

CANTOS NOTURNOS: TRÊS POEMAS DE *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA* DE RUBÉN DARÍO

Marina Barzaghi de Laurentiis¹

Adriana Kanzepolsky²

Resumo: O objetivo deste trabalho é o propor uma leitura de três poemas de Rubén Darío do livro *Cantos de vida y esperanza, los Cisnes y Otros poemas* (1905): o primeiro “Nocturno”, o segundo “Nocturno” e “Lo fatal”. A leitura proposta parte das considerações de Sylvia Molloy (2016) acerca da constituição do sujeito poético dariano no ensaio “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, e das colocações de Adriana Astutti (2001) acerca dos *textos de ensueño* darianos, para percorrer o caminho indicado por Molloy (2016), no qual, ante a impossibilidade de ser assimilado pelo eu, o vazio aparece como limite, como perda e como queda.

Palavras chaves: Rubén Darío; Cantos de vida y esperanza; Nocturnos; Lo fatal.

Resumen: El objetivo de este trabajo es proponer una lectura de tres poemas de Rubén Darío del libro *Cantos de vida y esperanza los Cisnes y Otros poemas* (1905); el primer “Nocturno”, el segundo “Nocturno” y “Lo fatal”. La lectura propuesta parte de las consideraciones de Sylvia Molloy (2016) acerca de la constitución del sujeto poético dariano en el ensayo “Voracidad e solipsismo en la poesía de Darío”, y de las colocaciones de Adriana Astutti (2001) acerca de los textos de ensueño darianos, para proseguir el camino señalado por Molloy (2016), en el que, frente a imposibilidad de que sea asimilado por el yo, el vacío aparece como límite, como pérdida y como caída.

Palabras clave: Rubén Darío; Cantos de vida y esperanza; Nocturnos; Lo fatal.

Em seu ensaio “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, publicado pela primeira vez em 1980, Sylvia Molloy (2016) propõe que há dois movimentos que constituem a poesia dariana: a necessidade de assimilar – voracidade – e a necessidade de se isolar – solipsismo. Movimentos estes que, apesar de parecerem opostos, têm o mesmo fundamento, pois ambos apresentam o desejo do sujeito dariano ante o *outro*, que, de acordo com Molloy, em Darío é “un vacío, espacio blanco donde la voz poética no se asienta y donde el yo [...] no es” (MOLLOY, 2016, p. 311). Com foco principalmente nos poemas do livro *Prosas profanas*, a escritora afirma que em seu “solipsismo voraz”

¹ Mestranda em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (USP)

² Doutora em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana (USP). Pós-Doutorado em Teoria Literária (UNICAMP). Professora da Universidade de São Paulo.

(MOLLOY, 2016, p. 313), o sujeito poético dariano constitui um lugar de representação privado, assentado em um movimento dual, no qual diante do vazio, ao mesmo tempo, anseia por preenchê-lo e se afasta para não ser preenchido.

Esta sensação de horror ao vazio e o desejo de ocupá-lo, para além do nível do texto, constitui uma característica do modernismo hispano-americano como um todo. De acordo com Octavio Paz (1965) em “El caracol y la sirena”, o que unia os escritores do modernismo, em um primeiro momento, era justamente o reconhecimento de um vazio cultural na literatura em língua castelhana que deveria ser preenchido, de maneira a criar no continente uma literatura cosmopolita e universal. Isto é, diante do reconhecimento de um deserto literário, os escritores se reuniam em torno de um projeto de modernização literária, com o objetivo de integrar a literatura do continente à modernidade, que para muitos tinha como centro a França (SISKIND, 2016). Por isso mesmo, nessa busca de atualizar as letras hispano-americanas, Darío assimilou uma série de elementos da literatura francesa, e, assim, flexibilizou as acentuações e cesuras de formas métricas consagradas na língua espanhola, como o alexandrino ou o dodecassílabo; utilizou-se de artifícios poéticos como *enjambements* e propôs o uso de um vocabulário extenso que não pertencia à literatura em língua espanhola.

As assimilações e inovações poéticas do modernismo, em especial as rítmicas, colocaram a literatura finisecular hispano-americana em consonância com outras correntes da literatura moderna. Por isso, é preciso recordar a importância da questão rítmica para Darío e seus contemporâneos. De acordo com Paz (1965), no modernismo, em consonância com o simbolismo francês, o universo é entendido como um sistema de correspondências que se organizam a partir do ritmo. É este ritmo organizador do universo que o poeta deve transmitir com seus poemas. Pela poesia, pela transmissão do ritmo do universo a partir do ritmo individual do poeta, a linguagem torna possível a junção do homem com o cosmos.

