



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES

**MODERNISMO HISPANO-AMERICANO:  
TRAJETÓRIA E O “RETORNO DAS CARAVELAS”**

JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES

**MODERNISMO HISPANO-AMERICANO:  
TRAJETÓRIA E O “RETORNO DAS CARAVELAS”**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marta Dantas da Silva.

Londrina  
2010

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da  
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

G963m Guimarães, José Ferreira

Modernismo hispano-americano: trajetória e o “retorno das caravelas”. /  
José Ferreira Guimarães – Londrina, 2010.  
74f.

Orientador: Marta Dantas da Silva

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras,  
2010.

1. Modernismo – Teses. 2. Rubén Darío – Teses. 3. “Retorno das  
Caravelas” – Teses. I. Guimarães, José Ferreira. II. Universidade Estadual de  
Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação  
em Letras. III. Título.

CDU 860(7/8).09

JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES

**MODERNISMO HISPANO-AMERICANO:  
TRAJETÓRIA E O “RETORNO DAS CARAVELAS”**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva

---

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

---

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo

Londrina, 04 de março de 2010.

Aos meus filhos,  
Taísa Guimarães Vicente e  
Fernando Guimarães.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora, Professora Doutora Marta Dantas da Silva, por suas providenciais orientações e paciência.

A minha esposa Vilma, pelo apoio incondicional.

Aos meus pais, Amaro e Izabel, in memoria.

Destaco, com especial carinho, os Professores Doutores Sérgio Paulo Adolfo, Henrique Manuel Ávila, Gizêlda Melo do Nascimento, Regina Célia dos Santos Alves e Joaquim Carvalho da Silva, pelos conhecimentos transmitidos.

Especial agradecimento ao amigo Marcelo José da Silva pelo apoio e presença constantes.

“Um monte de livros não vale um bom mestre”  
Provérbio chinês

GUIMARÃES, José Ferreira. **Modernismo Hispano-Americano: trajetória e o “Retorno das Caravelas”**. 2009. 74 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

Esta dissertação visa analisar por que o Modernismo espanhol nasceu na América hispânica, as dificuldades que teve para superar um modelo de frases feitas, temas repetitivos e imagens desgastadas, bem como as influências que seus poetas receberam dos românticos, parnasianos e simbolistas; e, mesmo rompendo esses clichês verbais provindos da metrópole e criticados pela *Real Academia Española*, não abandonaram os mestres do passado. Esta dissertação objetiva, também, mostrar que o Modernismo Hispano-americano não foi obra apenas de um autor, de um poeta. No entanto, a crítica é unânime em afirmar que o poeta nicaraguense Rubén Darío foi o porta-voz da nova estética, pois levou à Espanha um novo fazer poético, constituindo um verdadeiro “retorno das caravelas”. Conclui que a ampliação do comércio hispano-americano com a Europa, e o conseqüente contato dos seus jovens poetas com outras literaturas, principalmente a Francesa, foram responsáveis pelo surgimento do modernismo hispano-americano que operou as transformações que o Romantismo não tinha realizado, daí ter sido o Modernismo o verdadeiro Romantismo hispano-americano.

**Palavras-chave:** Modernismo. Rubén Darío. “Retorno das Caravelas”.



GUIMARÃES, José Ferreira. **Spanish-American Modernism: trajectory and the return of the caravels.** 2009. 74 f. Dissertation (Master degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

### **ABSTRACT**

This dissertation aims to analyze why the Spanish Modernism was born in Hispanic America, the difficulties it had to overcome a model of clichés, repetitive themes and consumed images, as well as the influences that their poets received from the Romantics, Parnassian and Symbolism; and, even breaking those clichés coming from the metropolis and criticized by the “Real Academia Española”, they didn’t abandon the masters of the past. It also shows that the Hispano-American modernism was not work of just an author, a single poet. However, the critic is unanimous in affirming that the Nicaraguan poet Rubén Darío was the spokesman of the new aesthetics, because it took to Spain a new way to write poetry, constituting a true “return of the caravels”. The enlargement of the Hispano-American trade with Europe, and the consequent contact of their youth poets with other literatures, mainly the French one, were responsible for the appearance of the Hispano-American modernism that operated the transformations that the Romanticism had not accomplished, which leads to conclude that it was the Modernism the true Hispano-American Romanticism.

**Key-words:** Modernism. Rubén Darío. Return of the caravels.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 O ROMANTISMO NA ESPANHA E NA AMÉRICA HISPÂNICA</b> .....	12
1.1 NA ESPANHA .....	12
1.1.1 O Romântico Gustavo Adolfo Bécquer .....	13
1.1.2 Mariano José de Larra .....	14
1.2 O ROMANTISMO NA AMÉRICA HISPÂNICA .....	15
<b>2 NASCIMENTO DO MODERNISMO NAS COLÔNIAS ESPANHOLAS: PARADÓXO OU LÓGICA DA MODERNIDADE</b> .....	17
2.1 O “NASCIMENTO” DO ESPÍRITO MODERNISTA DA AMÉRICA HISPÂNICA .....	19
<b>3 UMA NOVA ESTÉTICA: O MODERNISMO HISPANO-AMERICANO</b> .....	25
3.1 RUBÉN DARÍO .....	28
3.2 OBRA INICIAL DO MODERNISMO .....	27
3.2.1 Elementos Estético-Contextuais de <i>Azul</i> ... ..	31
3.3 O PARNASIANISMO DE DARÍO .....	33
3.4 A RENOVAÇÃO MÉTRICA EM DARÍO .....	35
3.5 DARÍO DISTANTE DO <i>COSTUMBRISMO</i> .....	37
3.6 A TEMÁTICA GAUCHESCA .....	39
<b>4 A PRESENÇA DO ROMANTISMO NO MODERNISMO HISPANO- AMERICANO</b> .....	41
4.1 O MATERIALISMO INCOMODA OS MODERNISTAS .....	45
<b>5 O “RETORNO DAS CARAVELAS”: DARÍO LEVA UMA NOVA CONCEPÇÃO DE FAZER LITERATURA PARA A VELHA ESPANHA</b> .....	52
5.1 A ACEITAÇÃO DEFINITIVA DE DARÍO NA SOCIEDADE ESPANHOLA .....	52
5.2 O MODERNISMO NA ESPANHA .....	58
5.3 AS INFLUÊNCIAS DE DARÍO SOBRE OS MODERNISTAS ESPANHOIS .....	60
5.3.1 O Poeta Manuel Machado .....	61

5.3.2	O Poeta Antonio Machado .....	62
5.3.3	O Modernista Antonio Machado .....	63
5.3.4	Don Ramón María del Valle-Inclán .....	65
5.3.5	Juan Ramón Jiménez: O Modernista Nobel de Literatura.....	66
<b>CONCLUSÃO</b> .....		69
<b>REFERÊNCIAS</b> .....		72

## INTRODUÇÃO

O Modernismo hispano-americano começou a nascer no último quarto do século XIX. Inicialmente, trazia uma forte recusa aos modelos espanhóis importados, bem como à temática e à linguagem romântica que já se haviam esgotado. Por outro lado, foram grandes as influências provindas do Parnasianismo e do Simbolismo franceses, muito fortes na época, no seu fazer poético.

Pela sua importância, o Modernismo hispano-americano tem merecido a atenção de muitos estudiosos. Para nós brasileiros, resultará proveitoso que saibamos que países como México, Colômbia, Argentina, Cuba e muitos outros vizinhos nossos também viveram seus modernismos. Vale investigar de que forma ocorreram, se foram simultâneos ao nosso, quais suas características, e sob que influências se desenvolveram.

Como se trata de um trabalho sobre Modernismo hispano-americano, tornar-se-ão necessárias as referências ao Romantismo, por um lado, e também as que se farão à Literatura Espanhola, por outro, uma vez que existe grande intercomunicação entre esses dois universos.

Serão abordadas muitas culturas e países diferentes, e as surpresas surgirão ao se descobrir que não somente nossos vizinhos viveram e tiveram seus modernismos, como também possuem a primazia de os terem gestado a partir de 1880. Tal antecedência parecerá estranha para muitos que não lidam com a literatura hispano-americana, principalmente porque costumam associar 1880 a 1922, data essa inicial do nosso Modernismo. Aliás, quando um brasileiro começa a se inteirar dos acontecimentos literários ocorridos na América hispânica, não para de surpreender-se com tantas novidades, nem com os espaços onde ocorreram: países tão grandes como México ou Argentina e outros menores como a Guatemala ou Nicarágua, tiveram grande importância no fazer literário do século XIX, independentemente de sua extensão territorial ou da pujança de sua economia.

Sem a pretensão de responder a tantos questionamentos, uma vez que se trata de vários países e culturas, este trabalho tem o propósito de abordar a trajetória do Modernismo hispano-americano e, particularmente, o papel desempenhado por Rubén Darío como porta-voz dessa nova estética.

Observadas essas colocações, o primeiro capítulo mostrará por que o Romantismo chegou tão atrasado na Espanha, e na América hispânica não passou de uma imitação do que se fazia na Península Ibérica, exceção feita à literatura argentina, porque um de seus filhos estudou em Paris entre 1826-30, e assimilou a nova estética. Mostrará as opiniões de alguns

autores sobre como tudo ocorreu e até onde foi a influência de Gustavo Adolfo Bécquer nos românticos e nos modernistas hispano-americanos. Falará por que Mariano José de Larra é tão citado

O segundo capítulo mostrará que foi a intensificação do comércio entre os países hispano-americanos (em particular a Argentina) e a Europa que levou muitos jovens poetas a estabelecerem contatos com uma literatura diferente do modelo espanhol - repetitivo - e começarem a escrever de forma diferente dos modelos que vinham da metrópole, e com isso chegaram a uma nova estética: o Modernismo. Mostrará por que aconteceu primeiramente na América hispânica.

O terceiro capítulo dissertará sobre o poeta Rubén Darío, falará sobre a obra inicial do Modernismo, (*Azul...*), mostrará como foi forte a influência do Parnasianismo em Darío, e como mesmo rodeado de outras correntes literárias - o *costrumbrismo* e a poesia gauchesca -, não se deixou influenciar por elas. Ao mesmo tempo mostrará como o poeta nicaragüense revolucionou a métrica com versos com um número de sílabas diferentes dos habituais, ou com sonetos de dezesseis sílabas, diferentes do modelo vigente.

O quarto capítulo mostrará que os modernistas guardaram muitas marcas, muitas características dos românticos. Ao longo deste capítulo se verá que os avanços materiais, resultado de um comércio que trazia riquezas aos países hispano-americanos, na verdade, produziam grande desconforto àqueles jovens poetas que se sentiam à margem, que não concordavam com tão agressivo materialismo. Será mostrado que as modificações que os modernistas fizeram, foram adaptações à língua espanhola e à idiossincrasia de cada poeta, dos parnasianos e simbolistas franceses, bem como de outras literaturas com as quais tiveram contato.

O quinto capítulo mostrará como foi a ida de Darío à Espanha: como correspondente do jornal bonaerense, *La Unión*, e não como escritor, como um poeta consagrado. Mostrará de que maneira ocorrerá sua aceitação na sociedade espanhola, de maneira de que não constitui exagero falar de “retorno das caravelas”. Falará, também, sobre as influências que exerceu no fazer poético dos irmãos Antonio e Manuel Machado, de Don Ramón María del Valle-Inclán e de Juan Ramón Jiménez. Destacará que estes poetas não foram simples imitadores, pelo fato de terem sido grandes poetas.

## 1 O ROMANTISMO NA ESPANHA E NA AMÉRICA HISPÂNICA

Tanto na Espanha como na América hispânica não houve condições para que o Romantismo existisse como crítica poética e do modelo vigente, isto porque, sendo uma estética em que são imprescindíveis a liberdade de pensamento e de expressão, não encontrou espaço para se manifestar.

Será mostrado porque o romantismo tardou tanto a chegar à Espanha, porque “foi epidérmico e declamatório, patriótico e sentimental” (PAZ, 1974, p. 107); bem como porque só no final do século XIX, surge uma nova estética que fará o que o Romantismo não fez: “o modernismo foi o nosso verdadeiro romantismo e, como no caso do simbolismo francês, sua versão foi uma metáfora e não uma repetição: *outro* romantismo” (PAZ, 1974, p. 117).

### 1.1 NA ESPANHA

Para se entender melhor por que o Romantismo chegou tão atrasado à Espanha, dois acontecimentos foram decisivos: o primeiro foi a invasão de Napoleão (1808) que levou a maioria dos intelectuais à luta clandestina, desviando-os dos seus afazeres literários; o segundo (talvez pior) foi o retorno do rei Fernando VII (1784-1833) que cerceou todo tipo de liberdade, impondo aos escritores um duro silêncio, fechando teatros, universidades e condenando muitos à morte, exatamente num momento em que a liberdade à crítica era fundamental, como disse Victor Hugo no Prólogo a Hernani:

El principio de la libertad, aceptada ya por la gente que lee y que medita ha sido adaptado también por esa inmensa muchedumbre que, ávida de las emociones puras del arte, abarrota cada noche los teatros de París. Esta fuerte y poderosa voz del pueblo, similar a de Dios, quiere que la poesía tenga, a partir de este momento, la misma divisa que la política: tolerancia y libertad. (apud SANCHO, 1988, p. 139)

O que aconteceu foi que o absolutismo de Fernando VII levou ao exílio (Portugal e Inglaterra) muitos escritores; permaneceram na Espanha aqueles que não fizeram críticas ou os que não se opuseram ao rei, como Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). E foram os exilados na Inglaterra que, com a morte do rei (1833), trouxeram o Romantismo para a

Espanha. Por essa razão que o drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, do Duque de Rivas, obra inicial do Romantismo espanhol, só foi publicada em 1835; um ano depois, portanto, de *Los consuelos* (obra inicial do Romantismo na América hispânica). Em virtude desses acontecimentos, “O romantismo foi tardio na Espanha e na América espanhola” (PAZ, 1974, p. 110). O poeta mexicano argumenta e justifica a fragilidade do Romantismo espanhol:

A história de cada literatura e de cada arte, a história de cada cultura, pode dividir-se entre imitações felizes e imitações infelizes. As primeiras são férteis: mudam o que imita e mudam aquilo que é imitado; as segundas são estéreis. A imitação espanhola do século XVIII faz parte da segunda classe. (PAZ, 1974, p. 112)

### 1.1.1 O Romântico Gustavo Adolfo Bécquer

Apesar de o Romantismo espanhol ter sido tardio e ter durado muito pouco (não ultrapassou a metade do século XIX), muitos afirmam que Bécquer teve sua importância, que exerceu influência apesar das limitações apontadas por Manuel Pedro González (1848-1918):

Entre 1875 y 1895 lo leyeron muchos y su ascendencia sobre los incipientes bardos fue intenso y benéfico. Por eso hay que reconocerlo como uno de los precursores más eficaces; pero el contacto con otras literaturas – muy particularmente la francesa –; el limitado atuendo verbal y el endeble arsenal tropológico de Bécquer, y su proclividad sensiblera y romántica, hicieron que todos desviarán de él tan pronto alcanzaran adultez literaria. (1964, p. 77)

Mesmo assim, na Espanha os estudiosos de sua literatura sempre apontam Bécquer como o mais influente dos poetas do Romantismo espanhol: “De él arranca una veta *intimista* y *sentimental* que reconocerán los poetas modernistas desde Rubén a Juan Ramón, pasando por Machado y tantos otros. En suma, Bécquer es un puente entre el Romanticismo y la poesía contemporánea” (TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 29).

Não foram apenas os espanhóis que viram em Bécquer tantas qualidades intelectuais. Algum tempo depois, no novo continente, entre os modernistas encontram-se vozes que concordam com os espanhóis:

El modernismo se nos presenta ante todo como una reacción ... Contra las tendencias vigentes por aquellas fechas: contra la poesía demasiado cargada de razón y de logicismo de Núñez, de Arce y Campoamor, por otra parte; contra los excesos de un romanticismo trasnochado y oliendo a naftalina, por otra. El modernismo si bien con menos acritud que otros movimientos y con un mayor respeto a los ídolos consagrados..., quiere levantar otros altares. Para ello hay que derribar las que tiene delante..., *el único que se salva es Bécquer* [...] (ECHARRI; FRANQUESA, 1960, p. 1190)

### 1.1.2 Mariano José de Larra: o Crítico Romântico

Outro autor que tem merecido maior atenção é Mariano José de Larra (1809-1837), exatamente por criticar a sociedade espanhola – o que não constitui uma contradição, posto que se falou que a crítica havia sido ferozmente combatida pelo rei Fernando VII. Este, por não deixar filho homem e pela filha ser menor de idade, teve seu trono assumido por sua viúva Maria Cristina (1806-1878), que promoveu um período de “gobiernos liberales moderados”. Mesmo que algumas críticas de Larra tenham sido muito duras: “Aqui jaz meia Espanha, morreu da outra metade” (PAZ, 1974, p. 107), a maioria se referiu aos costumes da sociedade espanhola, e algumas sobre a literatura e foi exatamente ocupando esse espaço que Larra, com seu olhar crítico, fez observações muito pertinentes:

Muchos años hemos pasado [...] sin saber si tendríamos una literatura por fin nuestra o si seguiríamos siendo una postdata rezagada de la clásica literatura francesa del siglo pasado [...] En momentos en que el progreso intelectual, rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos, proclaman en el mundo la libertad moral, a la par de la traca, porque la una no puede existir sin al otra [...] (SANCHO, 1988, p. 139)

Descrição perfeita, porque a literatura que se fazia no seu tempo na Espanha, de certa forma, ainda seguia as normas, o academicismo do século passado. Por outro lado, continuava-se enaltecendo Quevedo, Góngora e Gracián, ídolos do passado. Não mencionamos Cervantes porque sua redescoberta pelos românticos alemães (os irmãos Schlegel e Schelling haviam feito uma leitura do Quixote) ainda não havia empolgado os espanhóis; esses não queriam ou não podiam acreditar que aquele velho fosse a encarnação dos mais altos valores. Consagrados na Espanha, Cervantes e o Quixote foram homenageados com artigos e discursos por toda a América Latina: por ocasião do tricentenário do Quixote, o Real Gabinete Português de Letras prestou-lhe uma homenagem com um discurso proferido



por Olavo Bilac. Além da censura e do culto aos ídolos do passado, o Romantismo espanhol foi contaminado pela pasmaceira em que viviam os intelectuais espanhóis, resultante do pensamento de Friedrich Krause.

A maioria dos países hispano-americanos se inspirou nos românticos espanhóis, exceção feita aos argentinos cujos filhos procuraram em Paris as fontes românticas.

## 1.2 O ROMANTISMO NA AMÉRICA HISPÂNICA

O Romantismo, de maneira geral, almejava liberdade, e vinha intimamente ligado aos ideais da Revolução francesa, como por exemplo, os direitos do homem. Na América hispânica podia-se acrescentar a esses ideais, o sonho de independências pois foi nesse período que ocorreram as lutas que levaram a separação das colônias da Espanha.

