo avanço técnico. Em outra palavras, os poemas de Bilac e seus colegas poderiam versar sobre diversos motivos -artísticos, históricos, plásticos, pátrios (é o caso do soneto em questão)-, mas o objeto de imitação da linguagem poética será sempre o gesto elegante que distingue a elite *belle époque* carioca.

Agora, para rebater à crítica de Mário com as palavras do próprio criticado, leia-se a famosa chave de ouro do soneto XXV de *Via Láctea* ([1888] *Poesias*), dedicado a Bocage, que afirma que o mestre viverá

[...] enquanto houver num ponto do universo  
Quem ame e sofra, e amor e sofrimento  
Saiba, chorando, traduzir no verso. (65)

Poesia consiste em traduzir amor e sofrimento em verso. O objeto de tradução (ou de imitação, ou de representação) se pretende abstrato, ou mesmo ideal. O sucesso da imitação consistirá não em transportar diretamente ao “leitor” a sensação do “autor”, mas em reproduzir no poema o gesto que poderá suscitar um efeito premeditado -uma “sensação”, não do autor, mas preexistente e integrante da *poética cultural*, que certifica ao leitor a plena realização do objeto artístico. Assim, predomina nos poemas de Bilac uma melodia linear mas ricamente ornamentada, que, à maneira de uma longa tradição musical conhecida como a “música das alturas”, vai das mais baixas às mais altas notas em busca de um objeto intangível.

Na primeira estrofe de “Um beijo” (*Tarde*), encontra-se um bom exemplo da contribuição de sons mínimos para a geração do efeito do poema:

Foste o beijo melhor da minha vida,  
Ou talvez o pior... Glória e tormento,  
Contigo à luz subi do firmamento,  
Contigo fui pela infernal descida! (348)

O beijo levou o eu-lírico aos dois extremos, e os dois últimos versos da estrofe procuram representar melodicamente esse movimento: em posições tônicas e subtônicas, quase só há vogais abertas (contigo, subi, infernal); a exceção está na quarta sílaba de ambos os versos (luz, fui), que, colocadas paralelamente, dão a medida do profundo para que se possa ressaltar o elevado.

Na primeira estrofe de “Em uma tarde de outono” (*Alma inquieta* [1902] em *Poesias*), a elaboração musical é mais complexa:

Outono. Em frente ao mar. Escancaro as janelas  
Sobre o jardim calado, e as águas miro, absorto.  
Outono... Rodopiando, as folhas amarelas  
Rolam, caem. Viuvez, velhice, desconforto... (200)

A alternância de frases breves e longas imprime à leitura uma cadência variada, com sugestão de dualidade. Alternam-se também seqüências de vogais fechadas e abertas. No primeiro verso, as vogais desenharam uma linha ascendente (o-e-a); no segundo, compõem um arco (o-i-a-i-o); no terceiro, mais acidentado, começam fechadas e terminam abertas; a estrofe se encerra com sons fechados, como os que a iniciaram. Em suma: a melodia começa numa região baixa, sobe e retorna três vezes, e termina onde começou. A alternância acompanha a oposição entre o mundo interior do eu-lírico (outono, desconforto, absorto) e o mundo exterior (janelas, jardim, águas, folhas amarelas). A sinuosidade da melodia sugere que o eu-lírico deseja sair de seu lugar, o “outono”, mas o fato de que ela termina onde começou demonstra que o desejo não foi satisfeito. Alternam-se também frases curtas e longas, hesitações e desenvolvimentos. A repetição de “outono”, acentuada pelas reticências da segunda ocorrência, faz dessa palavra a provedora de uma nota constante, equivalente ao tom musical. O verso final, semelhante ao “verso harmônico” de Mário de Andrade, faz ressoarem as palavras umas sobre as outras.

A estrofe bilaquiana a seguir, de “O caçador de esmeraldas” ([1902] em *Poesias*), tornou-se talvez a mais célebre de toda a sua obra, e não por acaso reúne todo o requinte musical de que o poeta dispunha. Esse curto poema épico narra a aventura do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, que, na estrofe a seguir, à beira da morte, vê em delírio o mundo transubstanciado em seu objeto de obsessão: as esmeraldas.

