

MÚSICA E ELEGÂNCIA NA POESIA DE RUBÉN DARÍO

André FIORUSSI¹

RESUMEN: La “música” de los versos de Rubén Darío es su virtud más celebrada. Aunque raramente se haya interpretado como fecunda o innovadora, ha motivado debates entre lectores, que la tienen frecuentemente atribuido a un talento natural del “oído”, sacándole al poeta el mérito de la consecución programada del efecto. A ello se puede objetar que la búsqueda de la belleza musical integra un propósito más amplio de perfeccionamiento técnico y ostentación de urbanidad, adecuado a la poética cultural. Investigaremos las nociones “musicales” en Darío asociándolas a las prácticas de representación legitimadas por las elites latinoamericanas del fin del siglo XIX.

A poesia de Rubén Darío sobreviveu às mudanças e rupturas das vanguardas e segue sendo lida com grande interesse até hoje, como atestam copiosos estudos e publicações recentes de sua obra. A permanência pode ser parcialmente explicada pela manifesta dívida dos poetas de língua espanhola do século XX ao que chamavam a lição de liberdade e independência do Modernismo dariano, do qual tomaram, ainda, técnicas de composição de imagens e um vasto repertório de neologismos, metros novos etc.

Há um elemento de suas obras poéticas que tem motivado intensos debates na crítica (sobretudo a primeira, mas ainda hoje). Esse elemento é o que se chama muito vagamente “a música” ou “a musicalidade” dos versos. A qualidade “musical” do poeta nicaraguense é sua mais celebrada virtude, e a crítica costuma atribuí-la em geral a um raro talento natural do “ouvido”, furtando-lhe o mérito da consecução intencional do efeito sonoro. Pode-se objetar que a busca da beleza musical ou sonora integra um propósito mais amplo de aperfeiçoamento técnico e urbanização, o qual se manifesta diversamente em outros discursos contemporâneos, formando com eles o que diríamos a *poética cultural* da época. Proponho-me aqui a apresentar criticamente o assunto através do comentário a algumas polêmicas que ele tem suscitado desde o início do século XX.

Começaremos mencionando a “Sonatina” de Darío (*Prosas profanas*, 1896), com respeito à qual lamentava-se o próprio autor: “*por sus particularidades de ejecución, yo no sé por qué no ha tentado a algún compositor para ponerle música*” (Darío, 1915: XL). Poderíamos talvez responder-lhe com a famosa anedota segundo a qual Mallarmé, quando solicitou-lhe Debussy permissão para “musicar” alguns de seus poemas, respondeu algo como: “Mas meus poemas já não têm música?”²

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Literatura Hispano-Americana da FFCLH – USP. Bolsista CAPES/USP. E-mail: andre@confrariadetextos.com.br.

² Relatada por Manuel Bandeira. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957, p. 71.

Os versos da “Sonatina”, agrupados em oito sextetos, apresentam, conforme a prescrição relativa ao alexandrino clássico, a cesura fortemente marcada, de modo que se torna impossível unir na leitura os hemistíquios:

*¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
(La princesa está pálida. La princesa está triste.)
más brillante que el alba, más hermoso que Abril!* [Darío, 1985: 188]

A forte cesura tende a regularizar o ritmo. Logo, há uma prosódia imposta pelo poema, a impedir uma leitura antimusical. Tudo está feito de assonâncias, rimas e remissões internas por associação de idéias nessa composição, em que “*se cultiva casi exclusivamente*”, segundo José Enrique Rodó, “*la virtud musical de la palabra y del ritmo poético*” (Rodó, 1899: 31). Em sua defesa do poeta, o intelectual uruguaio tira daí a oportunidade para posicionar-se em uma grande polêmica da época, que segue dividindo opiniões. A “Sonatina” ilustra exemplarmente a frivolidade que tantas censuras rendeu ao poeta nos anos que se seguiram à publicação de *Prosas profanas*. Mais tarde, Enrique Anderson Imbert tentaria argumentar que, em Darío, essa frivolidade se havia “*convertido en austero ideal poético*” (A. Imbert, 1952: XXV), mas em seu célebre ensaio Octavio Paz volta a reclamar contra a superficialidade de seus poemas – especificamente os de *Prosas profanas*, a que chama “*libro sin abismos*” (Paz, 1965: 40) –, acusando-os de carecer “*de sustancia: suelo, pueblo*” (55). A resposta de Rodó aos primeiros acusadores nos interessa até hoje, e ainda mais por sua proximidade à cultura do momento de composição dos poemas. Rodó defende a “Sonatina” comparando-a a uma canção de ninar, em que a letra costuma desvanecer-se na memória do ouvinte antes que a melodia, sem prejuízo ao poderoso efeito encantatório da canção. “*¿No vale y no se justifica así también la obra de los poetas?*”, pergunta, e depois responde: “*¡Muerto para la idea, muerto para el sentimiento, el verso quedaría justificado todavía como jinete de la onda sonora!*” (Rodó, 1899: 32). O argumento pressupõe que o aspecto musical do verso independe do significado e até o supera, refutando a idéia de que a música tem por função servi-lo ou sublinhá-lo. Muito embora, para o próprio Darío, “*en efecto, la musicalidad en este caso, sugiere o ayuda a la concepción de la imagen soñada*” (Darío, 1915: XL)...