Todavia, o romantismo hispano-americano foi, segundo Paz (1974, p. 113), “ainda mais pobre que o espanhol: reflexo de um reflexo”; Esteban Echeverría (1805-1851) fugiu à regra.

O argentino Esteban Echeverría estudou em Paris entre os anos de 1826 e 1830, anos esses em que a efervescência romântica se fazia sentir com o drama *Cromwell* (1827) de Victor Hugo (1802-1885), cujo prefácio constituía um verdadeiro manifesto romântico. Echeverría havia estudado as teorias dos irmãos Schlegel e de volta à Argentina comandou um movimento romântico no seu país. De volta a Buenos Aires publicou *Los consuelos* (1834), marcando assim o início da nova estética na Argentina e no continente. No prefácio dessa obra o autor nos revela as marcas do incipiente Romantismo:

He denominado así estas fugaces melodías de mi lira, porque ellas divirtieron mi dolor, y han sido mi único alivio en días de amargura. Tal vez el tono lúgubre de algunas disonará al corazón de la mayor parte de los lectores, como dan escozor, cuando nadamos en regocijo, los sonidos de una fúnebre música. Ellas, sin embargo, pintan sólo en bosquejo el estado de mi alma en una época funesta, de la cual no conservo sino vaga y confusa imagen. (ECHEVERRÍA, 1970, p. 11)

“Fugaces”, “mi dolor”, “días de amargura”, “tono lúgubre”, foram palavras que estiveram presentes no que viria no Romantismo das décadas seguintes. De 1834, data da publicação de *Los consuelos*, até 1880, quando se identificam os primeiros escritos em que aparece uma preocupação com uma linguagem mais elaborada, que era diferente dos modelos

vindos da Espanha, tem-se um longo caminho. De fato, nos anos seguintes, os ideais românticos vão brotando em todo o continente hispano-americano: em Cuba, com José Jacinto Milán y Fuentes (1814-1863) e a obra em versos *El Conde de Alarcos* (1838); ou no Chile, com o artigo publicado na *Revista de Valparaíso*, intitulado *Clasicismo y romanticismo* (1842), de autoria de Vicente Fidel López (1815-1903). Echeverría deixou epígonos como Mitre (fundador do jornal *La Nación*, onde o poeta Ruben Darío trabalhará), Rafael Obligado (1851-1920) e Juan María Gutiérrez (1809-1878).

No campo político, uma vez conseguida a independência, vieram as lutas internas pelo poder. Octavio Paz em seu livro *Filhos do Barro* (1974) identificou aquele momento:

Os novos países, além do mais, continuaram sendo velhas colônias: não foram transformadas as condições sociais, apenas a realidade foi encoberta com a retórica liberal e democrática. As instituições republicanas, como fachadas, ocultavam os mesmos horrores e as mesmas misérias. (1974, p. 114)

No campo literário, sob forte influência religiosa, surgiu um tipo de romance em que predominavam o sofrimento da alma e a descrição de uma paisagem soberba e bela. Tal manifestação literária recebeu a denominação de *novela sentimental* devido a temática e a forma expressiva. A primeira delas, *Amalia* (1855), escrita pelo argentino José Mármol (1817-1871) e *Clemencia* (1869), do mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), mereceram a consideração do público da época. Vale ressaltar que foram décadas em que as perseguições políticas eram frequentes a qualquer escritor que divergisse do “*caudillo*” de plantão: seria preso, exilado ou assassinado, o que mostra que essas novelas ficavam distantes de qualquer crítica.

## 2 NASCIMENTO DO MODERNISMO NAS COLÔNIAS ESPANHOLAS: PARADOXO OU LÓGICA DA MODERNIDADE

Os inúmeros acontecimentos políticos e econômicos ocorridos na América hispânica durante o século XIX foram decisivos para o rumo que cada uma de suas nações tomou. Foi durante esse século que muitos países hispano-americanos iniciaram um próspero comércio com a Europa. A Argentina foi a nação que mais avançou nesse comércio internacional, chegando ao final do século numa posição muito confortável, pois enquanto exportava trigo, carne e peles – que alimentavam uma população carente, e ao mesmo tempo oferecia matéria-prima para suas indústrias –, seus fazendeiros participavam de exposições de bovinos na Inglaterra para comprar reprodutores para seus rebanhos (IBÁÑEZ, 1923, p. 47).

O Uruguai não ficava muito atrás nesses empreendimentos. Dessa maneira, todos os países hispânicos foram expandindo seus negócios, e junto a esses contatos foram chegando livros e revistas que caíram em mãos de jovens ávidos de novidades e cheios de ideais, pois viviam sob o impacto da Revolução Francesa, com todos seus desdobramentos.

Na verdade, as inquietações independentistas hispano-americanas remontam ao General Francisco de Miranda (1750-1816), que andou pelas cortes europeias (desde a Inglaterra, a Rússia de Catarina a Grande, passando pela Itália e Grécia) entre os anos de 1787 e 1810 (LIMA apud CHIAMPI, 1988, p. 128), esse romântico general, precursor da independência americana tinha a visão da integração continental, compartilhada por Simon Bolívar (1783-1830), ou seja, uma visão oposta a de atomização, divisão, “característica do espanhol em seu país e na colonização” (LIMA apud CHIAMPI, 1988, p. 129). A visão do General Miranda era do incanato, ou seja, um só povo, uma só cultura, a culminação de uma unidade. Como se sabe, a realidade foi outra: as divisões aconteceram de acordo com o tamanho da ambição e da espada de cada general.

Nove anos depois da Revolução Francesa, Napoleão invadiu a Espanha (1808), dando assim, a oportunidade para suas colônias buscarem a independência. Se por um lado havia idealistas como o General Miranda, por outro, com a invasão napoleônica e a consequente fuga do rei espanhol Fernando VII para o exílio, passou a mensagem aos hispano-americanos de que era chegada a hora da luta pela independência: a metrópole tinha ficado acéfala, era preciso intensificar a mobilização em direção à independência.

É oportuno lembrar que a independência dos Estados Unidos tinha acontecido no longínquo 1776 e não exerceu grande influência sobre seus vizinhos hispano-americanos. Em

primeiro lugar porque a independência dos Estados Unidos foi uma independência política, e não veio acompanhada daqueles ideais românticos cristalizados na máxima “Liberté, égalité, fraternité”, da Revolução Francesa, que tanto sensibilizou os jovens. Em segundo lugar, os jovens hispano-americanos se voltavam para a Espanha, a metrópole onde até a último quarto do século XVIII iam estudar. Não tinham, portanto, laços afetivos com os americanos do norte, bem como intercâmbio cultural que os unisse.

Outro fato concorreu para que a notícia da independência dos Estados Unidos não tivesse a merecida repercussão: o marcante reinado de Carlos III (1716-1788), o qual promoveu uma série de reformas na capital Madri. Durante o seu reinado promoveu a fundação da *Real Academia de la Lengua*, abriu avenidas (a atual *Gran Via* é uma dessas avenidas), criou a *Facultad de Bellas Artes de San Fernando*, de *Buenas Letras de Barcelona* e das *Nobles y Bellas Artes de San Carlos*, entre outras. E, em relação às colônias, adotou medidas que, de certa forma, enfrentaram os ingleses que dominavam o comércio americano. Junto a estas medidas, como era de se esperar de um déspota, veio um fortalecimento dos vice-reis hispano-americanos, o que impedia qualquer idéia ou notícia de independência. Como conseqüência, foram décadas - Carlos III, reinou de 1759 a 1788 - em que as colônias se voltaram totalmente para a Espanha.

Até o final do século XVIII os filhos das famílias abastadas das colônias espanholas iam cursar a universidade na Espanha. Depois da Revolução Francesa (1789) descobriram outro caminho: a França, em particular a Cidade Luz, Paris, que passou a merecer todas as atenções e também passou a exercer o papel de centro aglutinador das artes e das letras onde os jovens hispano-americanos conheciam as últimas novidades.

Na segunda metade do século XIX, tinha chegado à América hispânica o positivismo que, segundo Paz (1974, p.115) teria sido “O corte, a faca divisora”. Lembremos que na Europa o positivismo tinha encontrado uma sociedade industrializada e uma Espanha arcaica. Já nas Américas (Brasil incluído), o positivismo foi o endeusamento da ciência e do progresso: nem um jovem ficou imune às suas influências, substituiu até mesmo a religião, fundaram-se igrejas, elaboraram-se catecismos, incendiaram corações. Todavia, os jovens poetas que provinham, quase sempre, de uma pequena burguesia, sentiam-se à margem das grandes oligarquias que comandavam o mundo da política e dos negócios. Foi daí que renasceu o mal-estar (que já vinha dos românticos), a rebeldia política ou o isolamento. Esse conjunto de fatores, esse estado emocional, resultou numa revolução literária: o Modernismo hispano-americano.

## 2.1 O “NASCIMENTO” DO ESPÍRITO MODERNISTA NA AMÉRICA HISPÂNICA

Fatos como a Revolução Francesa e, décadas depois, o positivismo que em seus desdobramentos precipitaram as colônias espanholas a conseguirem suas independências, foram se somando a muitos outros acontecimentos que levaram ao mundo hispano-americano os ingredientes revolucionários, o novo, o moderno. À medida que transcorria o século do Romantismo, cheio de acontecimentos importantes para os países hispano-americanos, cada um foi construindo sua própria história.

Em meio a lutas como as da independência, os intelectuais viveram situações que, se por um lado eram altamente benéficas, como o intercâmbio comercial e cultural, por outro tiveram que enfrentar a convivência com os caudilhos, com uma aristocracia que não havia perdido o poder com as revoluções que levaram à independência e ao militarismo que se transformou num poder onipresente e onipotente apoiando esse estado de coisas. Quem esboçasse alguma oposição sofria as consequências. Sarmiento (1811-1888), por se opor ao ditador Rosas (1793-1877), foi preso e condenado à morte. Fugiu para o Chile onde iniciou sua carreira literária, transformando-se em um dos grandes mestres da prosa castelhana do século XIX, além de ter sido deputado, Ministro de Estado e Presidente da Argentina. Bartolomé Mitre (1821-1906) também teve que se exilar para não perder a vida. Esse argentino também chegou à presidência de seu país e foi muito ligado ao Brasil: comandou os exércitos da Tríplice Aliança (Argentina, Brasil e Uruguai) na Guerra do Paraguai (1865-1870).

A vida dos países hispano-americanos foi deveras conturbada. Em decorrência desse viver, seus filhos, seus poetas, iam absorvendo os sopros das novidades que chegavam da Europa. A modernidade não foi construída de forma consciente: ela resultou desses embates, foi o somatório de todos esses acontecimentos, até que por volta de 1870 (CARISOMO; BOGLIANO, 1952, p. 42), de forma consciente, vários autores começaram a escrever com um refinamento artificioso, com uma nova adjetivação, com uma forte recusa aos modelos que continuavam chegando da Espanha até desaguar no que se chamou Modernismo, que foi muito além de uma tendência literária:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico, cuyo proceso continua hoy. (ONÍS, 1953, p. 95)

A modernidade passou a fazer parte do universo desses autores, no momento em que eles adquiriram consciência do momento em que viviam. A transformação ocorreu realmente em todos os níveis, foi se processando de forma segura, sem ter um caráter revolucionário, ainda que tenha havido embates, discussões, querelas tanto no novo como no velho continente. Não constitui exagero dizer que o Modernismo resultou das mudanças ocorridas no modo de pensar dos escritores hispano-americanos. É oportuno frisar que essas transformações também resultaram do processo incipiente de industrialização desses países, da resposta dos modernistas ao positivismo filosófico, do apogeu da burguesia e do avanço insustentável de um capitalismo materialista que sufocava a todos.

Quando os temas e as formas românticas foram se esgotando, foi que começaram a surgir artigos e poesias onde se notavam um cuidado diferente com a linguagem e um distanciamento das formas vindas da Espanha. Essa nova sensibilidade, a partir de 1890, começou a ser chamada Modernismo. Essa chama modernista se começou tênue, logo alcançou a todos os países hispano-americanos e, ao longo dos anos, estudiosos do Modernismo foram identificando que em vários países surgiram autores que começaram a escrever de acordo com a nova estética. Foram chamados de precursores do Modernismo: Martí, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Casal, os mais conhecidos. Entretanto, o chileno Arturo Torres-Rioseco (1897-1971) estudou a obra *Playera* de Justo Sierra (1848-1920) e o considera um precursor. Por esse mesmo caminho também se encontram Salvador Díaz Mirón (1853-1928) e Manuel González Prada (1848-1918).

O modernismo hispano-americano foi, também, o resultado dos fortes ventos que sopravam da Europa, como consequência de um intercâmbio comercial cada vez mais intenso: exceção feita ao comércio com a Espanha que, como muito bem mencionou Darío em sua *España contemporánea*, era cada vez menor:

[...] República Argentina 2,20 por 100 en el comercio, al de exportación; para México el 8 por 100 en la primera y el 11,60 en la segunda; para Perú, 2,50 por 100 y 0,60 respectivamente [...] pudiendo decirse que en muchas partes de los citados países su comercio con España ha desaparecido [...] (DARÍO, 1924, p. 319)

Desde os primórdios dos movimentos independentistas, aqueles que se opuseram ao domínio espanhol tinham desenvolvido, em toda América hispânica, o hábito de se reunir para discutir as estratégias com a finalidade de enfrentar o colonizador. Concluída essa fase, teve início outro tipo de reunião, as tertúlias literárias, agora com outra finalidade: leitura e debate sobre os livros e revistas recém-chegados da Europa (quase todos de Paris). Essa foi a razão

pela qual surgiu em diferentes países os primeiros escritos onde “no iba, pues, contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos, y sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas” (UREÑA, 1954, p. 11).

Foi assim que surgiram poetas como os cubanos José Julián Martí (1853-1895), José Julián Herculano del Casal y de la Lastra (1863-1893), o mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) e o colombiano José Asunción Silva (1865-1896), considerados os principais precursores de uma nova estética que, segundo Rafael Maya (1961, p.147), teve importância singular:

Ni el Renacimiento erudito ni el romanticismo nacionalista y egolátrico, ampliaron de manera tan considerable el campo de la visión artística, ni los dominios espirituales del hombre y de la cultura, como la reacción modernista, que puede considerarse, en último análisis, como una de las más hermosas aventuras del humanismo histórico.

Entre os argumentos que justificam o nascimento do Modernismo na América espanhola antes mesmo do Modernismo espanhol, destacam-se aqueles que apontam para uma limitação dos espanhóis em relação ao acesso à literatura de língua inglesa: “É uma grande desgraça o fato de os espanhóis recorrerem exclusivamente aos autores franceses, pela dificuldade de aprenderem o inglês” (PAZ, 1974, p. 109). E também a influência de uma determinada corrente filosófica, pois os espanhóis se apegaram a uma filosofia idealista do pensador alemão Karl Christian Friedrich Kraus<sup>1</sup> (1781-1832) que tinha seu ponto forte num eticismo, o qual, de certa forma, dava mais calma que inquietação (MOLINA, 1968, p. 7).

Outros fatores, como o intercâmbio comercial e cultural entre os países hispano-americanos e os europeus, bem como o estado de isolamento que a Espanha vivia, demonstram a não existência de elementos essenciais para que pudesse se preocupar com quaisquer coisas que significassem mudanças literárias, embora geograficamente estivesse mais próxima do novo, do moderno, que os hispano-americanos. E esse isolamento voluntário

---

<sup>1</sup> O idealismo de Kraus visava uma unidade da Humanidade, o que significava um avanço em direção a uma Humanidade racional que se integrava a Deus. Seus defensores e seguidores na Espanha – Julián Sanz del Río (1814-1869) e Francisco Giner de los Rios (1839-1915) – seguindo a filosofia krausista, pregavam a superioridade das associações, como a família – que para eles possuía uma finalidade universal – frente ao Estado. Sanz del Río defendia que a salvação da Espanha estava em uma ética laica, longe da moral católica que havia levado muitos prejuízos ao país. Francisco Giner de los Rios foi, ademais, um renomado pedagogo que exerceu fortes influências sobre Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Luís Buñuel, Antonio Machado e muitos outros, o que demonstra sua capacidade intelectual e de liderança. Vale mencionar que na atualidade existem alguns colégios na Espanha que estão adaptando seus modelos pedagógicos aos de Francisco Giner de los Rios, o que significa, por um lado, o quanto eram avançados seus métodos e por outro, uma forma de apagar ainda mais as marcas do franquismo que destruiu muitas de suas obras.

foi tamanho que levou Octavio Paz a dizer: “será suficiente recordar que desde o século XVII a Espanha se fecha cada vez mais em si mesma e que tal isolamento se transforma paulatinamente em petrificação” (1974, p. 111). Recentemente, o crítico literário Enrique Rull Fernández, em seu livro *El modernismo y la Generación del 98* (1984), também chamou a atenção para o isolamento espanhol (voluntário, intencional):

Los intentos de aislar a España de su contorno civilizado y natural por un espíritu casticista de perfiles inmovilistas anclados en una excluyente tradición unívoca y represora de toda otra tendencia ajena a ella, han determinado en ciertos momentos de su historia una reacción de los escritores más conscientes por intentar hallar el verdadero ser de una patria atenazada por la rutina, el desencanto y la frustración. (1984, p. 131)

Enquanto isso, os jovens poetas hispano-americanos cruzaram fronteira: Paris, Londres, Suíça. Além do contato com o mundo contagiante da Cidade Luz, voltavam com livros e revistas que saciavam o desejo dos amigos sedentos por novidades. Foi durante o século XIX, devido aos fatores mencionados, que a América hispânica viu nascer e crescer o espírito modernista: quando jovens poetas encontraram um solo fértil em que semearam sua poesia.

Durante a década de 1880-90, surgiram autores nos mais diversos países do continente hispano-americano que passaram a usar uma linguagem diferente, com neologismo, por exemplo, abandonando a frase feita tão comum durante essa década. Chiampi, em sua obra *Fundadores da modernidade*, aponta “José Martí, o primeiro escritor a exercer efetivamente o papel de intelectual moderno na América hispânica” (1991, p. 187). Esse cubano considerado também um dos precursores do Modernismo, tem merecido os mais altos elogios da crítica literária, e por ter sido incansável defensor da independência de seu país tem recebido de seus conterrâneos o reconhecimento eterno por seu amor à pátria: “Para ti, patria, el entusiasmo sensato de los hijos, el dolor de servirte, y la resolución de ir hasta el fin del camino” (MARTÍ, 1991, p. 181).