Verdes, os astros no alto abrem-se em verdes  
chamas;  
Verdes, na verde mata, embalam-se as ramas;  
E flores verdes no ar brandamente se movem;  
Chispam verdes fuzis riscando o céu sombrio;  
Em esmeraldas flui a água verde do rio,  
E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem...  
(261)

Não caberia aqui uma análise exaustiva dos efeitos sonoros e musicais da estrofe acima. Mas interessa-nos sobremaneira a repetição de “verde”, que aparece oito vezes em seis versos, e em posições variadas com tal apuro que é possível ler a estrofe sem que a repetição entedie. Cada verso é uma unidade sintática completa, que propõe uma imagem; a relação sintática entre os versos se dá por coordenação; a soma, então, de todas as imagens é que compõe uma imagem maior: a da paisagem vista pelo olhar arrebatado do bandeirante. Cada verso é uma frase melódica independente e, ao mesmo tempo, se relaciona com os demais: a repetição de “verde” com tons e tonicidades variadas gera um efeito contrapontístico, em que as frases comentam e sublinham umas às outras. Ao chegar a seu final, um verso continua vibrando à espera do outro, e, ao final da estrofe, a sobreposição das frases melódicas é que dá a idéia do todo. Temos, aí, embora em termos diferentes daqueles com que operava Mário de Andrade, uma espécie de polifonia.

### Darío e a conjunção das artes

Ao contrário de Bilac, que, embora apresente muitos pontos altos, cultivou, em geral, uma melodia ainda bastante linear, Darío é considerado um grande mestre do poema musical. Não só privilegiava o aspecto musical na composição dos versos, como também procurou imitar gêneros musicais cristalizados pela tradição em seus poemas: “Sonatina”, “Sinfonía en gris mayor” (*Prosas profanas*, 1896) e os numerosos cantos e baladas são bons exemplos.

A “Sinfonía en gris mayor” (*Poesía*) é um poema composto de oito estrofes, sendo que sete são quartetos e uma, a terceira, tem cinco versos. Exceto nesta, a rima varia nos versos ímpares e é sempre em “i” nos pares. Os versos têm 12 sílabas (no sistema métrico da língua espanhola). Como, em espanhol, o alexandrino tem 13 e o nosso decassílabo é o *endecasílabo*, nota-se que Darío escolheu um verso pouco usual, em favor de sua musicalidade. A cesura (/) é tão marcada que chega a constituir não uma divisão do verso, mas o limite entre dois versos. Em versos como

“refleja la lámina de um cielo de zinc” e “La siesta del trópico. El lobo se duerme” (216), vemos que a cesura recai sobre palavras proparoxítonas que, por isso, devem ter uma sílaba descontada:

re	fle	ja	lá	mi(na)	/	deun	cie	lo	de	zinc	(+1)
la	sies	ta	Del	tró	/	el	lo	bo	se	duer	me

Os acentos na 2ª, na 5ª, na 8ª e na 11ª sílabas tornam o ritmo regular: há sempre duas fracas e uma forte. Uma leitura puramente rítmica do poema o tornaria idêntico, por exemplo, aos célebres versos de Gonçalves Dias, “Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte; / Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi” (48), o que demonstra a relativa independência dos hemistíquios no poema de Darío.

As frases melódicas da “Sinfonía en gris mayor” apresentam enorme riqueza de timbres: “El sol, como un vidrio redondo y opaco / con paso de enfermo camina al cenit”, “Las ondas, que mueven su vientre de plomo / debajo del muelle parecen gemir” (216). A repetição do “i” no final dos versos pares amarra a trama sonora, encadeando as frases. Mas é sobretudo a construção das imagens que justifica o enquadramento do poema na categoria de *sinfonía*: um jogo sinestésico em que se podem ouvir cores como notas musicais é o fundamento do poema, que, no aspecto semântico, pode ser dividido em quatro movimentos. O primeiro compreende as duas primeiras estrofes, e procede à descrição de uma paisagem estática dominada por tons de cinza e azul acinzentado. O segundo tem início na terceira estrofe, em que aparecem as ondas e o velho marinheiro, através de cujas lembranças e pensamentos sobrevêm cores quentes (“los rayos de fuego del sol del Brasil” [216]) e imagens dinâmicas (“los recios tifones del mar de la China” [216]). O terceiro movimento, quinta e sexta estrofes, retorna à descrição; cores quentes e frias se alternam ao passo em que se misturam o mundo interior e o mundo exterior do velho (“En medio del humo que forma el tabaco, / ve el viejo el lejano, brumoso país” [216]). No quarto, sétima e última estrofes, retoma-se a serenidade do primeiro; o gris e o nebuloso dominam a imagética: “Ya todo lo envuelve la gama de gris” (216).