A argumentação de Rodó se pode estender a muitos poemas de Darío (mencionemos por exemplo a “Sinfonía en gris mayor” e “Era un aire suave...”) e os inscreve em um momento em que poetas de diferentes nacionalidades e idiomas buscavam alargar a língua poética por diversas vias. Abriu caminho a uma leitura da poesia dariana que concedesse privilégio ao estudo dos recursos retórico-poéticos de produção de efeitos sobre uma crítica hermenêutica, que apontaria falhas na eleição de seus assuntos, a sua incoerência política e levantaria inclusive supostas relações entre as “liberdades” do poeta e episódios de sua vida desregrada. Rodó argumenta que não há mal no fato de que um entre tantos poetas seja um nefelibata desgarrado da terra, assim como não faz mal aos minerais haver rubis e tampouco aos vegetais haver uns quantos lírios. Contudo, não foi esse o caminho preferido pela maioria dos estudiosos de Darío.

Interessa-nos comentar brevemente uma afirmação muito discutida do poeta e elencar algumas interpretações dela. Após a grande repercussão latino-americana de *Azul...* (1888), esperava-se que em seu livro seguinte o nicaraguense assumisse um papel de liderança do “movimento” em formação e ensinasse o “bom caminho” aos jovens escritores. No entanto, dentre as “*Palabras liminares*” de *Prosas profanas*, as únicas que têm um sentido bem definido são aquelas que rechaçam a idéia de escola: no mais, o texto opera fundamentalmente com ambigüidades e vagezas programadas. No dizer de Paz, “*el prólogo escandalizó: parecía escrito en otro idioma y todo lo que decía sonaba a paradoja*” (1965: 37). Ao final do prólogo, sem ter dedicado uma linha sequer à lição técnica ansiada, Darío assim se desincumbe dela: “*¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces*” (Darío, 1985: 180). Os enunciados – especialmente o do último período – desorientam mais do que orientam; uma leitura que procure descrevê-los retoricamente demonstrará que estão feitos para isso. O hermeneuta, por sua vez, em busca de um sentido que lhes seja essencial, deverá provê-los com a coerência e a precisão que lhes falta – e assim terá uma participação demasiado significativa na descoberta (ou na invenção) desse sentido essencial. O mesmo Octavio Paz, por exemplo, recorre ao panteísmo que encontra nos poemas de Darío para fundamentar o prólogo: “*Por la poesía, el lenguaje recobra su ser original, vuelve a ser música. Así, música ideal no quiere decir música de las ideas sino ideas que en su esencia son música*” (Paz, 1965: 38). Já Raymond Skyrme escolhe reunir tudo o que Darío escreveu sobre “música” para dar sentido às mesmas palavras, e conclui que, como um princípio formal, pode-se definir “música ideal” como a estruturação semântica dos versos e do poema (Skyrme, 1975: 93). Outra é a perspectiva de Ángel Rama, para quem Darío apela a “*un juego de referencias rígidamente cultistas, donde las palabras valen por los conceptos que conllevan en un sistema valorativo propio de su época*”, e entende esse conjunto conceitual como “*otro tipo de música, paralela a la verbal acostumbrada de su verso*”, o que “*explica su afirmación prologal*” (Rama, 1985: 119). Por essa amostra, que não precisa se estender mais, vê-se que cada leitor encontrará um sentido diferente nas palavras de Darío, podendo mesmo assegurar o exato oposto do que outro garantiria. Por outro lado, ater-se à descrição da construção frasal, intencionalmente polissêmica e indeterminada, explica, se não o sentido cabal das palavras, pelo menos os limites e o funcionamento do conjunto a que elas podem pertencer.