Se em suas atitudes defendia e lutava pelo fim do colonialismo, Martí proclamava um reencontro com as raízes históricas do continente, posicionando-se contra todo tipo de preconceito, principalmente o racial. Em seu *Prólogo ao Poema Niágara*, de 1882, notam-se conceitos modernos, o que o coloca como um dos precursores do Modernismo: “Não há obra permanente, porque as obras dos tempos de reengonçamento e remolde são por essência instáveis e inquietas” (MARTÍ apud CHIAMPI, 1991, p. 198). Ele continua, desta vez com a questão política que esteve presente em toda sua obra e em todas suas atitudes:



Assassino aleivoso, ingrato a Deus e inimigo dos homens é o que, sobre pretexto de dirigir as gerações novas, lhes mostra um cúmulo isolado e absoluto de doutrinas e lhes predica ao ouvido antes que a doce prática do amor, o evangelho bárbaro do ódio! (apud CHIAMPI, 1991, p. 202)

Nesse último posicionamento, mesmo se tratando de um prólogo, Martí aproveita para fazer dura condenação aos caudilhos de plantão, que eram muitos em todo o continente hispânico.

Os outros precursores que são mencionados, Asunción Silva, Nájera e Casal, ao longo da década escreveram a maior parte de suas obras com as marcas modernistas (mais fortes em umas e menos em outras), sendo que em todas elas aparecia o comum anseio de ampliar a forma expressiva da língua espanhola, fosse através de galicismo, fosse valendo-se de um mundo de cores ou de uma métrica diferente.

Enquanto essas novidades aconteciam no novo continente, na Espanha a poesia vivia momentos de agonia, conforme nos conta o poeta espanhol Manuel Machado (1913, p. 24):

La Poesía española se moría en medio del desprecio general ... Fue ésta la época del *género chico* y muy particularmente de los melodramas comprimidos, quinta esencia de la más odiosa cursilería literaria. Todo entusiasmo, todo fervor era mirado desdeñosamente y nunca tuvieron los poetas, bien que merecidamente por entonces, un concepto más desdichado en la opinión general.

Essas palavras de Machado não deixam dúvidas quanto à situação que se encontrava a poesia espanhola. Esse quadro também foi notado por outro intelectual, Rubén Darío, que em sua *España contemporánea* (1901) fez um balanço acertado de uma sociedade decadente, bem como apontou para os fatores que provocaram tal decadência, desde um ponto de vista econômico: “Por ejemplo: En la República Argentina, donde en aquel período nuestra cifra de exportación ascendía a 17 millones, ha bajado a 10. En la República del Uruguay, de 11 millones ha descendido a 6” (DARÍO, 1924, p. 318); ou mostrando os erros que se cometiam no processo produtivo interno: “Los propietarios de tierras de labranza, o los ganaderos, o arriendan o dejan los trabajos al cuidado de administradores, que poco interés han de tomarse, como no sea el propio provecho” (p. 304).

Com o objetivo de reforçar os motivos apresentados sobre o aparecimento do Modernismo na América hispânica, serão mostrados outros dois, do crítico literário José R. Barrios Mora:

- a) El hallazgo de antiguas obras literarias castellanas, ricas en lenguaje y ritmo, que interpretaban el genio de la lengua.
- b) La aparición de talentos poéticos de primer orden, de intensas vocaciones literarias y, singularmente, del mago portentoso del verbo sonoro y elegante, de la luz y el color: Rubén Darío. (1955, p. 155)

Se nos seus inícios os poetas hispânicos repudiaram tudo o que se referia à península espanhola (em particular as normas e as formas), numa fase posterior houve uma reaproximação, uma redescoberta de poetas do passado como Manrique, Berceo, Arcipreste de Hita. Esse fato foi apontado como um retorno às raízes espanholas, o que levou Ivan A. Schulman (1964, p. 24) a dizer: “El Modernismo es un arte sincrético”. Sincrético, porque resumia três correntes: uma estrangeira – a literatura francesa principalmente – mas esses poetas também conheceram a literatura inglesa, alemã, russa e até mesmo a hindu; uma corrente americana; e a que acabamos de mencionar, a espanhola. O maravilhoso de tudo foi que desse amálgama resultou uma nova estética, um novo fazer poético.

O fato de terem conhecido outras literaturas, o cosmopolitismo tão importante aos poetas hispano-americanos e tão condenado pelos opositores da nova estética, fez a diferença. Na Espanha, o isolamento implicou uma redução considerável do aparecimento de grandes poetas. “Parece-me mais prudente julgar que a decadência intelectual da Espanha foi um caso de autofagia” (PAZ, 1974, p. 112). Enquanto esse era o quadro na península, na América hispânica no mesmo período, do México a Parral (terra de Neruda), era grande o número de talentosos poetas, principalmente “del mago portentoso del verbo sonoro y elegante, de la luz y el color: Rubén Darío” (MORA, 1955, p. 155).

### 3 UMA NOVA ESTÉTICA: O MODERNISMO HISPANO-AMERICANO

Vista a forma como surgiu o modernismo na América hispânica, os precursores, elementos que contribuíram no difícil caminhar que era escrever fora dos padrões estabelecidos pela academia, oposições e incompreensões de toda ordem, em meio a todo esse tumultuado universo destaca-se um poeta que tem merecido a consideração da crítica, tanto na Espanha como na América hispânica.

#### 3.1 RUBÉN DARÍO

Em 1867 nasceu numa pequena cidade da Nicarágua, Metapa, Félix Rubén García Sarmiento – posteriormente Rubén Darío. Seus pais se separaram quando ainda era criança. Foram os avós maternos que o criaram, e na avaliação dos mais próximos, se excederam em mimos. Criança precoce, aos três anos já sabia ler. Aos treze, publicou versos nos jornais de sua cidade. Fala-se que foi um menino de saúde delicada: tinha frequentes hemorragias nasais e pesadelos que o atormentavam. Seus biógrafos atribuem sua instabilidade emocional, o alcoolismo e a compulsão sexual mais aos excessos de mimos que aos possíveis traumas pela separação de seus pais. Na adolescência, dois acontecimentos foram determinantes na sua vida: o primeiro, ao apaixonar-se por Hortensia Buislay, uma jovem norte-americana que exibia seus dotes de trapezista num circo que visitava Metapa, e que devido ao trabalho que deu à polícia que o acusou de agitador da ordem pública, seus amigos lhe arranjaram um emprego na Biblioteca Nacional de Manágua (capital do país), onde teve a oportunidade de ler e conhecer muitos autores: “Leí ... todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadaneira y las principales obras y casi todos los clásicos de nuestra lengua” (DARÍO, 1913 p. 46).

No segundo, mais uma vez por envolvimento amoroso e salvo por seus amigos, é enviado para San Salvador onde se iniciou como jornalista, esta que passou a ser sua profissão paralela até seus últimos dias. Nessa capital trabalhou como professor do ensino primário, dirigiu o jornal *La unión* e conseguiu a proteção do presidente da república Rafael Zaldívar que se encontrava em seu segundo mandato. Darío tinha apenas quinze anos.

Em 1886 foi para Santiago do Chile levando uma carta de recomendação ao diretor do jornal *La época* que foi recebê-lo na estação. Estava ainda longe do *dandy*, do grande poeta que se transformaria nas décadas seguintes, como o demonstram suas próprias palavras:

Me envolvió en una mirada – dice Darío –. En aquella mirada abarcaba mi pobre cuerpo de muchacho flaco, mi cabellera larga, mis orejas, mi jaquecito de Nicaragua, unos pantaloncitos estrechos que yo creía elegantísimos, mis problemáticos zapatos, y sobre todo mi valija. (DARÍO apud BRIONES, 1969, p. 201)

Sua permanência em Santiago foi marcante: aprofundou as leituras dos autores franceses iniciadas em San Salvador e leu as obras de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) e Campoamor (1817-1901), a quem visitou em 1900, quando de sua volta à Espanha: “[...] caduco, amargado de tiempo a su pesar, reducido a la inacción después de haber sido un hombre activo y jovial [...] La figura de Campoamor resalta en la poesía española de este siglo con singular magnitud” (DARÍO, 1924, p. 55).

Pode-se identificar como uma das características de Darío o tratar bem, o ser carinhoso para com os seus pares. Em 1877, no Chile ainda, publicou *Abrojos* e *Cantos Épicos a las glorias de Chile*, com o qual ganhou um concurso literário promovido por Federico Varela. No ano seguinte, mais precisamente em junho, publicou *Azul...* Em outubro do mesmo ano saiu uma crítica altamente elogiosa e decisiva, escrita por Juan Valera (1824-1905) sobre essa obra. Nessa crítica Valera disse: “Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia” (VALERA apud DARÍO, 1945, p. 15).

Entre as muitas críticas à obra de Darío: “voces insinuantes, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea – todo bella cosecha – [...]” (DARÍO, 1967, p. 9), a de Jiménez e Antonio Bueno chama a atenção pelo inusitado:

Pero también pertenece a la inspiración exterior lo que podríamos llamar << poesía comprometida >> de Rubén Darío. Su lírica entorno al destino de Hispanoamérica y de España mira hacia el entorno y lo hace, en términos generales, con autenticidad, penetración, alturas de miras y excelentes resultados poéticos. (JIMÉNEZ et al., 1998, p. 251)

No entanto, é grande o acerto desses autores, pois a lírica rubendariana realmente se situa entre a Espanha e o novo continente.

### 3.2 OBRA INICIAL DO MODERNISMO

*Azul...* tem merecido a consideração de toda a crítica porque trouxe um estilo novo, ritmos novos (eneassílabos, alexandrinos, sonetos com quinze e dezesseis sílabas) e era realmente diferente de tudo que se escrevia naquele momento. Encontram-se em *Azul...* alguns contos (quase poemas) onde se percebe o sentimento lírico do poeta, e indicativos de que foi ele um dos criadores do poema em prosa espanhol que culminou com *Platero y yo* de Juam Ramón Jiménez (1881-1958).

Muito tem se questionado sobre o título do livro. A explicação que Darío deu, em 1913, é coerente com o conteúdo da obra: “El azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental...” (GONZÁLEZ, 1988, p. 17).

Se essa é a definição de *Azul...*, dada por Darío, ao longo do livro encontra-se a confirmação dessa preferência pelo poeta em mais de cem ocasiões: “EL PÁJARO AZUL” (sic) (DARÍO, 1945, p. 74), “veíase en lo profundo un trozo de azul” (p. 90), “¡Princesa del divino imperio azul, quién besara tus labios luminosos!” (p.109).

Pode-se acrescentar a essa definição de *Azul...*, o de que o termo significa vida, tendo como seu oposto opaco, escuro. Daí a transcendente significação que o termo opaco (escuro, sombrio) - como oposto de azul - dá ao conto *El rey burgués*: “el cielo está opaco...” (p. 31) - palavras iniciais do conto -. E finaliza com “El cielo está opaco, el aire frío, el día triste”. (p. 36), mostrando o drama de *El rey burgués*, (GONZÁLEZ, 1988, p. 18), conto inicial de *Azul...*

Em 1887, quando Darío andava à procura de mecenas que custeassem a publicação do seu livro, o título do livro era *El rey burgués*, como afirma Castro:

EL REY BURGUES. - De Rubén Darío saldrá próximamente, tal vez el 1º de enero, en volumen titulado como este suelto, y que contendrá los artículos en prosa y verso y los cuentos que han dado a luz La Época y la Revista de Artes y Letras, producidos por dicho autor. La edición será de lujo y dirigida por don Samuel Ossa Borne. (CASTRO, 1930, p. 255)

O fato de *Azul...* mostrar o espírito parisino sem que o autor conhecesse a Cidade Luz (o livro é de 1888 e a primeira viagem de Darío à Europa foi em 1892) mostra como o poeta amava a essa cidade, bem como de onde vinham o Parnasianismo e o Simbolismo presentes

na obra. Valera, em sua carta prólogo de 22 de outubro de 1888, observou muito bem esse fato:

Es más: en los perfiles, en los refinamientos, en las exquisiteces del pensar y del sentir del autor hay tanto de francés, que yo forjé una historia a mi antojo para explicármelo. Supuse que el autor, nacido en Nicaragua, había ido a París a estudiar para médico o para ingeniero, o para otra profesión; que en París había vivido *seis o siete años*, con artistas, *literatos, sabios* y mujeres alegres de por allá; y que mucho de lo que sabe lo había aprendido de viva voz, y empíricamente con el trato y roce de aquellas personas. Imposible me parecía que de tal manera se hubiese impregnado el autor del espíritu parisiense novísimo sin haber vivido en París durante años. (VALERA apud DARÍO, 1945, p. 13, grifo nosso)

Atente-se para a suposição de Valera (“seis o siete años”) e para o convívio que o poeta precisaria ter tido com “literatos, sabios”, o que demonstra o amor do poeta pela cidade e sua vocação para a poesia. Ainda na mesma carta, Valera expressa sua surpresa e admiração:

Extraordinaria ha sido mi sorpresa cuando he sabido que usted, según me aseguran sujetos bien informados, no ha salido de Nicaragua sino para ir a Chile, en donde reside hace dos años a lo más. ¿Cómo, sin influjo del medio ambiente, ha podido usted asimilarse todos los elementos del espíritu francés, si bien conservando española la forma que aúna y organiza estos elementos, convirtiéndolos en sustancia propia? (VALERA apud DARÍO, 1945, p. 13)

Mesmo que se diga que a obra de Asunción Silva, *De sobremesa*, “constitui, no entanto, um dos mais vivos testemunhos do espírito modernista da América Hispânica” (CHIAMPI, 1991, p. 203), tal afirmação não a coloca no lugar de *Azul...* como obra fundadora, inicial do Modernismo. Dois argumentos apontam a obra de Darío e não a de Asunción Silva como merecedora dessa honraria: o primeiro é de ordem cronológica, *Azul...* é de 1888 e *De sobremesa* é de 1925. O segundo foi apresentado por Ángel Valbuena Briones em sua *Literatura Hispanoamericana*: “Así el colombiano Silva, que formuló la misma tónica, declarándolo humildemente en las prosas *De Sobremesa*, no respaldó su aserto con libros fundamentales como lo hizo el nicaraguense, ni obtuvo el influjo alcanzado por éste” (1969, p. 194).

Quando se fala de influências que Darío recebeu, não se deve circunscrever apenas as que habitualmente se ouve falar, como o Parnasianismo e o Simbolismo franceses, ou a leitura e conhecimento que teve de outras literaturas; elas surgem, muitas vezes, como novidades. É

o caso apontado pelo escritor português António Apolinário Lourenço, em *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola*:

Saliente-se, por curiosidade, que na segunda metade do século XIX nenhum autor espanhol foi tão apreciado em Portugal como o foram, no país vizinho, Eça de Queirós (amado por romancistas como Clarín e Emilia Pardo Bazán) e Eugénio de Castro (estudado, traduzido e até imitado por alguns dos principais nomes do “Modernismo” hispânico). (2005, p. 123)

Esse “traduzido e imitado por alguns dos principais do ‘Modernismo’ hispânico” é uma referência direta a Rubén Darío, como se verá a seguir. O senhor Lourenço mostra em sua obra que Eugénio de Castro teve alguns textos publicados “na revista *La vida literária*, de Madrid (1899), uma publicação que poderemos considerar *pré-modernista*” (2005, p. 101, grifo nosso). Vale lembrar que os precursores do Modernismo hispano-americano datam de 1875. Mostra, ademais, que em 1897, Leopoldo Lugones prefacia a primeira tradução de *Bilkiss* e que em 1913, Unamuno faz o mesmo na versão espanhola de *Constança*. Vejam-se as datas e lembre-se que a partir de 1880, Darío se assumia modernista, termo que então tinha uma conotação pejorativa. Em outra parte de sua obra, Lourenço afirma: “Rubén Darío declina em Eugénio de Castro a honra de ter sido o primeiro representante de ‘la raza ibérica en el movimiento contemporáneo, que ha dado al arte espacios nuevos, fuerzas nuevas, y nuevas glorias’” (2005, p. 101-102).

Elogio bem ao modo de Darío que não se furtava em fazê-lo, sempre que surgia uma oportunidade. E numa demonstração de que os modernistas hispano-americanos (Darío incluído) não foram infensos ou indiferentes ao que se passava ao seu redor, Max Henrique Ureña nos confirma:

Darío analizó cumplidamente las audacias métricas de Eugenio de Castro en una conferencia que pronunció (1896) en el Ateneo de Buenos Aires e incluyó después en *Los raros*. El entusiasmo de los cenáculos literarios subió de punto [...] Con la influencia de Eugenio de Castro se inicia el metrolibrismo en los poetas de la América española, empezando por Ricardo Freyre. En la América encontraron eco, además, la flexibilidad y la música de sus ritmos. Sin que pueda señalarse en ello un propósito deliberado de imitación (a Castro no se le imitaba, aunque se seguían sus orientaciones en punto de forma), hay versos de Darío que tienen el mismo sentido musical que hay en otros del poeta portugués. (UREÑA, 1954, p. 100)

A essas alturas Darío já era um poeta consagrado, mas aberto ao que se passava no mundo. Em 1896 Darío escreveu *Prosas profanas*, obra de fortes influências simbolistas adquiridas em sua estada em Paris. Nesse livro aparecem os símbolos do cisne e da ânfora, os quais o acompanharam em sua obra poética até o final de sua vida. A temática que apresentou

em *Prosas profanas* é muito variada: a antiguidade, a Idade Média, o Oriente (que era moda na Paris finissecular), bem como a grande variedade de ritmos que não eram usados naquele momento – pés métricos greco-latinos, versículos bíblicos e a contrariedade dos decadentes, o verso livre. Nessa obra notamos o forte desejo de evasão do poeta e seu total desconforto com seu dia a dia: “Yo detesto la vida y el tiempo que me tocó nacer” (DARÍO, 1989, p. 49). O erotismo e a mulher também estão presentes:

Tiene las formas puras del ánfora, y la risa  
del agua que la brisa riza y el sol irisa;  
más la ponzoña ingénita su máscara pregona:  
mejores son el águila, la yegua y la leona. (DARÍO, 1967, p. 69)

Se *Azul...* pronunciava o grande poeta, com *Prosas profanas* Darío ascendeu “a categoria de chefe incontestável da poesia em língua espanhola” (BANDEIRA, 1960, p. 162). Já *Cantos de vida y esperanza* (1905) foi a obra em que Darío manifestou sua preocupação pelo destino do mundo hispânico de forma tocante, preocupante e poética. Foi com seu canto *A Roosevelt*, constante nessa obra, que os espanhóis, de fato, começaram a ouvi-lo e tê-lo como um dos seus poetas:

Tened cuidado. ¡Vive la América española!  
Hay mil cachorros sueltos del León Español.  
Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo;  
el Riflero terrible y fuerte Cazador,  
para poder tenernos en vuestras férreas garras.

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios! (DARÍO, 1971, p. 50)

Um esclarecimento: essa manifestação do poeta foi sua reação contra a tomada pelos Estados Unidos das últimas colônias espanhola – Cuba, Porto Rico e Filipinas –, que passou à história hispânica como “El desastre de 98”.<sup>2</sup> Acrescenta-se, além disso, que foi sobre esse fatídico episódio no qual Rubén Darío se apoiou para 1) entrar no coração dos espanhóis; 2) levar o Modernismo à Espanha (que já era uma realidade na América hispânica); e 3) selar a unidade dos povos hispano-americanos em torno da Pátria Mãe, a qual tinha sido rompida desde as lutas pela independência e que havia deixado sequelas irreparáveis: o México, por exemplo, só restabeleceu relações diplomáticas com a Espanha em 1977.