Se desde a publicação de *Azul...*, em 1888, e *Prosas Profanas*, em 1896, as inovações e assimilações rítmicas foram ressaltadas por críticos literários e escritores da época, como Juan Valera (1988) e José Enrique Rodó (2005), de acordo com Hervé Le Corre (2007), no livro seguinte, *Cantos de vida y esperanza*, o poeta radicaliza ainda mais o uso original de cesuras, acentuações e *enjambements*, o que cria uma continuidade entre as obras, na qual justamente o ritmo aparece como fundamento. Ainda segundo o crítico francês, com a intensificação das inovações formais e rítmicas no livro de 1905, é possível apreender a conformação de novas modulações de voz na poética dariana, que se constroem na conexão entre um sujeito privado e a coletividade, de maneira que desponta em sua poesia um sujeito histórico.

Em direção similar, Enrique Foffani (2007, p. 43) afirma que o ritmo na poesia dariana é “un ritmo que cambia con el tiempo, un ritmo que comienza a no ritmar en su absoluto con las esferas como aquel *ama tu ritmo y ritma tus acciones*”. Este ritmo em

Cantos de vida y esperanza é resultado de múltiplas entonações que podem ser percebidas ao longo dos poemas, e que conjugam uma voz pessoal, um “eu” marcado, como o que aparece no primeiro verso do poema liminar, em que lemos “Yo soy aquel que ayer no más decía” (DARÍO, 2016, p. 91), com uma voz coletiva, como nos últimos versos do poema que encerra o livro: “¡y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!...” (DARÍO, 2016, p. 154). O crítico também assinala que *Cantos de vida y esperanza* é um livro que olha para o presente, para os acontecimentos do momento, e que é justamente através deste sujeito plural e suas distintas modulações de voz que o poeta pode transformar o presente em matéria poética e cantá-lo. Por outro lado, *Prosas profanas*, ainda de acordo com Foffani (2007), seria um livro que olha para o passado.

No que diz respeito a temporalidades distintas entre os dois livros, vale notar que em muitos poemas de *Cantos de vida y esperanza* – inclusive no poema de abertura – há uma contraposição entre o passado de juventude e o presente do sujeito poético, na qual o primeiro aparece como a “primavera da vida” em contraste com o outono que representa o segundo. Ideia essa expressa pelo próprio poeta em *História de mis libros*:

Si *Azul...* simboliza el comienzo de mi primavera, y *Prosas profanas* mi primavera plena, *Cantos de Vida y Esperanza encierra* las esencias y savias de mi otoño. He leído, no recuerdo ya de quién, el elogio del otoño; mas, ¿quién mejor que Hugo lo ha hecho con el encanto profundo de su selva lírica? La autumnal es la estación reflexiva. La naturaleza comunica su filosofía sin palabras, con sus hojas pálidas, sus cielos taciturnos, sus opacidades melancólicas. El ensueño se impregna de reflexión. (DARÍO, 2007, p. 15).

A estes textos que Darío denomina como pertencentes à sua primavera da vida, Adriana Astutti denomina “*textos de ensueño*” (ASTUTTI, 2001, p. 94). Notadamente, aqueles de *Azul...* e os primeiros 33 poemas de *Prosas profanas*, ou seja, desde “Era un aire suave...” até “Reino interior”, com exceção do poema “La página blanca”. Para qualificá-los dessa maneira, Astutti (2001) recupera as reflexões que Gastón Bachelard (1996) faz sobre o devaneio [*rêverie*] e o sonho [*rêve*] na introdução do livro *Poética do devaneio*, e propõe que em Darío, o devaneio (*ensoñación* no texto de Astutti) se une à forma literária dos contos de fadas para povoar o universo de sua poesia de princesas, castelos, carruagens, como uma resposta ao mundo moderno.

De acordo com Bachelard (1996), ao contrário do sonho, no qual não temos possibilidade de intervenção, e apenas podemos assistir passivamente para depois transformarmos em relato, no devaneio é possível ter a intervenção da consciência. Por isso, o devaneio, diferente dos sonhos que podem ser pesadelos, sempre é de felicidade, pois “O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos” (BACHELARD, 1996, p. 15), é onde a alma encontra seu repouso. No caso do sujeito poético dariano, seria então justamente neste mundo, neste reino

interior no qual se encontra um sujeito solipsista – ainda que voraz – criado em seus “textos de ensueño”, denominados textos de devaneio adiante, que o desejo do eu se tornaria possível (ASTUTTI, 2001).