Mas devemos voltar à estrofe da “Sonatina” para encontrar nela a harmonia poética que, mais tarde, em 1921, proporia Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo”. Para Mário, naquele momento, a poesia estaria “muito mais atrasada que a música”, pois “esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os recursos infinitos da harmonia”, enquanto “a poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica”. O verso, habitualmente “melodia musical: arabesco horizontal de vozes consecutivas, contendo pensamento inteligível”, deveria tornar-se harmônico (“combinação de sons simultâneos”, acúmulo de palavras sintaticamente isoladas) ou polifônico (acúmulo de frases independentes), efeitos estes que se realizam na inteligência, não nos sentidos (Andrade, 1993: 68-70).

A “Sonatina” tem nos versos entre parênteses seu ponto alto: “*(La princesa está pálida. La princesa está triste)*”, com posterior inversão da ordem das orações (melodias),

rompendo o fluxo sintático do discurso e introduzindo uma outra voz. A redundância dos significados de “*pálida*” e “*triste*” só reforça a hipótese de que o poema opera não por amplificação da idéia, mas do som – uma canção em que a letra é que acompanha a melodia. A repetição ecóica torna esses versos ainda mais vibrantes, e sugere uma elocução coletiva, um lamento compartilhado pela situação da princesa. Não se instaura o fatalismo trágico do refrão do “Corvo” de Poe – *Never more* –, mas um tom estático de comoção e delicadeza. A referida regularidade rítmica dos hemistíquios faz com que a fórmula ressoe mecanicamente, incidindo sobre os outros versos. Pode-se dizer, então, que a estrofe alcança a polifonia desejada por Mário. Ao final, como dizia Rodó, a estrutura musical puramente sugestiva desse poema permanece no ouvido até quando a imagem da princesa já se desvaneceu.

Algo semelhante ocorre nesta estrofe de “Bouquet”, uma pequena sinfonia embutida no poema, com a qual o poeta galanteia uma mulher por sua brancura:

*Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,
cuellos de los cisnes, margarita en flor,
galas de la espuma, ceras de los cirios
y estrellas celestes tienen tu color.* (Darío, 1985: 213)

O “Prefácio” de Mário se insurgia contra o modelo poético de Olavo Bilac, a que, no entanto, atribuía tentativas pioneiras – mas malogradas – de harmonia poética. Observe-se que Darío e Bilac são poetas coetâneos (Darío nasceu em 1867, dois anos depois de Bilac, e morreu dois anos antes, em 1916) e, embora recebam tratamentos bastante diversos atualmente, suas obras poéticas mantêm relevantes pontos de contato. Mário se refere aos seguintes alexandrinos do soneto “Crepúsculo na mata”:

Tudo, entre sombras, – o ar e o chão, a fauna e a flora,
A erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera,
A água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera,
– Tudo vozeia e estala em estos de pletora. (Bilac, 2001: 290)

Acusa essa “harmonia” bilaquiana de “incapaz de suggestionar o ouvinte e dar-lhe a sensação do crepúsculo na mata” (Andrade, 1993: 71). Ou seja, cobra do poema a capacidade de tornar presente seu objeto de representação. A busca de Bilac, porém, é outra. Decerto, se saltasse do poema a impressão vívida de um fim de tarde da floresta úmida, a experiência do requintado leitor de Bilac seria considerada extremamente desagradável. O “crepúsculo na mata” é o *assunto* ou a *matéria* do poema; de modo algum confunde-se com seu *tratamento*, que deve ostentar, invariavelmente – na poesia de Bilac, e também na de Darío –, a elegância cidadina e o conforto proporcionado pelo avanço técnico. Os poemas de Darío poderiam versar sobre diversos motivos – artísticos, históricos, plásticos, pátrios –, mas o objeto de imitação da linguagem poética será sempre o gestual elegante que distingue a elite *belle époque* latino-americana. O sucesso da representação consistirá não em transportar diretamente ao “leitor” a sensação do “autor”, mas em reproduzir no poema o gesto que poderá suscitar um efeito premeditado – uma

“sensação”, não do autor, mas preexistente e integrante da *poética cultural*, que certifica ao leitor a plena realização do objeto artístico.