---

<sup>2</sup> Em 1898 a Espanha perdeu para os Estados Unidos suas últimas colônias: Cuba, Porto Rico e Filipinas.



### 3.2.1 Elementos estético-contextuais de *Azul...*

A primeira parte de *Azul...* é dedicada aos contos *El Rey burgués*, *El sátiro sordo*, *El rubí*, entre outros. Em seguida, vem uma parte titulada *En Chile*, que são belíssimas descrições: *Em busca de cuadro*, *Acuarela*, *Paisaje*. Nessa última, *Paisaje*, encontra-se a primeira referência do poeta ao elemento autóctone do continente americano:

Veíase en lo profundo un trozo azul. Un huaso robusto, uno de esos fuertes campesinos, toscos Hércules que detienen un toro, apareció de pronto en lo más alto de los barrancos. Tenía tras de sí el vasto cielo. Las piernas, todas músculos, las llevaba desnudas. En uno de sus brazos traía una cuerda gruesa y arrollada. Sobre su cabeza, como un gorro de nutria, sus cabellos, emarañados, tupidos, salvajes.

Llegóse al buey en seguida y le echó el lazo a los cuernos. Cerca de él, un perro con la lengua fuera acezando, movía el rabo y daba brincos. (DARÍO, 1945, p.90)

Encerrando a descrição, o poeta coloca ao lado do “huaso robusto”, um cão ofegante que pula de contentamento, demonstração de carinho e integração entre esses “toscos hércules” e a bucólica paisagem.

Aliás, essa é a parte de *Azul...* (*En Chile*), menos comentada pela crítica. No entanto, além da que se acaba de mencionar, encontram-se outras descrições em que Darío teve grande acerto, como por exemplo em:

#### AI CARBÓN

Vibraba el órgano con sus voces trémulas, vibraba acompañando la antífona, llenando la nave con su armonía gloriosa. Los cirios ardían goteando sus lágrimas de cera entre la nube de incienso que inundaba los ámbitos del templo con su aroma sagrado; y allá, en el altar, el sacerdote, todo resplandeciente de oro, alzaba la custodia cubierta de pedrería, bendiciendo a la muchedumbre arrodillada.

De pronto, volví la vista cerca de mí, al lado de un ángulo de sombra. Había una mujer que oraba. Vestida de negro, envuelta en un manto, su rostro se destacaba severo, sublime, teniendo por fondo la vaga oscuridad de un confesionario. Era una bella faz de ángel, con la plegaria en los ojos y en los labios. Había en su frente una palidez de flor de lis, y en la negrura de su manto resaltaban juntas, pequeñas, las manos blancas y adorables. Las luces se iban extinguiendo, y a cada momento aumentaba lo oscuro del fondo, y entonces por un ofuscamiento me parecía ver aquella faz iluminarse con una luz blanca misteriosa, como la que debe de haber en la región de los coros prosternados y de los querubines ardientes; luz alba, polvo de nieve, claridad celeste, onda santa que baña los ramos de lirio de bienaventurados.

Y aquel pálido rostro de virgen, envuelta ella en el manto y en la noche, en aquel rincón de sombra, habría sido un tema admirable para un estudio al carbón. (DARÍO, 1945, p. 97/98)

O que se observa ao longo de sua extensa obra, mesmo considerando as palavras de Valera, em sua carta - prólogo de *Azul...* onde disse: “con el *galicismo mental* de usted no he sido solo indulgente, sino que le he aplaudido por lo perfecto” (DARÍO, 1945, p. 30), poderiam apontar para um distanciamento do Continente americano, Darío deu mostras de seu amor por sua terra, como vemos no soneto *Caupolicán*:

Es algo formidable que vió 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.

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 vió la luz del día,  
le vió la tarde pálida, le vió 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. (DARÍO, 1945, p. 141)

Trata-se, ademais, de uma homenagem aos índios guerreiros do Chile que tão bravamente resistiram ao colonizador. Vê-se como o poeta deseja o futuro: “La aurora”, que ao dizer “Basta” expressa o limite de tolerância que o grande líder *Caupolicán* se ergue vitorioso.

É oportuno esclarecer que foi o nobre espanhol Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1593) que escreveu o poema épico *La araucana* (1569), onde narra a revolta dos índios araucanos (Chile) ao colonizador espanhol. *Caupolicán* foi um chefe indígena, que depois de lutar bravamente foi vencido pelo invasor.

Outro elemento que contribuiu para que acusassem Darío de um poeta longe da América foi seu cosmopolitismo, seu declarado amor por Paris. Uma dessas críticas partiu de Rodó (1872- 1917): “No es el poeta de América...” (apud JIMÉNEZ et al. 1998, p. 255), o que não é verdade, como acabamos de ver em *Caupolicán*, e comprovar em seu poema *Allá lejos*:

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día  
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,  
en la hacienda fecunda, plena de armonía  
del trópico; paloma de los bosques sonoros  
del viento, de las hachas, de pájaros y toros  
salvajes, yo os saludos pues sois la vida mía.

Pesado buey, tú evocas la dulce madrugada  
que llamaba a la ordeña de la vaca lechera,  
cuando era mi existencia toda blanca y rosada,  
y tú, paloma arrulladora y montañera,  
significas en mi primavera pasada  
todo lo que hay en la divina Primavera. (DARÍO, 1971, p. 147)

Como o propósito deste trabalho é descrever a trajetória modernista e como essa estética chegou à Espanha, sem uma exaltação, ou glorificação a Darío, mesmo assim, lido *Azul...* com a atenção com a qual leu Valera, podia-se antever o poeta que nascia:

En mi sentir hay en usted una poderosa individualidad de escritor, ya bien marcada, y que, si Dios quiere da usted la salud que yo deseo y larga vida, ha de desenvolverse y señalarse más con el tiempo en obras que sean gloria de letras hispanoamericanas. (apud DARÍO, 1945, p. 14/15)

### 3.3 O PARNASIANISMO DE DARÍO

Quando se diz que as influências parnasianas sobre os modernistas hispano-americanos foram muito fortes, encontra-se respaldo dessa afirmação na utilização da mitologia greco-latina pelos poetas modernistas em suas composições. No conto *El sátiro sordo*, o segundo de *Azul...*, encontramos tais influências de forma muito clara:

Habitaba cerca del Olimpo, un sátiro, y era el viejo rey de su selva. Los dioses le habían dicho: “Goza, el bosque es tuyo; sé un feliz bribón, persigue ninfas y suena tu flauta”. El sátiro se divertía. Un día que el padre Apolo estaba tañendo la divina lira, el sátiro salió de sus dominios y fue osado a subir el sacro monte y sorprender al dios crinado. Éste le castigó, tornándole sordo como una roca. En balde de las espesuras de la selva llena de pájaros, se derramaban los trinos y emergían los arrullos. El sátiro no oía nada. Filomena llegaba a cantarle, sobre su cabeza enmarañada y coronada de pámpanos, canciones que hacían detenerse los arroyos y enrojarse las rosas pálidas. (DARÍO, 1945, p. 37)

Este conto, que recebe também o nome de *Cuento griego*, transcorre todo ele nos bosques do olimpo, no meio de divindades da mitologia grega. A inspiração do poeta, cheia

de referências mitológicas, vinha dos autores franceses a quem Darío conhecia muito bem; por alguns deles sentia verdadeira devoção, como a Verlaine (1844-1896), a quem chamava de “padre y maestro mágico” (apud BRIONES, 1969, p. 207).

É bem verdade que os símbolos mitológicos aparecem com maior frequência nas primeiras obras de Darío, e diminuem nas seguintes, para apenas estarem presentes em *Cantos de vida y esperanza*, sua última grande obra. Por essa razão, Enrique Rull Fernández explica:

Pese a que el gusto posterior por una Poesía desprovista de recursos culturalistas haya hecho perder efectividad a los motivos mitológicos del primer modernismo, en Rubén Darío nunca constituyó una hojarasca superflua y epidérmica, sino un intento de profundización en la renovación estética y la intencionalidad expresiva de su propia psique. (1984, p. 157)

Dessa forma, em *Prosas profanas* ainda encontramos poemas como *Coloquios de los centauros* em que a mitologia grega não está apenas no título, como se vê:

#### CAUMANTES

El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe,  
 en el Centauro el bruto la vida humana absorbe,  
 el sátiro es la selva sagrada y la lujuria,  
 une sexuales ímpetus a la armoniosa furia.  
 Pan junta la soberbia de la montaña agreste  
 al ritmo de la inmensa mecánica celeste;  
 la boca melodiosa que atrae en Sirenusa  
 es de la fiera alada y es de la suave musa;  
 con la bicorne bestia Pasifae se ayunta,  
 Naturaleza sabia formas diversas junta,  
 y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,  
 el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza. (DARÍO, 1967, p. 71)

Os seres mitológicos ainda estão presentes, mas quase desaparecem em sua obra *Cantos de vida y esperanza* para darem lugar a símbolos como o cisne:

Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos  
 a los de tus dos alas que abrazaron a Leda,  
 ya mi maduro ensueño, aún vestido de seda,  
 dirás, por los Dioscuros, la gloria de los cielos. (DARÍO, 1971, p. 72)

Lembre-se que Leda, essa personagem mitológica, foi amada por Zeus, que se havia transformado em cisne para conquistá-la. Ou seja, na estrofe, e no poema, predomina o cisne, símbolo mais presente naquele momento, na obra de Darío.

### 3.4 A RENOVAÇÃO MÉTRICA EM DARÍO

A crítica é unânime em dizer que foi na métrica que Rubén Darío mais inovou, e por isso provocou a ira dos acadêmicos que resistiam a quaisquer inovações.

Depois de *Caupolicán*, o segundo soneto de *Azul...*, *Venus*, traz a revolução métrica de que se fala:

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.  
En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.  
En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía,  
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín. (DARÍO, 1945, p. 142)

Soneto com dezessete sílabas não era apenas desconhecido: soava como disparate, ou ofensa à *Academia*, uma vez que perdurava a rígida forma que vinha lá do *Siglo de Oro Español*, como se vê no primeiro quarteto do soneto *A Jesús*, de Lope de Vega (1562-16350):

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?  
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío.  
que a mi puerta, cubierto de rocío,  
pasas las noches del invierno oscuras? (sic) (HORTA et al. 2000, p. 260)

No entanto, não se deve entender que os diversos ritmos (métrica) que impôs Darío em seus poemas tivessem a intenção desafiadora que muitos entenderam. Foi o próprio Darío quem esclareceu: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía, una melodía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces” (1967, p. 11).

Essa renovação métrica iniciada em *Azul...*, como se viu, culminará em *Cantos de vida y esperanza*, onde aparecem novos ritmos, e o verso livre que foi pouco cultivado por Darío.

No prefácio de *Cantos*, respondendo aos ataques que recebia, o poeta esclarece:

Aunque respecto a la técnica tuviese demasiado que decir en el país en donde la expresión poética está anquilosada al punto de que la modificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe, no haré sino una corta advertencia. En todos los países cultos de Europa se ha usado del hexámetro absolutamente clásico sin que la mayoría letrada y, sobre todo, la minoría leída se asustasen de semejante manera de cantar. En Italia ha mucho tiempo, sin citar antiguos, que Carducci ha autorizado los hexámetros; en inglés, no me atrevería casi a indicar, por respeto a la cultura de mis lectores, que la *Evangelina* de Longfellow está en los mismos versos en que Horacio

dijo sus mejores pensares. En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico? (DARÍO, 1971, 19/20)

Como os “libretistas del género chico” ou os “poetas del Madrid Cómico”, não haviam frequentado as *Academias*, por isso eram livres para se expressarem como bem entendessem, livres das limitações impostas.

Em 1899, na segunda viagem de Darío à Espanha (a primeira tinha sido em 1892 para assistir aos festejos comemorativos do quarto Centenário do Descobrimento da América), a qual continuava se vangloriando das glórias de um passado remoto representado por Quevedo, Góngora e Cervantes, e sem percepção de sua situação econômica deplorável, o escritor confronta-se com o elevado número de analfabetos no país: “La ignorancia española es inmensa. El número de analfabeto es colosal, comparado con cualquier estadística. En ninguna parte de Europa está más descendida la enseñanza” (DARÍO, 1924, p. 241).

Não são muitas as demonstrações de apreço ao poeta nicaraguense por parte dos intelectuais espanhóis. É única a afirmação explícita como a de Pedro Salinas: “Rubén tocaba en ídolo” (apud TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 33). Mesmo assim, encontramos na atualidade, em aulas de Literatura Espanhola do Ensino Médio, ensinamentos como este: “Como sabemos, la lírica en lengua española está dominada, desde fines del siglo XIX, por la potente voz de Rubén Darío [...] Su figura se alza con singular personalidad en el horizonte poético del momento” (TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 104).

Referências mais explícitas de escritores espanhóis em considerar Darío como um deles inexitem (por orgulho ou timidez). O máximo que se encontra exige deduções, como as afirmações de Azorín: “[...] integran ‘la generación del 98’ autores como Unamuno, Baroja, Maeztu, Valle-Inclán, Benavente, Rubén Darío...” (TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 36). Mesmo assim, o fato de suas obras serem estudadas no Ensino Médio da Espanha é uma demonstração de assentimento pouco comum entre os espanhóis.

Com o exposto até aqui, observam-se nos acontecimentos históricos ocorridos na América hispânica – e mesmo em outros países europeus – não apenas influências literárias ou econômicas, mas também manifestações artísticas ávidas de modernidade, em contraposição com uma Espanha indiferente, decadente, que resistia à mudança.

Os estudos sobre o Modernismo sempre se voltaram para a poesia pelo fato de Martí, Nájera, Casal, Asunción, do próprio Darío, de Jiménez e dos irmãos Antonio e Manuel Machado terem sido essencialmente poetas, relegando a prosa a um segundo plano. Todavia,

em 1954, Manuel Pedro González (1893-1974), em sua obra *Notas en torno al Modernismo*, chama a atenção para uma avaliação diferente:

Es difícil comprender la actitud peyorativa que los críticos han mantenido frente a la prosa modernista en contra con la atención que han dedicado a la poesía. Compárese, por ejemplo, el número y calibre de los estudios consagrados a esclarecer la poesía de Rubén Darío con el que su prosa ha inspirado [...] Y no obstante los prosistas modernistas de América y de España no son inferiores en número ni en calidad a los grandes poetas. (1958, p. 76)

Com essa digressão pretende-se apontar para possíveis futuros estudos.

### 3.5 DARÍO: DISTANTE DO *COSTUMBRISMO*

Na época do surgimento de *Azul...* – tanto na América hispânica quanto na Espanha – predominava uma literatura onde a particularidade, a minúcia do escritor para descrever uma paisagem se excedia em palavras, em cores, em detalhes, as mais das vezes, distanciando-se do enredo que, por sua vez, era de somenos importância. Além dos excessos próprios de um Romantismo que se estendia, se repetia e que já se havia esgotado, o escritor criava todo tipo de artifícios literários para encher páginas e páginas com um *costumbrismo*<sup>3</sup> que, por falar (minuciosamente) das festas, almoços no campo, da música, das roupas da época, enfim, dos costumes afastava-se do enredo, o qual era de simplicidade franciscana. Um bom exemplo desse tipo de descrição pode ser encontrado em *María* (1867), de Jorge Isaacs (1837-1895): “Un cielo – nos dice – tenía un tinte azul pálido: hacia el oriente y sobre las crestas altísimas de las montañas, medio enlutadas aún, vagaban algunas nubecillas de oro, como las gasas del turbante de una bailarina esparcidas por un aliento amoroso” (apud BRIONES, 1969, p. 156).

Outro representante do “gênero”, o mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), com seu romance sentimental *Clemencia* (1869), ilustrou muito bem esse momento. O *costumbrismo* hispano-americano e o espanhol aconteceram na mesma época, são coetâneos. Mesmo assim, vale ressaltar uma diferença: enquanto nos países hispano-americanos existiu apenas um *costumbrismo testimonial* (como o existente nas novelas *Amalia*, *María e*

---

<sup>3</sup> Gosto romântico pelo típico e popular que, em prosa, mostrava o modo de viver do povo em seus mínimos detalhes.

*Clemencia*), na Espanha existiu também um *costumbrismo crítico* cujo representante foi o romântico Mariano José de Larra que em seus artigos jornalísticos destilava suas amarguras: “Aqui jaz meia Espanha, morreu da outra metade” (PAZ, 1974, p. 107). Paz também o considera o principal escritor do Romantismo espanhol. Suas críticas, suas preocupações com a decadência de seu país atravessaram séculos:

Los caseros, más que el interés público consultan el suyo propio: aprovechemos terreno; ese es su principio: *apiñemos gente en estas diligencias paradas, y vivan todos como de viaje*; cada habitación es en el día un baúl en que están personas empaquetadas de pie, y las cosas en la posición que requiere su naturaleza: tan apretado está con todo, que en caso de apuro todo podría viajar junto sin romperse [...] (apud SANCHO, 1988, p. 145)

Vê-se que o *costumbrismo*, tanto na América hispânica como na Espanha, principalmente no início do Modernismo, foi predominante. No entanto, não encontramos nas obras de Darío a prolixidade, a descrição detalhista tão comum ao *costumbrismo*, muito pelo contrário, seus contos são exemplos de síntese, como se nota em *Las palomas blancas y garzas morenas*:

Allá, en el colegio, mi adolescencia se despertó por completo. Mi voz tomó timbres aflautados y roncós; llegué al período ridículo del niño que pasa a joven. Entonces, por un fenómeno especial, en vez de preocuparme de mi profesor de matemáticas, que no logró nunca hacer que yo comprendiese el binomio de Newton, pensé - todavía vaga y misteriosamente - en mi prima Inés. (DARÍO, 1945, p. 78/79)

Em poucas linhas Darío nos conta esse período difícil que todo menino viveu; mudanças físicas e psíquicas - a voz com “timbres aflautados”, ou dificuldades com as ciências exatas como a matemática.