Os versos da “Sonatina” (*Prosas profanas*, 1896), agrupados em oito sextetos, têm 14 sílabas, organizadas em hemistíquios ainda mais independentes do que os da “Sinfonía”. Há, como no outro poema, versos em que a cesura recai sobre palavras proparoxítonas: “La princesa está pálida. La princesa está triste”; mas aqui, mesmo nos versos em que isso não acontece, é impossível unir na leitura os dois hemistíquios:

¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!  
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)

¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!  
 ¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe  
 (La princesa está pálida. La princesa está triste.)  
 más brillante que el alba, más hermoso que Abril! (188)

Impõe-se uma pausa na metade de cada verso, obrigando a uma leitura que tende a regularizar o ritmo. Há, assim, uma cadência intrínseca ao poema, a impedir uma leitura antimusical. A estrofe transcrita acima, a penúltima do poema, apresenta uma particularidade: a introdução de versos entre parênteses, interrompendo o fluxo sintático e introduzindo uma outra voz. O tom exclamativo com que o eu-lírico se aproxima dos desejos da princesa é entrecortado por asserções serenamente compadecidas, num contraponto extremo em que o futuro desejado não consegue se impor ao sofrido presente. O efeito de eco que aparece nos versos entre parênteses torna-os ainda mais vibrantes, e sugere uma voz coletiva, um lamento compartilhado pela condição da princesa. A intromissão evidente dessa outra voz é inovadora em relação ao contexto de Darío, e alcança um sofisticado efeito musical.

### Música e ideal: a acumulação dos tempos

As profundas transformações da linguagem poética que se operavam nos grandes centros irradiadores de cultura (e, para a intelectualidade latino-americana, a França representava ainda o grande centro cultural do mundo) imprimiram evidentemente sua marca nas obras poéticas de Bilac e Darío e, com a perspectiva histórica que cem anos já nos permitem tomar, tiveram no nicaraguense um de seus maiores expoentes. Não procede acusá-los pela indiferença que demonstraram em relação às inovações mais próprias da poesia do século XX: com raras exceções, não se encontram na geração de Darío e Bilac cultores do verso livre, da poesia do cotidiano, da incorporação da sintaxe e do vocabulário modernos etc. Darío e Bilac participaram de um amplo movimento de reação ao romantismo e, subseqüentemente, passaram da “oposição” à “situação” -o que não é o mesmo que dizer, como Mário de Andrade, que representaram um auge e o início de um declínio. De todo modo, tiveram que assimilar e “traduzir em verso” uma grande diversidade de discursos dificilmente compatíveis que se sobrepunham naquele momento em que a pujança técnica celebrada pelas elites começava a se conjugar ao avanço democrático.

O fato de que ambos os poetas tenham assumido personas tão distintas das que demonstravam em sua vida comum registra não um desinteresse individual pela atualidade, mas o signo da “decadência” ou o desejo de compensar a mediocridade do meio com a grandeza dos tempos idos, que, modernamente, se acumulavam

no subterrâneo dos novos. A construção do poema belo passava, em Bilac, pela acomodação perfeita de esquemas retóricos, linguagem elevada (mas raramente preciosista), recursos sonoros meticulosos etc. num objeto cujo “efeito agrade/ Sem lembrar os andaimes do edifício” (“A um poeta”, *Tarde*); e, em Darío, pela submissão de um vocabulário precioso, do repertório clássico, dos metros importados e da própria língua poética espanhola a uma modelagem pretensamente original, com amplo privilégio à música. A música e o aspecto sonoro constituem a oportunidade de uma poesia superior, cuja matéria etérea pesa menos que o ar e, por isso, parece ascender ao ideal.