Por sua vez, o meio e os modos de representação não dependem simplesmente de uma escolha livre e criativa do poeta, mas se podem definir, descrever e delimitar, pois se apóiam sobre técnicas e procedimentos compartilhados. Postulamos uma leitura técnica da produção dos efeitos musicais nos poemas de Darío com o objetivo de integrá-lo à produção poética de seu tempo e demonstrar o alto grau de racionalidade envolvido na composição de uma poesia cujo “efeito agrade / sem lembrar os andaimes do edifício”, segundo o famoso soneto “A um poeta” de Bilac (2001: 336).

Dentre os recursos técnicos relacionados à “musicalidade” que Darío dominou, interessa-nos ressaltar aqui os da versificação, que tanto têm chamado a atenção de seus estudiosos. O poema “La página blanca” (*Prosas profanas*, 1896) permite introduzir o tema. Sua leitura produz um efeito encantatório que, se preferirmos descrevê-lo a defini-lo, consiste em geral numa sugestão de circularidade ou de suspensão intermitente da progressão do tempo. A circularidade sugerida se contrapõe ao caráter linear-progressivo do que diz o eu poemático. Assim, é dado ao leitor não apenas ver aquilo que ele vê (o alegórico desfile da caravana da dor humana), mas vê-lo *como* ele o vê, ou seja, o leitor é levado a participar de sua “*hora de ensueño*”.

O poema está composto por 46 versos de metros variados (3, 4, 10, 6 e 12 sílabas, na contagem castelhana³) que se organizam em estrofes também desiguais, mas revela em sua leitura uma notável regularidade rítmica. Observe-se que Darío raramente praticou o *vers libre*, a não ser como neste poema, em que a variedade métrica é compensada pelo acúmulo de outros padrões, sobretudo a repetição de uma única célula rítmica em quase todo o poema. Essa célula-base é dada pelo título – “*la página blanca*” tem seis sílabas, com acentos na 2^a e na 5^a, configurando dois pés trissílabos que correspondem, pela disposição dos acentos, ao antigo anfíbraco (*la pá gi / na blan ca*). Os metros mais freqüentes no poema são o de 6 e o de 12 sílabas, sendo que este último se decompõe em dois de 6, sempre com os mesmos acentos da célula-base.

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
La	pá	gi	na	blan	ca						
Mis	O	jos	mi	ra	ban	en	ho	Ra	de em	sue	ños
la	pá	gi	na	blan	ca.						
Y	Vi	no el	des	fi	le	de en	sue	ños	Y	som	bras,
y	fue	ron	mu	je	res	de	ros	tros	de es	Ta	tua,
mu	Je	res	de	ros	tro	de es	ta	tua	De	már	mol,
¡tan	tris	tes!,	¡tan	dul	ces!,	¡tan	sua	ves!,	¡tan	Pá	lidas!
∪	-	∪	∪	-	∪	∪	-	∪	∪	-	∪

³ A contagem das sílabas poéticas em espanhol difere da que se faz em português: conta-se sempre uma sílaba além da última tônica do verso, seja ele oxítono, paroxítono ou proparoxítono.

Como se vê, ou como se ouve, o ritmo do poema é rigorosamente regular, com exceções que abrandam mas não anulam essa regularidade (as quais investigaremos oportunamente). Eis a gênese do “encantamento”, para o qual também concorrem dois outros procedimentos. O primeiro é a presença da rima toante em /a/ em todos os versos pares, a não ser na penúltima estrofe. Nos versos ímpares, a rima é livre. Essa configuração das rimas sutilha-as o suficiente para evitar a monotonia, mas não para que sejam imperceptíveis. A rima toante funciona como um fio vertical que amarra todos os versos sem mostrar a costura. O procedimento é análogo à variação rítmica descrita acima – rompe-se eventualmente o padrão anfibráquico com ritmos que, na verdade, contêm o anfibráquico, evitando-se assim que a repetição do ritmo soe enfadonha. A composição tem fundamento predominantemente repetitivo, mas conta com sutis processos de ocultamento da repetição para preservar a necessária progressão linear.