Ainda no mesmo conto, em seu penúltimo parágrafo, o poeta expressa o objetivo alcançado de um adolescente:

De pronto, y como atraídos por una fuerza secreta, en un momento inexplicable, nos besamos la boca, todos trémulos, con un beso para mí sacratísimo y supremo: el primer beso recibido de labios de mujer. ¡Oh, Salomón bíblico irreal poeta, tú lo dijiste como nadie: *mel et lac sub lingua tua!* (DARÍO, 1945, p. 84)



### 3.6 A TEMÁTICA GAUCHESCA

A literatura gauchesca culta teve seu início com rimas (1854) de Bartomé Mitre e atravessou décadas tratando uma temática que era essencialmente popular, daí a resistência que o poeta portenho Rafael Obligado (1851-1920) tenha oferecido à outra corrente realista da poesia gauchesca, a popular, a de fala dialetal como disse:

Mi Santos Vega busca personificar el alma del gaucho y sacar de ella una imagen muy acabada y hermosa, pero no hice uso de la forma dialectal de su habla, porque en la lengua castellana - como alguien lo ha observado - no han entrado aún de rondón todas las civilidades que estaban antes en jerga, y considerado a ésta del todo falsa en labios puebleros, no queriendo competir con lo que han hecho todos los que hasta aquí han cultivado con dudoso desvelo eso que se llama literatura gauchesca. (apud BRIONES, 1969, p. 169)

Por fim, ou depois de décadas cultivando uma temática que tratava do rude e analfabeto gaúcho em suas lides diárias, utilizando uma linguagem culta, erudita como o fez Mitre, veio à luz *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández que, ainda na oitava edição, procurava se justificar pelo fato de usar a linguagem rude do gaúcho:

Por lo que respeta a los escritores cuyos fallos honrosos colocan Uds. al frente de la nueva edición, ellos comprenderán los sentimientos que me animan con sólo manifestarles mi persuasión íntima de que, el éxito que [Martín Fierro] pueda alcanzar en lo sucesivo, lo deberá casi en su totalidad a esos protectores que han venido galante y generosamente a abrirle al pobre gaucho las puertas de la opinión ilustrada. (1991, p. I)

A poesia gauchesca que se tornou vitoriosa por longas datas, foi mantida sob o olhar vigilante da crítica erudita, e José Hernández tinha consciência da resistência que sua obra encontrou nos meios cultos. Mesmo assim, o primeiro reconhecimento, por fim, apareceu, e veio da Espanha na honrosa crítica de Unamuno:

En Martín Fierro se compenetrán y como que se funden íntimamente el elemento épico y el lírico; diríase que el alma briosa del gaucho es como una emanación del alma de la Pampa, inmensa, escueta, tendida al sol, bajo el cielo infinito, abierta al aire libre de Dios. (apud BRIONES, 1969, p. 188)

O segundo e definitivo reconhecimento partiu do ilustre poeta modernista Leopoldo Lugones (1874-1938) - em uma série de conferências que pronunciou no *Teatro Odeón*, de

Buenos Aires em 1913, quando disse: “El Martín Fierro es nuestro poema nacional por excelencia, la piedra angular de la literatura argentina” (apud BRIONES, 1969, p. 188).

O que se observou foi que Darío, mesmo convivendo nesse meio onde uma temática tão forte como a gaúcha, romântica ademais, atingindo seu apogeu com o apoio de Lugones ao poema épico *Martín Fierro*, de José Hernández, não influenciou o poeta nicaraguense. Motivos semelhantes são válidos para o *costumbrismo* que Darío também não adotou, passando à margem de ambos sem se contaminar, sem se impregnar com o pensamento imperante daquele momento.

#### 4 A PRESENÇA DO ROMANTISMO NO MODERNISMO HISPANO - AMERICANO

O modernismo foi a resposta ao positivismo, a crítica da sensibilidade e do coração – também dos nervos – ao empirismo e ao cientificismo positivista [...] O modernismo foi o nosso verdadeiro romantismo e, como no caso do simbolismo francês, sua versão foi uma metáfora e não uma repetição: *outro* romantismo. (PAZ, 1974, p. 117)

Os modernistas hispano-americanos, apesar de rejeitarem a temática e a parte melodramática dos românticos porque entendiam que já se haviam esgotado, que eram muito repetitivas, conservavam muitas características românticas: o espírito romântico, a forma elegante ou a métrica que ampliaram sobremaneira, provocando uma revolução e, conseqüentemente, o protesto àqueles que se aferravam aos velhos modelos. Um espírito romântico, como era o dos modernistas hispano-americanos, não podia aceitar as máximas capitalistas: crescimento rápido e ilimitado por meio da industrialização, as novas tecnologias que a ciência disponibilizava e mercados livres (nesse campo, o mais fraco era eliminado do mercado por seus concorrentes mais fortes). Tudo conduzia à coisificação do homem. E não havia dúvida de quem tinha mais valor: a máquina.

Foi durante o século XIX, quando toda essa problemática adquiriu maior intensidade, que a sensibilidade romântica reagiu. E a forma como reagiu a essas modernidades foi bem ao seu modo romântico de ser (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 51). A mecanização já vinha do século anterior, como consequência do afã capitalista pela busca de mais e mais consumidores pelo mundo, e para tanto, não eram medidos esforços para atender os compromissos. Na visão dos românticos, tal fato tinha provocado a desumanização de uma sociedade que cada vez mais se alienava. Lucros cada vez maiores e uma expansão sem limites causavam grande desconforto aos românticos. Em *Riquezas das nações* (1776) de Adam Smith (1723-1790), nota-se muito bem como era visto esse mercado: “Todo homem, desde que não viole as leis da justiça, fica perfeitamente livre de procurar atender seus interesses, da forma que desejar, e colocar tanto sua inteligência como capital em concorrência com outros homens, ou ordem de homens” (SMITH apud HUBERMAN, 1974, p. 154).

Tamanha agressividade levava o romântico a pensar nas fábricas onde crianças de cinco anos já trabalhavam, em um ambiente insalubre em troca de um salário aviltante, um espaço onde não se ouvia outro som que não fosse o ensurdecido matraquear dos teares. Se tudo isso representava riqueza para os capitalistas, e para as nações – a Inglaterra, em particular – para os modernistas hispano-americanos significava o embrutecimento do

homem. Foram inúmeras as reações: Darío, por exemplo, se queixou: “He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres” (DARÍO, 1989, p. 79).

Outro sentimento muito presente, e forte, nos românticos foi o desencantamento que também está presente nos modernistas hispano-americanos. A forma de pensar do homem do século XIX teve que mudar, pois tudo ao seu redor já não era como antes. E não se pense que foi apenas a busca desenfreada por dinheiro, por lucros cada vez maiores (nem sempre fáceis) – um capitalismo que fazia fortunas – ou um positivismo que endeusava o progresso. Paralelamente a tais modernidades começava a luta de classes; o anarquismo era outra realidade; as ideias socialistas davam seus primeiros passos; a industrialização cada vez mais forte, com a repetição de tarefas e o automatismo, inquietava o homem que não resistia a tamanhas mudanças. Os artistas, muito sensíveis a essas questões, não suportavam: evadiam-se, buscavam outros caminhos. Mesmo assim, não se deve entender que o cosmopolitismo dos poetas hispano-americanos tenha surgido como uma consequência desse desencantamento, ou mesmo por causa de sua volubilidade, tão própria aos jovens. Davison, em sua obra *El concepto de Modernismo en la crítica hispánica* (1971), atribui este desejo de conhecer outras culturas a “la búsqueda de lo exótico y lo extraordinario, y el esfuerzo para conseguir la universidad por medio de la comunidad del arte y de artistas” (1971, p. 60). E são inegáveis as belas conquistas advindas desse conhecimento de outros mundos pelos modernistas hispano-americanos, haja vista as ricas evocações lendárias que encontraram no passado medieval ou renascentista, ou na distante mitologia grega:

Yo quiero dar a la masa la línea y la hermosura plástica; y que circule por las venas de la estatua una sangre incolora como la de los dioses. Yo tengo el espíritu de Grecia en el cerebro, y amo los desnudos en que la ninfa huye y el fauno tiende los brazos. ¡Oh, Fidias! Tú eres para mí soberbio y augusto como un semidiós, en el recinto de la eterna belleza, rey ante un ejército de hermosuras que a tus ojos arroja el magnífico Kiton, mostrando la esplendidez de la forma en sus cuerpos de rosa y de nieve. (DARÍO, 1945, p. 54)

Também foi inevitável a nostalgia de tempos passados nos jovens poetas modernistas hispano-americanos: foi quando apareceram em suas obras deusas, castelos, mandarins, colombinas, cisnes, flores, pedras preciosas, belíssimos jardins. Darío nos dá, além de um exemplo de nostalgia, em seu soneto *El cisne*, uma revolução métrica que assustou e causou polêmica:

Sobre las tempestades del humano oceano  
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,  
dominando el martillo del viejo Thor germano  
o las trompas que cantan la espada de Argantir. (DARÍO, 1967, p. 89)

Era uma forma de negar a realidade circundante. Foi também o momento em que os modernistas hispano-americanos sentiram-se pressionados por uma sociedade cada vez mais materialista, que foi descrita com acerto por Max Weber:

O destino de nossa época, caracterizada pela racionalização, intelectualização e, sobretudo, desencantamento do mundo, conduziu os seres humanos a banir os valores supremos mais sublimes da vida pública. Estes encontraram refúgio no reino transcendente da vida mística ou na fraternidade das relações diretas e recíprocas entre indivíduos. (apud LÖWY; SAYRE, 1995, p. 51)

E com esse desencantamento, inapelavelmente surgiu a nostalgia do passado. Alguns buscaram refúgio na religião ou até mesmo no esoterismo. Independentemente de sua formação religiosa católica, sabe-se que Darío esteve ligado ao esoterismo e ao ocultismo, o que foi mostrado por Anderson Imbert no seu livro *La originalidad de Rubén Darío* (1967):

Yo fui coral primero,  
después hermosa piedra,  
después fui de los bosques verdes y colgante hiedra;  
después yo fui manzana,  
lirio de la campiña,  
labio de niña,  
una alondra cantando en la mañana;  
y ahora soy un alma  
que canta como canta una palma  
de luz de Dios al viento. (DARÍO apud JIMÉNEZ et al., 1998, p. 259)

Esse posicionamento do poeta nos mostra as diversas formas sob as quais podia se apresentar, e que pode ser visto também como uma consequência desse desencantamento que levou Darío a uma busca incessante pelo religioso, pelo místico, comum a todos aqueles espíritos românticos:

A obsessão do romântico é sempre o absoluto, a totalidade. E por isso o sentimento romântico adquire uma coloração religiosa que lhe é própria, e que se traduz, em sua forma mais típica, na nostalgia, quer dizer, na impossibilidade de integrar-se plenamente no Absoluto. (BORNHEIM apud GUINSBURG, 1978, p. 95)

Não somente Darío expressou seu lado nostálgico com referências a tempos imemoriais; encontra-se esse mesmo sentimento no modernista Leopoldo Lugones:

Un vientecillo desolado,  
 más que soplar, tiritaba en soplo ligero.  
 Y entretanto,  
 el silencio,  
 como un blanda y suspirante lluvia  
 caía lento.  
 Caía de la inmensidad,  
 inmemorial y eterno.  
 Adivinábase afuera  
 un cielo,  
 peor que obscuro:  
 un angustioso cielo ceniciento. (apud BRIONES, 1969, p. 259)

E até mesmo num precursor do Modernismo, Asunción Silva, que tinha na infância uma temática preferida, encontra-se esse tom nostálgico:

El pasado perfuma los ensueños  
 con esencias fantásticas y añejas  
 y nos lleva a lugares alagüeños  
 en épocas distantes y mejores;  
 por eso a los poetas soñadores  
 les son dulces, gratísimas y caras,  
 las crónicas, historias y consejos,  
 las formas, los estilos, los colores,  
 las sugerencias místicas y raras  
 y los perfumes de las cosas viejas. (SILVA, 1977, p. 23)

Mesmo que Darío passasse a imagem de um boêmio bem sucedido, nunca ocultou seu lado místico, suas dúvidas, suas angústias, quer seja no célebre soneto *Lo fatal*:

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, 1971, p. 148)

Ou em declarações informais: “La oración me ha salvado siempre, la fe; pero hame atacado también la fuerza maligna, poniendo en mi entendimiento horas de duda y de ira [...] ¡Si no caí, fue porque Dios es bueno!” (DARÍO, 1989, p. 76-77). Sabe-se que a preocupação do poeta (seu lado romântico) pelo desconhecido levou-o a manter relações de amizade com ocultistas que, de certa forma, aquietava seu espírito, e Octavio Paz chamou a atenção para o pouco caso que se dava ao assunto: “la crítica universitária generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío” (apud JIMÉNEZ et al., 1998, p. 258).

#### 4.1 O MATERIALISMO INCOMODA OS MODERNISTAS

Não faltaram preocupações e tormentos aos modernistas hispano-americanos: a mania de quantificar tudo os deixava desconsolados. Löwy e Sayre, em *Revolta e melancolia* (1995), mostram de que forma era vista esta questão e falam do comportamento de um membro do parlamento inglês, Mister Thomas Gradgrind, que tinha

“sempre no bolso uma régua e uma balança, e a tabuada de multiplicação” e propõe que a educação das crianças deve obedecer o princípio segundo o qual “tudo que não puder ser avaliado em números ou comprado ao mais baixo preço e revendido pelo preço mais alto possível, não existe ou nunca deveria ter existido”. (1995, p. 60)

Esse mundo materialista, o afã pelo comércio e por lucros que interessavam aos capitalistas provocavam desconforto, inquietação, desassossego aos modernistas. E quando Mister Gradgrind era mais incisivo, certamente incomodava àqueles poetas:

toda coisa deveria ser paga. Ninguém deveria, em caso algum... prestar serviço, fosse a quem fosse, sem compensação. A gratuidade deveria ser abolida e os benefícios que resultassem daí não teriam qualquer razão de ser. Cada milímetro da existência dos seres humanos, desde o nascimento até a morte, deveria ser um negócio com pagamento à vista. (apud LÖWY; SAYRE, 1995, p. 60)

De qualquer forma, o que se viu foi que a modernidade atropelou a beleza romântica. E transportada toda essa problemática ao continente hispano-americano, associando-a ao cenário revolucionário que lutava para se ver livre do jugo colonizador, o que se viu no primeiro momento foi a independência: o libertar-se da Espanha era o sonho maior, único. Posteriormente, a história mostrou que, se se haviam livrado da Espanha, por outro lado ficaram aferrados a

Um feudalismo disfarçado em liberalismo burguês, um absolutismo sem monarca, porém com reizinhos: os senhores presidentes. Iniciou-se assim o reino da máscara, o império da mentira. Desde então, a corrupção da linguagem, a infecção semântica, tornou-se nossa enfermidade endêmica; a mentira tornou-se constitucional, consubstancial. (PAZ, 1974, p. 115)

O que significava mais angústia e um desejo maior de evasão nos escritores hispano-americanos. Como consequência da industrialização e do aumento populacional, houve uma

concentração de pessoas nos centros urbanos que, ao invés de aproximar social e espiritualmente as famílias, produziu exatamente um efeito contrário:

Todos os que eu via andavam na mesma rua, uns ao lado dos outros e, no entanto, cada um parecia seguir seu próprio caminho solitário, ninguém se cumprimentava, cada um ia atrás do seu interesse pessoal. Todo esse vaivém me pareceu a própria imagem do egoísmo. Na cabeça, cada um só tem seu interesse, do mesmo modo que o número de sua casa para onde se dirige a toda pressa. (BRENTANO apud LÖWY; SAYRE, 1995, p. 68)

Muito embora essa declaração seja de 1827, o quadro não mudou: o homem atual vive cercado de vizinhos, e cada vez mais sozinho. Já não é mais necessário buscar os confins da África para sentir-se assim; na mais movimentada das avenidas de uma grande metrópole sente-se só, pois ninguém quer saber das angústias e problemas alheios, ninguém sequer cumprimenta ao outro. Não há superioridade ou diferenças relevantes; todos estão igualmente sozinhos.

Seguindo o caminhar sozinho, não por escolha porque os modernistas hispano-americanos estavam rodeados de parnasianos, de defensores dos antigos modelos espanhóis, Rubén Darío explicava: “Aun entre algunos que se habían apartado de las antiguas maneras, no se comprendía el valor que con el solo esfuerzo del talento podría llevarse a cabo la labor comprendida” (DARÍO, 1989, p. 65).

Se os modernistas hispano-americanos tiveram que lutar contra as vicissitudes do seu tempo (o positivismo foi a mais forte), é preciso analisar contra que parte do Romantismo eles lutaram. Viu-se anteriormente que tiveram de superar a batalha “contra los excesos de un romanticismo trasnochado y oliendo a naftalina”. Mas não o fizeram com equilibrismo, com insinuações, com fingimentos. De fato, os modernistas hispano-americanos sabiam o que queriam: “O romantismo iniciou uma tímida reforma do verso castelhano, mas foram os modernistas que, ao apurá-la, consumaram-na” (PAZ, 1974, p. 121). Por outro lado, esses modernistas já vinham travando um enfrentamento em recusar tudo que proviesse da Espanha, que já não servia mais de modelo. Para isso, se espelharam nas literaturas europeias, sendo Paris, como foi dito, o foco que os iluminava.

Não se deve imaginar que essa recusa aos modelos espanhóis tenha sido fácil, pelo contrário, surgiu todo tipo de adversários, críticas ferrenhas, odiosas, que davam ao vocábulo modernismo uma conotação pejorativa que somente começou a ser superada ao longo da década 1880/90, com Rubén Darío assumindo-o, “enorgullecéndose” de ser um modernista: “Darío, desde 1888, usa a palavra *modernismo* para designar as novas tendências” (PAZ,



1974, p. 119). Um estudioso do assunto, Manuel Pedro González, definiu e situou o Modernismo para além de novas tendências, como a expressão mais fecunda da América hispânica: “El modernismo representa no solo la mayoría de edad de la literatura hispanoamericana y su total independencia y hasta superación de la española, sino también la expresión más fecunda, artística y renovadora que hasta hoy se ha producido por tierras de América” (1958, p. 5).

Darío sempre falou da importância do Romantismo, pois aprendeu com ele sua forma elegante, e recusou os temas já esgotados, a paixão exacerbada. Em suas poesias há, pode-se dizer, o que de melhor existia no Romantismo: *Azul...* é uma obra impregnada de Romantismo. Em decorrência da inquietação romântica, também presente nos modernistas hispano-americanos, e lembrando que na época a força expansionista do capitalismo representava o progresso tão almejado pelas nações, *Azul...* pode ser visto como um desafio àquela sociedade que se tornava cada vez mais materialista, relegando a um plano secundário os valores sociais e comunitários existentes numa sociedade cada vez mais materialista.

No conto *La ninfa*, constante em *Azul...*, o poeta demonstra um alheamento – pode-se falar mesmo de indiferença total – àquelas contrariedades que levaram tanto desconforto aos modernistas:

De pronto huyó la visión, surgió la ninfa del estanque, semejante a Citerea en su onda, y recorriendo sus cabellos, que goteaban brillantes, corrió por los rosales, tras las lilas y violetas, más allá de los tupidos arbores, hasta perderse, ¡ay!, por un recodo; y quedé yo, poeta lírico, fauno burlado, viendo a las grandes aves alabastrinas como mofándose de mí, tendiéndome sus largos cuellos en cuyo extremo brillaba bruñida el ágata de sus picos. (DARÍO, 1945, p. 46)

De fato, para quem vivia a contrariedade de uma sociedade materialista cada vez mais voltada para um comércio que abria fronteiras ilimitadas, anunciando mais e mais riquezas materiais, essa foi a forma que o poeta usou para seu protesto.