Em plena relação com as cidades latino-americanas em que a modernização imprimia mais veloz e solidamente suas marcas, não há, na poesia de Bilac e Darío, menção otimista ou pessimista da máquina, do desenvolvimento tecnológico, das perspectivas iminentes da vida humana: isso é matéria de crônica. O espaço da poesia se reserva a um exercício algo religioso de totalidade, de integração. O olhar para o futuro só é possível se incorporado ao que se dedica ao passado, ao que dele provém, aos que convergem e divergem no presente..., pois a linguagem poética se transforma, mas o poema se quer perene.

Muito teríamos ainda para dizer (e conhecer) sobre os temas tratados. Este trabalho não se pretende, de modo algum, conclusivo, mas relator de descobertas e julgamentos ainda bastante incipientes. A composição de informações, análises e opiniões que se apresentou pretende desdobrar-se e ampliar-se, apoiada na convicção de que a comparação entre os dois poetas, cujas obras foram interpretadas e valoradas tão distintamente, poderá iluminar aspectos de um e de outro pouco explorados por suas respectivas tradições.

Por fim, reserve-se aos artistas o direito de “torcer o pescoço do cisne” de Darío e transformar o “príncipe” Bilac em sapo:

Tuércete el cuello al cisne de engañoso plumaje	Brada em um assomo
que da su nota blanca al azul de la fuente;	O sapo-tanoeiro:
él pasea su gracia no más, pero no siente	_ A grande arte é como
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.	Lavor de joalheiro.
Enrique González Martínez, 1911	Manuel Bandeira, 1919

Este trabalho procurou contribuir para a compreensão dos hábitos do cisne e do sapo, espécies ameaçadas que, na literatura, certamente não se extinguem.

**Obras citadas:**

Andrade, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

Bilac, Olavo. *Poesias* (1888 e 1902). In *Poesias*. Ed. Ivan Teixeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Poetas do Brasil.

\_\_\_\_\_. *Tarde* (1919). In *Poesias*. Ed. Ivan Teixeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Poetas do Brasil.

Camargos, Márcia. *Villa Kyrial - Crônica da belle époque paulistana*. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2001.

Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza* (1905). In *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. 2 ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

\_\_\_\_\_. *El canto errante* (1907). In *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. 2 ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poesía*. In *Obras poéticas completas*. Org. Pere Gimferrer. Editadas especialmente para Biblioteca La Nación. Buenos Aires: Planeta, 2000.

\_\_\_\_\_. *Prosas profanas* (1896). In *Poesía*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez. 2 ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Ellison, Fred P. "Rubén Darío y Brasil" (1964). In Ernesto Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: FCE, 1968.

Gonçalves Dias, Antônio. "I-Juca Pirama". *Poesia indianista*. Ed. de Márcia Lígia Guidin. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Coleção Poetas do Brasil.

Skyrme, Raymond. *Rubén Darío and the Pythagorean tradition*. Gainesville: University Press of Florida, 1965.

Teixeira, Ivan. "Artifício, persuasão e sociedade em Olavo Bilac". *Revista USP*. 54. São Paulo (2002): 98-111.

\_\_\_\_\_. "Em defesa da poesia (bilaquiiana)". Introdução a Olavo Bilac. *Poesias*. Ed. Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Poetas do Brasil.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

**Footnotes:**

<sup>1</sup> Cf., por exemplo, Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean tradition* (Gainesville: University Press of Florida, 1965) e Erika Lorenz, *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música* (Trad. Fidel Coloma González. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1960).

<sup>2</sup> O *organum* "consistia em multiplicar a linha melódica do cantochão através de uma ou mais vezes que acompanham paralelamente a base, privilegiando os intervalos de oitava, quinta e quarta" (Wisnik 120).

<sup>3</sup> Sobre as relações entre os modernistas de 22 e os literatos da *belle époque*, um livro em especial tem fornecido rico material documental e iconográfico a nossa pesquisa: *Villa Kyrial - crônica da belle époque paulistana*, de Márcia Camargos (2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001).

<sup>4</sup> Registre-se que Mário de Andrade está entre os poucos poetas que empregam a terminologia musical com extrema precisão.

**André Fiorussi** graduou-se em Letras na Universidade de São Paulo (USP), Brasil, instituição em que desenvolve atualmente pesquisa de mestrado na área de poesia hispano-americana.