Em face de tamanho rigor composicional numa poesia assinada por um famoso boêmio propagador da liberdade individual do artista, não admira que seus leitores muitas vezes tenham tido dificuldade em encontrar uma coerência unitária entre “vida e obra”. Mas o poeta, de fato, não se confunde com o homem, e desdobra-se mesmo em poetas diferentes de acordo com o gênero de cada poema. O fato de que o poeta tenha assumido persona tão distinta da que demonstrava em sua vida comum registra não um desinteresse individual pela atualidade, mas a compensação da mediocridade do meio com a grandeza dos tempos idos, que, modernamente, se acumulavam no subterrâneo dos novos. A construção do poema belo passava pela submissão de um vocabulário precioso, do repertório clássico, dos metros importados e da própria língua poética espanhola a uma modelagem pretensamente original, com amplo privilégio à música. A música e o aspecto sonoro constituem a oportunidade de uma poesia superior, cuja matéria etérea pesa menos que o ar e, por isso, parece se elevar além da atmosfera carregada de fumo e prosa. Em plena relação com as cidades latino-americanas em que a modernização imprimia mais veloz e solidamente suas marcas, não há, na poesia de Darío, menção otimista ou pessimista da máquina, do desenvolvimento tecnológico, das perspectivas iminentes da vida humana: isso é matéria de crônica. O espaço da poesia se reserva a um exercício algo religioso de totalidade, de integração.

As qualidades “musicais” da poesia Darío não se desassociaam do grande trabalho de revigoração da linguagem poética castelhana operado pelo poeta e seus contemporâneos hispano-americanos. A reforma verbal realizada pelos *modernistas* envolveu o léxico, a prosódia e a métrica, tendo por procedimento fundamental a assimilação de estruturas estrangeiras, sobretudo francesas, a tradicionais formas castelhanas. O resultado dessa assimilação é freqüentemente identificado pela crítica como uma nova “música da língua”. Jorge Luis Borges, por exemplo, desejou ser “um grande poeta, como aquele Garcilaso que nos deu a música da Itália, ou como aquele anônimo sevilhano que nos deu a de Roma, ou como Darío, que nos deu a da França” (Borges, 2000: 258). Darío tomou a máxima de Verlaine – *De la musique avant toute chose!* – como a fórmula que lhe permitiria ampliar a expressividade da língua poética com os contributos longínquos e diversos da vida cosmopolita. Pela música do verso, adentram o idioma a capital do século XIX, as culturas do oriente, a nova sensibilidade cidadina, a modernidade. Além disso, aquele que se põe a investigar as “músicas” da obra de Darío tem um campo vastíssimo a explorar, que inclui Pitágoras e as esferas platônicas,

orfismo, as alturas de Bach, os bailes versalhescos, o cisne wagneriano, Verlaine e Mallarmé, japonismo e dissonância, misticismo e matemáticas – e tudo via França do XIX. Sem se deter exaustivamente em todos os pontos levantados – mas tampouco exclusivamente em um deles –, esta pesquisa tem por proposta organizá-los de modo a distinguir e investigar, numa leitura retórico-poética e interdiscursiva, as noções “musicais” com que opera o poeta, associando-as às práticas de representação legitimadas pelas elites latino-americanas do fim do século XIX.

Referências Bibliográficas:

- ANDERSON IMBERT, E. (1952) “Rubén Darío, poeta”, in DARÍO, R. *Poesía*. México: FCE.
ANDRADE, M. de. (1993) *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica.
BILAC, O. (2001) *Poesias*. Ed. de Ivan Teixeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.
BORGES, J. L. (2000 [1964]). Prólogo a *O outro, o mesmo*, in *Obras completas II*. São Paulo: Globo.
DARÍO, R. (1985) *Poesía*. Ed. de E. Mejía Sánchez. 2 ed. Caracas: Bib. Ayacucho.
DARÍO, R. (1915) *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*. Barcelona: Maucci.
PAZ, O. (1965) “El caracol y la sirena”, in *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
RODÓ, J. E. (1899) *Rubén Darío*. Montevideo: Imp. Dornaleche y Reyes.
SKYRME, R. (1975) *Rubén Darío and the Pythagorean tradition*. Gainesville: U. P. of Florida.