São muitas as marcas românticas presentes no Modernismo hispano-americano. Gullón identificou muito bem: “Pensar que el modernismo eliminó al romanticismo equivale a desconocer la poesía, el ser mismo de la poesía” (1963, p. 14). Quando se fala sobre a poesia modernista na América hispânica, necessário se faz que se fale de sua linguagem, de sua adjetivação ornamental, de recursos fônicos (como aliterações), de um léxico muito mais amplo que trouxe uma grande variedade de ritmos. É bem verdade que a variedade métrica já vinha dos românticos, no entanto, os modernistas hispânicos foram além: buscaram nos

franceses o grande número de dodecassílabos que usaram. Por outro lado, Darío admirava Manrique, Arcipreste, Berceo: “[...] la obra ya completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riquezas de expresión y de gracia que en vano se buscarán en harto celebrados autores de siglo más cercano” (DARÍO, 1989, p. 73).

Ou seja, não teve cerimônia de pegar de outrem – dos franceses, da lírica espanhola, ou da poesia barroca – os elementos que julgou necessário ao seu fazer poético, adaptou-os ao seu talento e construiu sua obra. E a maneira como foi feita, Carisomo e Bogliano identificaram muito bem: “Los modernistas siguieron dos caminos, o el lujo de los parnasianos o la sencillez filosófica del simbolismo en lo que a la forma se refiere, y adaptaron genialmente a nuestra lengua y ser hispánicos todos los hallazgos de las literaturas europeas de la segunda mitad del siglo” (1952, p. 16).

A expressão “adaptaron genialmente” são os termos chave de tão abalizado ponto de vista: a primeira palavra mostra que os modernistas não foram servis imitadores; a segunda aponta para a grandiosidade daqueles poetas. Não é preciso muito esforço para se perceber em *Azul...* as características românticas tão presentes na sua época, bem como os prenúncios do poema em prosa:

Yo soy el ánfora del celeste perfume: tengo el amor. Paloma, estrella, nido, lirio, vosotros conocéis mi morada. Para los vuelos inconmensurables tengo alas de águila que parten a golpes mágicos el huracán. Y para hallar consonantes, las busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa, y entonces, si veis mi alma, conoceréis a mi musa. Amo las epopeyas, porque de ellas brota el soplo heroico que agita las banderas que ondean sobre las lanzas y los penachos que tiemblan sobre los cascos; los cantos líricos, porque hablan de las diosas y de los amores; y las églogas, porque son olorosas a verbena y a tomillo, y el santo aliento del buey coronado de rosas. Yo escribiría algo inmortal; más me abruma un porvenir de miseria y de hambre. (DARÍO, 1945, p. 55-56)

Finalmente em 1914, 26 anos depois do lançamento de *Azul...*, Juan Ramón Jiménez (1881-1958) publicou *Platero y yo* – que é um misto de poesia e romance, retratando seu convívio com um asno “que se diría todo de algodón” (1967, p. 11), nos campos de Moguer, cidade natal do poeta – e é apontado, com razão, como exemplo maior do poema em prosa:

Yo me quedo extasiado en el crepúsculo. Platero, granas de ocaso sus ojos negros, se va, manso, a un charquero de aguas de carmín, de rosas, de violeta; hunde suavemente su boca en los espejos, que parece que se hacen líquidos al tocarlos él; y hay por su enorme garganta como un pasar profuso de umbrías aguas de sangre. (1967, p. 40)

Depois que Schelling viu no Cavaleiro da Mancha a encarnação dos mais elevados ideais de pureza, passados tantos anos de tão revolucionária releitura, não foi difícil ver em *La canción del oro* (Azul...) – onde Valera entendeu que “Aquello es un diluvio de imágenes, un desfile tumultuoso de cuanto hay, para que encomie el oro y predique sus excelencias” (1945, p. 29) – um verdadeiro cântico sarcástico ao valor do dinheiro: “Cantemos el oro, porque al saltar del cuño lleva en su disco el perfil soberbio de los césares; y va a repletar las cajas de sus vastos templos, los bancos, y mueve las máquinas, y da la visa, y hace engordar los tocinos privilegiados” (1945, p. 59).

Os contos de *Azul...* são de grande variedade, de grande beleza e suscitaram as mais variadas interpretações, como a que vimos, ou uma demonstração de sensualidade como a encontrada no conto *La muerte de la emperatriz de China*:

Luego el incesante idílio nupcial. En puntillas, llegar donde él trabajaba, e inundándole de cabellos la nuca, besar rápidamente. Quieto, quietecito, llegar donde ella duerme en su *chaise longue*, los piecitos calzados y con medias negras, uno sobre otro, el libro abierto sobre el regazo, medio dormida; y allí el bezo es en los labios, bezo que sorbe el aliento y hace que se abran los ojos inefablemente luminosos. Y a todo esto, las carcajadas del mirlo, un mirlo enjaulado que cuando Suzette toca de Chopin, se pone triste y no canta. ¡Las carcajadas del mirlo! No era poca cosa. (DARÍO, 1945, p. 102)

Por outro lado, e mudando completamente o tema, encontra-se no conto *El fardo* uma denúncia, uma preocupação social:

Su mujer llevaba la maldición del vientre de los pobres: la fecundidad. Había, pues, mucha boca abierta que pedía pan; mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío; era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos, y, para eso, quedar sin alientos y trabajar como un buey. (DARÍO, 1945, p. 48)

Na verdade, Darío, o modernista, sentia o desconforto – o desassossego romântico – de pertencer a uma sociedade comandada por outros. O artista, o poeta, não fazia parte da aristocracia que comandava os destinos do povo. E mais uma vez ele se queixou:

La historia de una juventud llena de tristezas y desilusión, a pesar de las primaverales sonrisas; la lucha por una existencia desde el comienzo, sin apoyo familiar ni ayuda de mano amiga; la sagrada y terrible fiebre de la lira; el culto del entusiasmo y de la sinceridad contra las añaganzas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne [...] (1989, p. 73)

Azul..., com apenas 143 páginas, tão pequeno que fez Valera declarar que “El libro Azul... no es en realidad un libro; es un folleto; pero tan lleno de cosas y escrito en estilo tan conciso, que da poco en que pensar y tiene bastante que leer” (1945, p. 12), é obra que encerra muito mais:

[...] lo ético: defensa de valores como la bondad, la compasión, la generosidad; lo vital: el amor, frente al egoísmo, y la insensibilidad de una sociedad materialista; estéticos: defensa del verdadero Arte contra el arte mercenario vendido al burgués; sociales: condición desmedrada del artista, del trabajador y de la mujer en una sociedad pragmática y explotadora. (COLOMA, 1988, p. 75)

Mas onde Darío causou espanto, surpresa, indignação (houve todo tipo de reação) foi na métrica. Um estudioso do assunto, Tomás Navarro (1884-1979), disse que Darío foi “el que utilizó un repertorio métrico más rico y variado”, e catalogou nada mais que “37 tipos de versos y 147 combinaciones estróficas” (TOMÁS, 1973, p. 220). Aqueles que se opuseram à cascata de versos, na verdade não foram muito longe: “parece que sin largar/se cansaron en partidas” (HERNÁNDEZ, 1991, p. 15). E Manuel Machado, em *La guerra literaria* (1898-1914), dá-nos também uma ideia como foi a resistência às novidades que Darío levou à Espanha:

A este particular, recuerdo que toda una tarde entera me estuve el insigne D. Eduardo Benot, rechazando, indignado, un soneto, porque estaba escrito en versos alejandrinos, hasta que hube de decirle que en una retórica novísima se incluían ya estas clases de composiciones con el nombre de *soniles*. – ¡Ah, pues entonces está muy bien!, exclamó el buen viejo convencido. (1913, p. 34)

Oposições como as do senhor Benot foram muitas no seu tempo, na Espanha principalmente; com certeza o senhor Benot não leu, e não sentiria o sutil erotismo existente no soneto *Venus*:

¡Oh, reina rubia! – díjele –, mi alma quiere dejar su crisálida  
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;  
y flotar en el nido que derrama en tu frente luz pálida,

y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar. (DARÍO, 1945, p. 142)

E teria ficado estupefato em constatar a existência de um soneto com 15, 16 ou mais sílabas. Na verdade, o que ocorria não era apenas uma resistência ao novo, ao Modernismo

propriamente; o que se passava era uma grande falta de leituras, de informações, devido ao isolamento (voluntário, por orgulho, por julgar-se autossuficiente) em que vivia o mundo literário espanhol. Enquanto Valera havia dito que “con el galicismo de usted no he sido sólo indulgente, sino que le he aplaudido por lo perfecto” (1945, p. 30), em compensação Manuel Ugarte (1875-1951) – um crítico e ensaísta das estruturas sociais e políticas das Américas – não viu com bons olhos as influências francesas recebidas por Darío existentes em *Azul...*: “No haremos notar porque salta a los ojos, lo que tenía de artificial el intento (de imitar a los decadentes). Implantar en un continente joven desbordante de salud y savia, el producto de la fatiga de una civilización secular, era tratar de envejecer a un niño” (apud DAVISON, 1971, p. 19).

É bem verdade que as oposições ao Modernismo na Espanha, partiram da *Real Academia Española* que não se identificou e não aceitou nenhuma mudança. Octavio Paz disse: “A modernidade se inicia quando a consciência da oposição entre Deus e o Ser, razão e revelação, se mostra de fato insolúvel” (1974, p. 46). No caso dos membros da egrégia instituição supracitada, era a oposição à sensibilidade de um colonizado que se aproximava ‘perigosamente’.

## 5 O “RETORNO DAS CARAVELAS”: DARÍO LEVA UMA NOVA CONCEPÇÃO DE FAZER LITERATURA PARA A VELHA ESPANHA

Como se viu até aqui, a Espanha resistia a quaisquer modificações. Relembre-se que alguns intelectuais espanhóis, por ocasião da invasão (1808) das tropas de Napoleão, ficaram do lado dos franceses porque entendiam que era a única forma de saírem do marasmo, do atraso em que o país vivia. Quando Darío chega à Espanha como correspondente do jornal argentino *La Unión*, para informar aos seus leitores de que maneira o povo espanhol reagia à perda das últimas colônias, encontrou uma situação pior, como se verá a seguir.

### 5.1 A ACEITAÇÃO DEFINITIVA DE DARÍO NA SOCIEDADE ESPANHOLA

Em primeiro de janeiro de 1899 chega a Barcelona Darío. Era sua segunda viagem à Espanha; desta vez chegou com a incumbência de informar aos leitores do jornal bonaerense *La unión* como estava reagindo o povo espanhol ao “Desastre del 98”. Encontrou uma Espanha numa situação deplorável, de maneira que surpreendem as palavras de Unamuno:

Mira con soberana indiferencia la pérdida de las colonias nacionales, cuya posesión no influía en lo más mínimo en la felicidad o en la desgracia de la vida de sus hijos, ni en las esperanzas de que éstos se sustentan y confortan. ¿Qué se le da de que recobre España su puesto entre las naciones? ¿Qué gana con eso? ¿Qué le importa la gloria nacional? Nuestra misión en la historia... ¡Cosas de libros! Nuestra pobreza le basta; y aún más, su riqueza [...] (UNAMUNO apud TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 102)

Observa-se um pouco caso com um passado de glória, mesmo uma dúvida – “¡Cosas de libros!” –, como se não tivesse sido importante a Espanha ter sido a grande potência do mundo no século XVI. Todavia, uma manifestação como essa dava uma dimensão da sociedade espanhola que Darío encontrou, bem como mostra que as preocupações do jornal argentino estavam distantes da realidade espanhola. De fato, pouca importância deram os espanhóis ao que tinha ocorrido no Caribe e nas Filipinas; não tomaram conhecimento, sequer, que milhares de irmãos retornavam barbudos, esfarrapados, e que outros haviam ficado mortos nos campos de batalha.

Em meio a essa indiferença, como foi dito, Darío já era autor de *Prosas profanas*, obra *sui generis* pelos temas e pela variedade de ritmos. Mesmo que Valera tivesse feito a elogiosa e decisiva carta sobre *Azul...* (avalizando-a para tornar-se a obra inicial do Modernismo), havia desconhecimento desse novo fazer poético na Espanha. Os detratores do Modernismo eram muitos, a começar pela *Real Academia Española* que se opunha a tudo que significava mudança. Um exemplo desse posicionamento é o discurso de posse nessa conceituada instituição de José María de Pereda (1833-1906), respeitado intelectual da geração passada, que foi uma enxurrada de impropérios a “ciertos modernistas”, “heresiarcas”, “partidarios de ciertos cosmopolitismos”, “los tétricos de la negación y de la duda, que son los melencólicos” (AZORÍN apud TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 42).

Esse ambiente hostil encontrado por Darío foi se modificando nos anos seguintes, e na atualidade ainda surge elogios como os de Enrique Rull Fernández em sua obra *El modernismo y la generación del 98* (1984), referindo-se a Darío:

... revelará unas cualidades excepcionales para las transmutación de influencias extrañas en una personal y honda expresión original, y lo que es más admirable, los contenidos de esa poesía son cosmopolitas, foráneas y fundamentalmente afrancesados, pero su verbo es castizo e hispánico como el de pocos, quizá por ello es por lo que pronto se revela como maestro al que todos imitan y siguen. (p.23)

O envolvimento do poeta, entretanto, com a *Madre Pátria* se processou de forma gradual. No primeiro ano de sua permanência na Espanha foram reunidos vários artigos seus que tinham sido publicados no jornal argentino *La unión*, constituindo sua *España contemporánea* (1901), onde apareceram duríssimas críticas à sociedade espanhola:

La vocación pedagógica no existe. Los maestros, o mejor dicho, los que profesan la primera enseñanza, son desgraciados que suelen carecer de medios intelectuales o materiales para seguir otra carrera mejor. El maestro de escuela español es tipo de caricatura o de sainete. Es el eterno mamarracho hambriento y escuálido, víctima del Gobierno; pero persona de valía y al tanto de las cosas de su tierra, me demuestra que realmente no son por lo general dignos de mejor suerte esos maniqués de cartilla y palmeta. (DARÍO, 1924, p. 241-242)

Mesmo sendo verdades, eram muito fortes, contundentes, agressivas. E demonstrando maiores conhecimentos, foi mais adiante: “En la enseñanza primaria está el origen de todos los males” (1924, p. 242). Independentemente do que diria nos anos vindouros em suas obras, conclamando o mundo hispânico à união, e de suas qualidades poéticas que já mereciam admiração e respeito, Darío encontrou maneiras que o levaram a uma total integração com a

intelectualidade espanhola. Por exemplo, associou-se a um grupo formado por Unamuno, Pio Baroja, Maeztu, Valle-Inclán e assinou um manifesto contra a outorga do primeiro Nobel de Literatura a um autor de Língua Espanhola (1904), José Echegaray y Eizaguirre (1832-1916), por julgá-lo um decadente. Ou fazendo merecidos elogios à senhora Emília Pardo-Bazán (1851-1921), intelectual e amiga de Darío que tinha o hábito de promover reuniões em sua casa onde recebia políticos, escritores e artistas estrangeiros:

En ella lo nacional no alcanza a ser ocultado completamente por propósito de arte o pasiones intelectuales. Su catolicismo, por ejemplo, ha hendido como una vieja y fuerte proa, las oleadas naturalistas y las filosofías de última hora. Su forma literaria no ha podido asimilarse nunca nada extraño a la tradición castellana; y encuentro de una justicia que no ha menester muchas demostraciones para vencer, sus pasadas tentativas para conseguir, lo que por derecho propio se le debe, un sillón de la *Real Academia Española*. (DARÍO, 1924, p. 113)

O artigo em que constam esses elogios data de 10 de abril de 1899. Levando-se em conta que a primeira mulher a ter uma cadeira na *Real Academia Española* surge somente em 1998 (99 anos depois), observa-se que as merecidas pretensões de dona Emília em fazer parte daquele seletto grupo era uma missão impossível. Ou ainda quando se referiu “a la fiesta nacional” – as touradas – e o fez de forma enaltecedora: “Y comprendí el alma de la España que no perece, la España reina de vida, emperatriz del amor, de la alegría y de la crueldad; la España que ha de tener siempre conquistadores y poetas, pintores y toreros” (DARÍO, 1924, p. 111).

Essa foi a sociedade que Darío encontrou, e que com seu talento de grande poeta tornou possível que um colonizado tivesse o acesso e a penetração que ele ali obteve, constituindo um verdadeiro “retorno das caravelas”, no dizer de Chiampi (1991, p. 188). Por outro lado, o que se viu nas leituras realizadas foi que Darío aparece como o renovador da lírica espanhola: “Su papel ha sido comparado con el de Petrarca en nuestra poesía renascentista” (TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 33). E a forma que se utilizou para justificar a importância de Darío remonta a uma feliz observação realizada pelo jesuíta sevilhano José Blanco White (1775-1841), que em sua *Carta Undécima* (CHIAMPI, 1991, p. 189), escrita em 1807, comentou que o espanhol não foi capaz de inovar a sua linguagem, contentando-se com a tradição petrarquista que havia sido introduzida por Juan Boscán (1493-1542) e Garcilaso de la Vega (1501-1536), introdutores do verso endecassílabo no lugar do verso octossílabo espanhol, como estes do primeiro quarteto do Soneto XI de Garcilaso de la Vega:



Hermosas ninfas, que, en el río metidas,  
contentas habitáis en las moradas  
de relucientes piedras fabricadas  
y en columnas de vidrios sostenidas; (apud TUSÓN; LÁZARO, 1995, p. 64)

A correta observação de Blanco White traz as marcas da modernidade e tem merecido a consideração de estudiosos do assunto, como Octavio Paz:

Desde a introdução da métrica italiana por Boscán e Garcilaso, em meados do século XVI, nossos melhores poetas foram imitadores servís de Petrarca e dos escritores daquela escola... A rima, a métrica italiana e certa idéia falsa da linguagem poética, que não permite falar senão do que outros poetas falaram, tiram-lhes a liberdade de pensamento e de expressão. (PAZ, 1974, p. 109)

Mais recentemente Irleamar Chiampi, referindo-se a White acrescentou:

[...] sua modernidade localiza-se na associação que estabelece, em suas *Cartas de España*, entre a estrutura do sistema político espanhol – que chama de “gótico” – e a incapacidade de inovar a linguagem literária – que atribui, por um lado, ao peso da tradição do petrarquismo na poesia e, por outro lado, à desastrosa influência dos escritores franceses na prosa. (1991, p. 188)

Relembre-se que foi o uruguaio Alberto Zum Felde (1889-1976), em *Crítica de la literatura uruguaya* (1921), que retomou esse conceito de renovação. Em 1924 um hispanista norte-americano, Alfred Coester (1874-1958), seguiu o mesmo pensamento: “Al final del siglo dicinueve y a principios del veinte los poetas *modernistas* efectuaron una revolución tan grande como la de Boscán y Garcilaso en el siglo dieciséis” (COESTER apud DAVISON, 1971, p. 90).

São argumentos que reforçam a importância de Darío como o grande realizador do Modernismo. E ele não permaneceu todo tempo em Madrid, pois em 1903 foi nomeado cônsul de seu país em Paris, mas permaneceu em contato com o mundo espanhol por meio de frequentes viagens.

*Cantos de vida y esperanza* (1905) foi o toque final de integração e de aceitação do poeta na sociedade espanhola. Quando em 1905 Darío leu seu poema no teatro madrilenho *Ateneo*, *Salutación del optimista*: “Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!” (DARÍO, 1971, p. 31), acariciava o ego do mais indiferente dos espanhóis. E identificando muito bem o que tinha acontecido no Caribe e Filipinas e pressentindo um expansionismo ainda maior por parte dos Estados Unidos, pergunta:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?  
 ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?  
 ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?  
 ¿Callaremos ahora para llorar después? (1971, p. 68)

Sem fazer uma avaliação literária da obra, uma vez que o propósito é mostrar como Darío foi aceito na sociedade espanhola, veja-se o que disse Alberto Ghirardo no prólogo do livro *Cantos de vida y esperanza*: “Con *Cantos de vida y esperanza* se cumple el ciclo principal de la obra rubeniana. Este libro constituye la prueba culminante de la labor poética. Con él pudiera decirse que éste alcanza la forma definitiva de expresión” (1971, p. 17). Ao propósito deste trabalho, interessa como tocaram o coração dos espanhóis as palavras de Darío:

Únanse, brillen, secúndense tantos vigores dispersos;  
 formen todos un solo haz de energía ecuménica.  
 Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas,  
 muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo. (1971, p. 33)

Enquanto esse sentimento saía da alma de um colonizado, conclamando a uma união inimaginável, os participantes da Geração de 98<sup>4</sup> evocavam figuras históricas – *Don Quijote*, *Don Juan*, *La celestina* – como fez Ramiro de Maeztu (1876-1936). Antonio Machado (1875-1840), insigne poeta, andava às voltas com seus heterônimos (à maneira de Fernando Pessoa, criou 17 heterônimos) – e com belíssimos poemas sobre os *Campos de Castilla*. Suas descrições, vistas por outro ângulo, eram de imensos latifúndios improdutivos onde predominavam os “terratenientes” responsáveis por um atraso secular.

Os versos e os sentimentos de *Cantos de vida y esperanza* tiveram um efeito retumbante. Se tivessem saído da voz e da pena de Unamuno, Azorín, Pio Baroja, certamente não teriam tido a mesma repercussão. Como resultado dessa conclamação à unidade espanhola, Federico Onís (1885-1966) disse: “Es entonces cuando los americanos piensan a América en función de España, como algo propio, y los Estados Unidos, como algo ajeno, y adquieren nueva conciencia de su pasado y su porvenir, mientras españoles empiezan a descubrir a España en América” (1961, p. 626).

Sabe-se que Darío, bem como os demais poetas hispânicos, entendia que os Estados Unidos não eram apenas o invasor, mas outro colonizador; via o mundo anglo-saxão como

---

<sup>4</sup> Expressão usada na Literatura Espanhola para identificar um grupo de escritores (Unamuno, Baroja, Maeztu, Valle-Inclán, Benavente, Rubén Darío, etc. – segundo Petersen) que cumprem alguns requisitos: 1) nascimentos em anos pouco distantes; 2) formação intelectual semelhante; 3) relações pessoais entre eles próximas; 4) participação em atos coletivos próprios; 5) acontecimento geracional que conduziu à união. Tal conceito vai na contramão do que se afirma ser uma impropriedade léxica (TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 23).

uma cultura, uma filosofia, um *modus vivendi* completamente diferente do hispano-americano cheio de beleza, de atrativos, espírito aberto, comunicativo, amante da música, dos ritmos, das cores. Para se entender melhor tal comportamento, relembre-se que: “Darío había participado en Buenos Aires en manifestaciones antiyanquis y asimiló las doctrinas de Rodó sobre la oposición entre una civilización idealista, encarnada en *Ariel*, y el materialismo atribuido a los anglosajones” (JIMÉNEZ et al., 1998, p. 256).

Deduz-se com essas explicações que Darío havia assumido as dores e a defesa da Espanha, o que não havia sido feito por nenhum de seus filhos:

¡Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,  
mientras la onda cordial aliente un sueño,  
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,  
un buscado imposible, una imposible hazaña,  
una América oculta que hallar, vivirá España! (DARÍO, 1971, p. 35-36)

Nas palavras supracitadas encontra-se o título da obra de Darío: *Cantos de vida y esperanza*. Verdadeiro chamamento à vida para um povo que se encontrava desfalecido; um grito de que são capazes de novas realizações, basta olhar o passado, porque enquanto existir “un noble empeño”, “vivirá España”. Segundo Onís, a partir dessas palavras houve uma conscientização da existência e a preocupação mútua de dois entes queridos: a *Madre Patria* e seus filhos hispano-americanos. Cabe ressaltar que tal aproximação não alcançou suas respectivas literaturas que, apesar de semelhantes, iam permanecer diferentes.

Quando se trata da aceitação de Darío na sociedade espanhola é possível argumentar que ela foi facilitada pelo marasmo intelectual em que vivia o país, no entanto, vale lembrar dois pontos: primeiro, seus grandes autores daquele momento escreviam sobre assuntos os mais distantes possíveis do drama que era para ter angustiado a todos espanhóis. Não faz muito, viu-se a posição esdrúxula de Unamuno (conforme p. 57 deste trabalho). Já se viu que a grande preocupação do poeta Antonio Machado se voltou para as paisagens de *Castilla*. Pio Baroja jamais se preocupou com as questões políticas – chegou mesmo a dizer que era a favor de “una dictadura inteligente” (apud TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 70) – o que mostra um homem céptico demais e distante das questões nacionais. O segundo aspecto diz respeito ao sentimento de Darío que inquestionavelmente era de um espanhol, e seus versos não deixaram dúvidas, não foram expressões vagas que dessem a entender seu amor pela Pátria Mãe, foi explícito a não poder mais:

Sire de ojos azules, gracias: por los laureles  
 de cien bravos vestidos de honor; por los claveles  
 de la tierra andaluza y la Alhambra del moro;  
 por la sangre solar de una raza de oro;  
 por la armadura antigua y el yelmo de la gesta;  
 por las lanzas que fueron una vasta floresta  
 de gloria y que pasaron Pirineos y Andes;  
 por Lepanto y Otumba; por el Perú, por Flandes;  
 por Isabel que cree, por Cristóbal que sueña  
 y Velázquez que pinta y Cortés que domeña;  
 por el país sagrado en que Herakles afianza  
 sus macizas columnas de fuerza y esperanza,  
 mientras Pan trae el ritmo con la egregia siringa  
 que no hay trueno que apague ni tempestade que extinga;  
 por el león simbólico y la Cruz, gracias, sir. (DARÍO, 1971, p. 35)

Esse segundo ponto é reforçado na obra *El modernismo y la Generación del 98* (1984), Enrique Rull Fernández:

A pesar de sus contradictores, abundantes en número y algunos en calidad (como Unamuno, por ejemplo), Rubén estuvo siempre aureolado por la fama del maestro admirable, del creador auténtico. Fue él el verdadero impulsor del Modernismo, el que dio una estética y unos temas, yendo y viniendo para recoger aquí y allá esencias dispersas, fuentes difíciles de alcanzar, el que modeló la poesía nueva con nuevo estilo, el que se erigió en portavoz de un hispanismo encendido de transcendencia continental, y el que legó más allá de su generación un mensaje de renovación perenne para los poetas futuros. Todavía Dámaso Alonso recuerda cómo Vicente Aleixandre le despertó a la poesía dejándole un volumen de versos de Rubén Darío. (FERNÁNDEZ, 1984, p. 30)

O fato ainda de Vicente Aleixandre (1898-1984), Nobel de Literatura de 1977, e Dámaso Alonso (1898-1990) terem sido admiradores de Rubén Darío, é mais uma demonstração do seu valor poético.

## 5.2 O MODERNISMO NA ESPANHA

Como foi dito anteriormente, o Modernismo teve uma trajetória que se iniciou lá no último quarto do século XIX na América hispânica, com os precursores Martí, Casal, Nájera e Asunción, e cruzou fronteiras triunfalmente na potente voz de Rubén Darío, e foi seguido por muitos poetas: Leopoldo Lugones (1874-1938), Amado Nervo (1870-1919), José Santos Chocano (1875-1934) e muitos outros. Na Espanha o Modernismo foi implementado com a

presença do poeta nicaraguense Rubén Darío. São muitas as afirmações, pode-se mesmo falar de unanimidade, quanto a importância de Darío: “Su papel há sido comparado con el de Petrarca em nuestra poesía renacentista”. (TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 33)

O fato de o modernismo ser um movimento estético literário que reuniu elementos de outras literaturas como o Parnasianismo e o simbolismo franceses, deu-lhe por um lado, a forma elegante daquele, e por outro, a beleza e a multiplicidade de significados do simbolismo.

Do Parnasianismo os modernistas herdaram o gosto pela perfeição formal e os temas exóticos, os mitos gregos e os ambientes orientais:

En el ánfora está Diana,  
real, orgullosa y esbelta,  
con su desnudez divina  
y en su actitud cinegética.  
Y en la copa luminosa  
está Venus Citerea  
tendida cerca de Adonis  
que sus caricias desdeña.  
No quiero el vino de Naxos  
ni el ánfora de ansas bellas,  
ni la copa donde Cipria  
al gallardo Adonis ruega.  
Quiero beber del amor  
sólo en tu boca bermeja.  
¡Oh, amada mía! Es el dulce  
tiempo de la primavera. (DARÍO, 1945, p. 118)

E foi também em *Azul...* que já se iniciou a revolução métrica, onde encontram versos com quinze ou dezessete sílabas, uma revolução que deixava os decadentes inconformados. O soneto *Venus* é prova disso:

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.  
En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.  
En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía,  
Como incrustado en ébano un dorado y divino jasmín. (DARÍO, 1945, p. 142)

Um aspecto que não se pode esquecer: as influências simbolistas sobre os modernistas. Como os simbolistas tinham se distanciado do academicismo em que os parnasianos permaneceram, encontraram nos símbolos o significado que não haviam encontrado na beleza natural. Como o símbolo é uma imagem física que sugere algo não perceptível fisicamente, com ele, os poetas demonstravam suas preocupações interiores.

Dessa forma, o cisne, o por-do-sol, o caminho, foram símbolos presentes na obra de Darío, Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, respectivamente.

Se em *Azul...* já apareceram símbolos que permaneceram em toda obra de Darío, em *Prosas profanas* existe um soneto dedicado àquele que foi, também, símbolo do Modernismo, “El cisne”:

!Oh Cisne! !Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena  
del huevo azul de Leda brotó gracia llena,  
siendo de la hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía  
concibe en una gloria de luz y de armonía  
la Helena eterna y pura que encarna el ideal. (DARÍO, 1967, p. 89)

Por ironia, foi esse símbolo do Modernismo que recebeu o primeiro ataque do poeta mexicano Enrique González Martínez(1871-1952): “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...” (apud TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 194). Era o primeiro sinal de cansaço da poesia modernista. Mas, mesmo que se tenha convencionado o ano de 1916 (ano da morte de Darío) a data limite para o final do Modernismo, tivemos na América hispânica poetas como Leopoldo Lugones e Amado Nervo que continuaram modernistas, e na Espanha, Emilio Carrere (1880-1930), Tomás Morales (1885-1921), entre outros, que não abandonaram a estética modernista.

### 5.3 AS INFLUÊNCIAS DE DARÍO SOBRE OS MODERNISTAS ESPANHOIS

Será mostrado a seguir como os poetas espanhóis aderiram ao Modernismo e construíram sua obra poética, mesmo com a imponente figura de Rubén Darío, de quem Pedro Salinas disse: Rubén “tocaba en ídolo” (p. 40 deste trabalho), o que nos passa uma dimensão da importância do poeta nicaraguense. Mesmo assim, cada um construiu seu próprio caminho, sem imitações, ou servilismo como veremos, demonstrando assim, a primeira qualidade de um autor: não copiar a ninguém.

A primeira viagem de Darío à Espanha foi como secretário da delegação de seu país, Nicarágua, em 1892, para as festividades de celebração do quarto Centenário do descobrimento da América. O poeta já era autor de *Azul...*, obra que tinha recebido dura,

honestas e elogiosas críticas de Juan Valera. Nessa primeira viagem, fez contatos com intelectuais como Campoamor (1817-1901), a quem admirava: “La figura de Campoamor resalta en la poesía española de este siglo con singular magnitud” (DARÍO, 1924, p. 55). A esta altura as sementes do Modernismo tinham sido lançadas, ainda que em solo agreste, como nos conta Manuel Machado:

Allá por los años 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que la que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado... finalmente, con uno de estos fantásticos cargos diplomáticos de ciertas republiquetas americanas, se hallaba en Madrid Rubén Darío, maestro del habla castellana, y habiendo digerido eclécticamente lo mejor de la moderna Poesía. (MACHADO, 1913, p. 28)

Mas em meio a tantas incompreensões, principalmente as que vinham da *Real Academia Española*, surgiram nomes como os de Manuel e Antonio Machado, Ramón María del Valle-Inclán e Juan Ramón Jiménez que assimilaram a estética modernista vitoriosa na América hispânica.

### 5.3.1 O Poeta Manuel Machado

A crítica tem apontado a obra de Manuel Machado sempre fazendo uma comparação com a do seu irmão Antonio. Essa posição se deve ao fato de os dois irmãos escreverem juntos peças teatrais, e também pelo fato de ambos terem sido essencialmente poetas. Mas é sabido que a crítica, bem como grande parte dos escritores jovens contemporâneos seus, não o perdoaram por seu apoio à Ditadura de Primo de Rivera, que foi de 1923 a 1930, (FERNÁNDEZ, 1984, p. 48-49). A obra em prosa de Manuel Machado, *La guerra literaria* (1898-1914), é uma coleção de conferências e artigos de muito valor histórico que não desmerece o poeta que foi.

Manuel Machado foi fortemente influenciado por Rubén Darío, mas buscou caminhos próprios, uma temática pessoal como ao cantar sua Andaluzia natal:

Vino, sentimiento, guitarra y poesía  
 hacen los cantares de la patria mía.  
 Cantares...  
 Quien dice cantares dice Andalucía. (MOLINA, 1968, p. 120)

Confessava Don Manuel sua indiferença às questões políticas, dizendo que estava “totalmente de espalda a las cuestiones políticas... o, mejor, cuya política consistía en escribir versos lo mejor posible” (TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 98).

Relembre-se que os membros da Geração de 98 e os modernistas espanhóis que mencionamos, não foram os críticos que a situação política pedia (veja-se a perda das últimas colônias), bem como a situação econômica que era de decadência (como mencionou Darío em sua *España contemporânea*). Nesses poetas o que predominaram foram evocações de figuras históricas (El Cid foi muito evocado), e descrições de belas paisagens.

### 5.3.2 O Poeta Antonio Machado

A obra de Antonio Machado tem três componentes de peso: as influências de Rubén Darío, as influências simbolistas que recebeu quando de sua residência em Paris (1899-1902), e suas qualidades de grande poeta. A combinação desses elementos na pessoa de Antonio Machado foi reconhecida pela crítica:

No adoptó en su vida ni en su obra pose externa ninguna que le pudiera servir de reclamo, o fuera en la manifestación de su extravagancia una respuesta al medio adverso. Fue un hombre sufrido que aceptó su destino de hombre sin adoptar ninguna pose artística. Para él parece que era más importante ser hombre que poeta, y fue poeta en la medida en que fue hombre. Su humanidad es una de las más ricas y sinceras que hayan existido en nuestros medios literarios. No hay en él el menor gesto extemporáneo. (MOLINA, 1968, p. 121)

Toda biografia de Antonio Machado destaca esse lado humano, sobretudo porque foi um escritor que teve uma vida e uma obra coerentes: foi um liberal reformista que se preocupou com as desigualdades sociais de sua Andaluzia.



A forte influência simbolista em Machado já se vê na sua primeira obra, *Soledades* (1903): o caminho, o ocaso, o espelho, a fonte, o cristal, o rio, a água, o mar, a terra ..., como encontramos em *Las ascuas de um crepúsculo morado*:

Las ascuas de un crepúsculo morado  
detrás del negro cipresal humean ...  
En la glorieta en sombra está la fuente  
con su alado y desnudo Amor de piedra,  
que sueña mudo. En la marmórea taza  
reposa el agua muerta. (MACHADO, 1903, XXXIII)

Nesse curto poema, ademais de Machado nos dá uma instantânea de um entardecer numa pequena praça, veem-se os símbolos crepúsculo, a fonte, a água que estiveram presentes em outras obras do poeta: “água muerta” que repousa na chícara em um entardecer, aparece como símbolo da morte, do fim; mas em outros poemas de Machado, o água aparece com outros significados como a água de um rio que simboliza o inexorável passar do tempo.

Lembrando que Antonio Machado foi discípulo de Darío, mesmo assim, observa-se nesse poema que a temática, os símbolos, a linguagem cuidada, são próprios, são pessoais, não trazem a marca servil da imitação. Essa será a marca do Modernismo espanhol que encontrou em Jiménez, Valle-Inclán e nos irmãos Machado os melhores epígonos do nicaraguense.

### 5.3.3 O Modernista Antonio Machado

No poema XII da obra *Soledades, galerías y otros poemas (1907)* que encontramos o modernista Machado em todo seu esplendor:

Hacia un ocaso radiante  
caminaba el sol de estío,  
y era entre nubes de fuego, un trompeta gigante,  
tras de los álamos verdes de las márgenes del río.

Nessa introdução, vê-se o quarteto em que rima o primeiro verso com o terceiro e o segundo como o quarto - é o sirventês provençal usado por Darío - e um entardecer cheio de cores, marcas modernistas.

Na quarta estrofe do mesmo poema, encontramos uma rima paralela, uma mudança na qual o poeta nos fala do caminho como forma de um devir:

Yo iba haciendo mi camino  
absorto en el solitario crepúsculo campesino.

Essa mudança de um quarteto para um dístico era uma inovação que os decadentes não estavam dispostos a aceitar. No entanto, da mesma forma que seu mestre Darío fez com versos de dez a dezessete sílabas, Machado também o fez. E concluiu o poema com dois quartetos octassílabos com rimas intercaladas, sendo o penúltimo um mundo de cores:

En el azul fulguraba  
un lucero diamantino.  
Cálido viento soplaba  
alborotando el camino.

E na última estrofe a solidão na alma do poeta que associa o entardecer à monotonia repetitiva da “noria”:

Yo, en la tarde polvorienta,  
hacia la ciudad volvía.  
Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.  
Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.

Entre os anos de 1913 e 1914, compôs uma série de poemas em que nos mostra sua visão crítica da Espanha (CXXXV):

La España de charanga y pandereta,  
cerrado y sacristía,  
devota de Frascuelo y de María,  
de espíritu burlón y de alma quieta,  
ha de tener su mármol y su día,  
su infalible mañana y su poeta.

O poeta acreditava nas glórias do futuro - “su mármol ..., su poeta” -, apesar da pouca importância do espanhol - “espíritu burlón”.

E finaliza o poema como uma espécie de desafio:

Mas otra España nace,  
la España del cincel y de la maza,  
con esa eterna juventud que se hace  
del pasado macizo de la raza.  
Una España implacable y redentora.

España que alborea  
 con un hacha en la mano vengadora.  
 España de la rabia y de la idea.

Acredita o poeta numa nova Espanha: a Espanha das artes e da ideia.

#### 5.3.4 Don Ramón María del Valle-Inclán

Esse galego de Pontevedra foi o poeta mais esdrúxulo de sua época: por suas vivências pessoais, por sua aparência física - Gómez de la Serna (1888-1963), disse sobre ele: “La mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá” (apud TUSÓN; LÁZARO, 1989, p. 141-2) - mas foi também uma unanimidade por suas qualidades de grande escritor.

Amigo de Darío, com afinidades que provinham da vivência e conhecimentos de países hispano-americanos - Valle-Inclán viveu no México entre os anos de 1892 e 1893 -, tinha pelo poeta nicaraguense grande admiração, como o demonstra nos versos seguintes:

Darío me alarga en la sombra  
 una mano, y Poe me nombra. (apud MOLINA, 1968, p. 116)

Como era de se esperar de um grande intelectual, seu modernismo resultou da ligação com Darío e de suas qualidades de poeta.

O soneto *El pasajero*, de feitio modernista, como se verá no primeiro quarteto:

¡Tengo rota la vida! En el combate  
 de tantos años y mi aliento cede,  
 y al orgulloso pensamiento abate  
 la idea de la muerte, que obsede.

Tratam-se de versos alexandrinos de doze sílabas (o alexandrino português é de doze sílabas), que são diferentes dos alexandrinos de *Caupolicán*, de Rubén Darío, por exemplo, que são de quatorze sílabas que é o alexandrino espanhol:

Es algo formidable que vió 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.(DARÍO, 1945, p. 141)

Relembre-se que Valle-Inclán é galego, portanto, de raízes portuguesas, daí a preferência pelo alexandrino de doze sílabas.

### 5.3.5 Juan Ramón Jiménez o Modernista Nobel de Literatura

Juan Ramón Jiménez, em 1900, foi convidado por Rubén Darío e Francisco Villaespesa (1877-1936) para ajudá-los a “luchar por el Modernismo”. Foi também quem ajudou Darío a organizar *Cantos de vida y esperanza*. Esses dois acontecimentos nos mostram as dificuldades que o Modernismo enfrentou (já vimos os ataques que partiam da *Real Academia Española*), por um lado, e a amizade que uniu Jiménez ao poeta nicaraguense, por outro. Como natural consequência dessa proximidade, as influências modernistas foram muito grandes em *Arias tristes* (1903) e *Soledades* (1903), primeiras obras de Jiménez, e encerra com seu mais famoso livro *Platero y yo* (1914).

Em trabalho recente, Bernardo Gicovate (1922-) nos detalha a vida e obra do poeta de *Moguer*, não sem antes de explicar as dificuldades de tal empreendimento:

La obra de Juan Ramón Jiménez, quizás el poeta más discutido en nuestro siglo, se nos presenta como el choque de innumerables olas que apenas podemos abarcar con la mirada. En la memoria suena multitud de frases que tratamos de situar en el cuadro de formador de la crítica literaria. Casi parece que se necesita la vasta inmensidad de una mente de la misma riqueza que la del creador para atreverse a explicar la marcha continua y diversa de una poesía multiplicada en sesenta años de amorosa dedicación. Todo esfuerzo crítico ha de ser, sin duda, parcial y errado en la reflexión de su roto espejo tratando de reproducir enormes mares. (GICOVATE, 1973, p. 7)

De todos os modernistas, Jiménez foi o que mais se voltou para a poesia, como provam suas próprias palavras: “Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y el mío, a la poesía, como a una mujer hermosa, y nuestra relación es la de dos apasionados” (apud MOLINA, 1968, P. 133).

Em *La soledad sonora* encontramos o sirventês Alexandrino e uma combinação harmoniosa de cores em jardins em flor:

Pájaro errante y lírico, que en esta floreciente  
soledad de domingo, vagas por mis jardines,  
del árbol a la yerba, de la yerba a la fuente  
llena de hojas de oro y caídos jazmines... (JIMÉNEZ, 2007, p. 39)

Além das características modernistas apontadas, acrescentam-se outras: a adjetivação abundante, a escassa presença de verbos e a quantidade de substantivos que faz com que a estrofe seja nominal.

No poema LXXVII, constante da mesma obra, Jiménez apresenta uma novidade peculiar em sua ortografia:

Todo lo era el jardín... Morían las ciudades...  
Las estrellas azules, con la vana indolencia  
de haber visto los duelos de todas las edades,  
coronaban de plata mi nostalgia y mi ausencia...(JIMÉNEZ, 2007, p. 156)

A palavra “nostalgia” do último verso que acabamos de mencionar, está escrito com jota (j) e não com ge (g), como manda a *Gramática española*, referendada pela *Real Academia Española*. Assim, Jiménez escreve majia com j em lugar de g; e em palavras como “extasis”, “expresar”, em lugar de x ele escreve com s - “estasis”, “espresar”. E foi o próprio Jiménez quem explicou em *Mis ideas ortográficas*:

Se me pide que escriba algo en *Universidad* sobre mis ideas ortográfica; o mejor dicho, se me pide que explique por qué escribo yo con jota las palabras en <<ge>>, <<gi>>; por qué suprimo las <<b>>, las <<p>>, etc., en palabras como <<oscuro>>, <<setiembre>>, etc., por qué uso <<s>> en vez de <<x>> en palabras como <<escelentísimo>>, etc.  
Primero, por amor a la sencillez, a la simplificación en este caso, por odio a lo inútil. Luego, porque creo que se debe escribir como se habla, y no hablar, en ningún caso, como se escribe. Después, por antipatía a lo pedante. ¿Qué necesidad hay de poner una diéresis en la <<u>> para escribir <<vergüenza>>?. Nadie dice <<excelentísimo>> ni <<séptima>>, ni <<transatlántico>>, ni <<obstáculo>>, etc. Antiguamente la exclamación <<Oh>> se escribía sin <<h>>, como yo escribo hoy, y <<hombre>> también. ¿Y para qué necesita <<hombre >> la <<h>>; ni otra, <<hembra>>? ¿Le añade algo esa <<h>> a la mujer o al hombre? Además, en Andalucía la jota se refuerza mucho y yo soy andaluz. (1981, p.36)

Como era de se esperar, todos os editores respeitam essa alteração ortográfica na obra de Jiménez.

Mesmo que a obra de Juan Ramón Jiménez seja extensa (ele não teve outra ocupação que não a literária), a mais conhecida mundialmente é *Platero y yo* (1914), que nos conta de seu convívio em sua cidade natal, Moguer, com um jumentinho que nas palavras do poeta

“Platero es pequeño, peludo, suave: tan blando por fuera, que se diría de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal” (1967, p.11).

Esse livro, ainda pertencente a fase modernista do poeta, haja vista a exuberância de cores e a ornamentação ainda presentes. *Platero y yo* é considerado seu mais belo poema em prosa; consta de cento e trinta e oito capítulos onde Jiménez nos fala de seu convívio com Platero, de forma angustiada e triste, como era o momento que o poeta vivia: depressivo por causa da morte do seu pai, que não conseguiu superar.

Descritivo, detalhista (sem prolixidade), reticente e comovedor, é o capítulo em que o poeta mostra o túmulo de seu pai a Platero:

YO QUERÍA, Platero, que tu entraras aquí conmigo; por eso te he metido, entre los burros del ladrillero, sin que te vea el enterrador. Ya estamos en el silencio... Anda...

Mira: este es el patio de San José. Ese rincón umbrío y verde, con la verja caída, es el cementerio de los curas... Este patinillo encalado que se funde, sobre el poniente, en el sol vibrante de las tres, es el patio de los niños ... Anda... El Almirante... Doña Benita... La zanja de los pobres, Platero...

¡Cómo entran y salen los gorriones de los cipreses! ¡Míralos qué alegres! Esa abubilla que ves ahí, en la salvia, tiene el nido en un nicho... Los niños del enterrador. Mira con qué gusto se comen su pan con manteca colorada... Platero, mira esas dos mariposas blancas...

El patio nuevo... Espera... ¿Oyes? Los cascabeles... Es el coche de las tres, que va por la carretera a la estación... Esos pinos son los del Molino de viento... Doña Lutgarda... El capitán... Alfredito Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño, una tarde de primavera, con mi hermano, con Pepe Sáenz y con Antonio Rivero... ¡Calla!... El tren de Ríotinto que pasa por el puente... Sigue... La pobre Carmen, la tísica, tan bonita, Platero... Mira esa rosa con sol... Aquí está la niña, aquel nardo que no pudo con sus ojos negros... Y aquí, Platero, está mi padre...

Platero... (JIMÉNEZ, 1967, p. 176/7)

Observa-se que, mesmo no campo santo, cada um ocupa seu devido lugar. No entanto, o que se deve inferir de tão dolorosa visita, é que o poeta se faz acompanhar de Platero: seu maior e mais íntimo amigo, com quem compartilhava a dor e a saudade do pai do poeta recém falecido.

## CONCLUSÃO

Com as pesquisas realizadas deduz-se que a América hispânica foi totalmente dependente da Espanha até a invasão napoleônica à Península Ibérica em 1808, data em que suas colônias iniciaram as lutas independentistas. Conseguida a independência, as ex-colônias buscaram novos mercados, seus filhos conheceram outras culturas, encontraram novas ideias e começaram a construir sua história, cada um a seu modo.

O controle da Espanha sobre as atividades artísticas, principalmente as literárias, ia desde a leitura de novelas – porque permitiam ao colonizado pensar com liberdade – até a proibição pura e simples da edição de quaisquer trabalhos do gênero. Como consequência dessa repressão, o mexicano José Joaquín Lizardi (1776-1827) somente publicou a primeira novela, *El periquinillo sarniento*, em 1816 quando as lutas pela independência se intensificavam por todo o continente.

As consequências da independência ocorrida, já no primeiro quarto do século XIX, foram altamente positivas. Não somente no que se refere à liberdade econômica, mas igualmente no que se refere ao campo cultural, artístico, literário. Observou-se que o processo repressivo impediu que os nativos ou “*criollos*” participassem da administração pública, a qual era reservada apenas, ou exclusivamente, aos nobres. Posicionamentos dessa natureza acarretaram grandes prejuízos: muitos jovens competentes, com grande capacidade de trabalho se viam impedidos de contribuir com o desenvolvimento de seu país; com o decorrer do tempo essas potencialidades se revoltaram contra a coroa espanhola.

No que se refere às influências literárias recebidas pelas colônias, ocorreram duas etapas: na primeira, antes da independência, as famílias mais abastadas mandavam seus filhos cursar a universidade em Madri ou Saragoza; na segunda, depois da independência, o caminho escolhido foi Paris. A explicação para essa mudança encontra-se em: 1) o hispano-americano percebeu o atraso em que se encontrava a Espanha; e 2) Paris, desde a Revolução Francesa, se transformara num buraco negro cultural: atraía artistas e intelectuais do mundo inteiro. Darío confessou:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. (apud BRIONES, 1969, p. 207)

O distanciamento dos hispano-americanos da *Madre Pátria* se deve, além dessa atração irresistível por Paris, ao fato de terem observado que na Espanha havia um clima de autossuficiência (superado, envelhecido), e entre os jovens do novo continente predominava um forte anseio por novidades e um desejo irrefreável por novas formas de expressão.

A consequência do intercâmbio comercial, o conhecimento de novas e pujantes literaturas pelos jovens poetas hispano-americanos desejosos de novidades, fazia com que de norte a sul do continente se realizassem tertúlias literárias para se discutir o que chegava de Paris: fossem livros ou revistas, tudo era objeto das mais acuradas discussões. Daí que as primeiras manifestações modernistas não tenham se circunscrito a uma única sociedade, um único país, pois surgiram em rincões tão díspares e geograficamente tão distantes como México, Colômbia ou Cuba. Como era de se esperar, surgiram muitos precursores da nova estética, mas a maioria dos estudos aponta Nájera, Asunción Silva, Julián del Casal e José Martí como os mais destacados. Este trabalho seguiu essa linha.

Como o positivismo filosófico com o seu materialismo insensível foi a última força que inquietou os modernistas hispano-americanos, e não foi possível um aprofundamento da questão, há necessidade de se fazer novos estudos sobre o assunto.

Com os estudos realizados, depreende-se que o fato de Darío ter levado o Modernismo a Espanha foi acidental; não foi intencional esse verdadeiro “retorno das caravelas”. Reforçam tal afirmação os seguintes argumentos: 1) quando escreveu *Azul...*, 1888, Darío já era modernista; 2) quando de sua primeira viagem à Espanha (1892), não fez alardes sobre a nova estética; 3) em sua segunda viagem à Espanha (1899) foi como correspondente do jornal *La unión*, e não chegou apregoando o Modernismo. O convívio com seus colegas espanhóis, as atitudes que tomou, seu fazer poético modernista foram contaminando a sociedade espanhola, até que culminou com sua obra *Cantos de vida y esperanza*. Não se pense, no entanto, que não encontrou fortes opositores: os membros da *Real Academia Española* foram os mais persistentes.

Observou-se ainda que no final do século XIX a expansão dos mercados trouxe riquezas às nações, mas as consequências desse processo feriram também a sensibilidade dos modernistas. A industrialização e suas fábricas insalubres amontoavam homens, mulheres e crianças; as cidades se transformavam em formigueiros humanos onde, de forma incompreensível, não se conheciam mutuamente – sequer se cumprimentavam. No entanto, ao capitalismo não lhe afetavam questiúnculas como trabalho infantil ou problemas de relacionamento; o que lhe interessava era a produção, o lucro: por isso que adorava as máquinas. Todo esse modo de vida que já tinha afetado profundamente aos românticos, agora



inquietava os modernistas que reagiram à sua maneira romântica: ora evadindo-se, ora buscando em outros mundos aquilo que não existia ao seu redor. Daí que nas obras modernistas, cujos membros conservavam o espírito utópico dos românticos, aparecessem “*pagodas*”, cenas versalhescas, jardins imaginários como forma de evasão.

Percebeu-se que as marcas românticas aparecem na obra de Darío sem que lhe diminuam o caráter modernista. Analisado o período em que ele viveu na Argentina – cercado pelo “costumbrismo” e pela forte presença da poesia gauchesca – não se deixou influenciar por nenhuma dessas correntes daquele momento, numa clara demonstração de firmeza do que pretendia para seu fazer poético. Nas muitas leituras realizadas não foi encontrado nenhum trabalho ou referência ao fato de Darío ter sido imune a essas influências, haja vista sua amizade com Leopoldo Lugones, que foi o último avalista do poema *Martín Fierro*, de Hernández.

Por fim, foi mostrado como as influências de Darío chegaram aos poetas espanhóis Manuel e Antonio Machado, Don Ramón María Del Valle-Inclán e Juan Ramón Jiménez, os quais adotaram a nova estética modernista sem a marca do servilismo e da cópia, mostrando, assim, as qualidades de grandes poetas.

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- BARRIOS, José R. Mora. *Compendio histórico de la literatura Venezolana*. 4.ed. Caracas: Nueva Cádiz, 1955.
- CARISOMO, Berenguer A.; BOGLIANO, J. *Medio siglo de literatura americana*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1952.
- CHIAMPI, Irlemar. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COLOMA, Fidel González. *Introducción al estudio de Azul*. Managua: Manolo Morales, 1988.
- DARÍO, Rubén. *Azul*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- \_\_\_\_\_. *El modernismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- \_\_\_\_\_. *España Contemporánea*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1924.
- \_\_\_\_\_. *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*. Barcelona: Ediciones Maurici, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Prosas profanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- DAVISON, Ned. *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires: Editorial Nova S.A.C.I., 1971.
- DÍEZ, E. Echarri; FRANQUESA, J. M. Roca. *Historia de la literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1960.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras completas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1970.
- FELDE, Alberto Zum. *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo: Máximo García, 1921.
- GHIRALDO, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- GICOVATE, Bernardo. *La poesía de Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1973.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Marginalia modernista*. México: Atenea, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Notas en torno al modernismo*. México: Universidad Nacional de México, 1958.
- GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- HENRÍQUEZ, Max Ureña. *Breve histórico del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HORTA, Anderson Braga et al. *Poetas do século de ouro espanhol*. Brasília: Thesaurus Editores de Brasília, 2000.
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- IBÁÑEZ, Vicente Blasco. *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*. São Paulo: Linoarte, 1923.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- \_\_\_\_\_. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Taurus, 1967.
- \_\_\_\_\_. *La soledad sonora* (1908). Madrid: Visor Libros, 2007.
- LOURENÇO, António Apolinário. *Estudo de literatura comparada Luso-Espanhola*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MACHADO, Antonio. *Soledades (1903)*. Madrid: Gredos, 1960
- MACHADO, Manuel. *La guerra literaria (1898-1914)*. Madrid: Imprenta Hispano-Alemana, 1913.
- MARTÍ, José. *Obras escogidas: antología de Hortencia Roselló*. La Habana: Editorial Política, 1991.
- MAS, José Sancho et al. *Literatura española*. Madrid: Editorial Santillana, 1988.
- MAYA, Rafael. *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1961.
- MOLINA, Antonio F. *La Generación del 98*. Barcelona: Editorial Labor, 1968.
- NAVARRO, Tomás T. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1973.
- ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. New York: Las Américas, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el concepto del modernismo*. Madrid: La Torre, 1953.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1974.

PEDRAZA, Felipe B. Jiménez et al. *Manual de literatura hispanoamericana III: Modernismo*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1998.

RULL, Enrique Fernández. *El modernismo y la generación del 98*. Madrid: Editorial Playor, 1984.

SALINAS, Pedro. *Literatura Española Siglo XX*. Madrid: Aguilar, 1961.

SCHULMAN, Ivan A. José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del Modernismo. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. 30, p. 9-50, 1964.

SILVA, Raúl Castro. *Gênesis de Azul... de Rubén Darío*. Managua: Ediciones Lengua, 1958.

\_\_\_\_\_. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Gredos, 1960.

SILVA, José Asunción. *Obra completa*: prólogo de José Camacho Guizado y Gustavo Mejía. Sucre: Editorial Arte, 1977.

TUSÓN, Vicente; LÁZARO, Fernando. *Literatura Siglo XX*. Madrid: Grupo Anaya, 1989.

\_\_\_\_\_. *Literatura española*. Madrid: Grupo Anaya, 1995.

VALBUENA, Ángel Briones. *Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1969.