Porém, quando em seus *Cantos de vida y esperanza*, o sujeito se volta para o presente e encara a temporalidade moderna, o que se tem é a abertura do reino interior de um sujeito privado ao exterior. Este movimento exige do sujeito poético outra maneira de cantar. No entanto, adverte Foffani (2007), “el deseo que palpita debajo de estos cantos de vida y esperanza no responde a una concepción exclusivamente optimista de la existencia humana” (FOFFANI, 2007, p. 20). Nesse sentido, retomando o ensaio de Molloy (2016), de acordo com a escritora, quando, sem poder se conter dentro de seu “reino interior”, o **eu** se depara com a impossibilidade de assimilar o outro, sua voracidade não pode se sustentar e seu desejo se volta contra si mesmo. São poemas nos quais, o sujeito se desfaz, se desintegra, e nos quais o vazio, o outro, aparece como limite, como perda e como queda. Os textos de devaneio desaparecem, e em alguns poemas do livro o que se ouve é um canto no qual a esperança dá lugar à desesperança e à angústia. Poemas que interrogam sobre questões existenciais e falam sobre a fatalidade da vida.

O vazio como limite e como perda em dois “Nocturno”

A primeira estrofe do primeiro “Nocturno” de *Cantos de vida y esperanza* expressa justamente o fim da primavera em que foram escritos os textos de devaneio:

Nocturno

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños

Y el viaje a un vago Oriente por entrevistados barcos,
y el grano de oraciones que floreció en blasfemia,
y los azoramientos del cisne entre los charcos
y el falso azul nocturno de inquirida bohemia.

Lejano clavicordio que en silencio y olvido
no diste nunca al sueño la sublime sonata,
huérfano esquife, árbol insigne, obscuro nido
que suavizó la noche de dulzura de plata...

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
del ruseñor primaveral y matinal,
azucena tronchada por un fatal destino,
rebusca de la dicha, persecución del mal...

El ánfora funesta del divino veneno
que ha de hacer por la vida la tortura interior,
la conciencia espantable de nuestro humano cieno

y el horror de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable, desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

(DARÍO, 2016, p. 121-122).

Neste poema, o sujeito se constrói ao longo da primeira estrofe como alguém que olha para o passado, aquilo que classifica como sendo “de rosas y ensueños” e o contrasta com o presente, no qual passou pela “defloración amarga” de sua vida. Considerando a leitura de Astutti (2001), vale notar o uso da palavra “defloración” em contraposição à “rosa” da juventude, flor que, assim como outras tantas flores povoa os textos darianos de *Prosas profanas*. De fato, ao longo deste “Nocturno” é possível identificar alguns signos comuns aos textos de devaneio, que aqui, porém, parecem chegar ao limite, como o “cisne”, o “azul” ou o “vasto Oriente” na segunda estrofe, elementos também presentes em “Sonatina”, por exemplo, poema em que se conta a espera de uma princesa, e no qual tais elementos povoam seus castelos e seus pensamento. Em “Nocturno” eles constroem versos com imagens antitéticas que, em *Historia de mis libros*, o poeta mesmo destaca para afirmar que: “[s]í, más de una vez pensé en que pude ser feliz, si no se hubiera opuesto ‘el rudo destino’”³(DARÍO, 2007, p. 18).

As antíteses aparecem ao longo de todo o poema, ao menos até a penúltima estrofe. No entanto, na terceira estrofe há uma construção particularmente interessante em que lemos: “Lejano clavicordio que en silencio y olvido/ no diste nunca al sueño la sublime sonata” (DARÍO, 2016, p. 122). Nestes versos estão presentes as únicas palavras do campo semântico da música do “Nocturno”, e a afirmação de que o *clavicordio* está em “silencio y olvido” é acompanhada de uma aliteração em “s” (silencio/sueño/ sublime/sonata), como uma oposição entre palavra e som. Sabe-se que na poesia dariana é comum encontrar palavras que se referem à instrumentos musicais como a flauta de Pã ou a lira e Apolo. No que diz respeito ao clavicordio, que aqui aparece em silêncio, ele também está presente nas “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (DARÍO, 2016), prólogo tido como uma síntese do projeto literário do poeta, no qual lemos: “Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne, Varona inmortal, flor de mi costilla” (DARÍO, 2016, p. 08); da onde pode-se depreender que é um dos instrumentos próprios do fazer poético dariano. Este fato acentua a oposição entre palavra e som, pois, se o sujeito afirma que o fazer poético está em silêncio, o faz justamente a partir da própria poesia.

Ainda na terceira estrofe, vale notar o uso da palavra “esquife”, que também apa-

³ “[E]l rudo destino” é uma expressão que aparece em “La dulzura de Angelus”, terceiro poema da parte “Otros poemas” de *Cantos de vida y esperanza*.

rece em “La dulzura de Angelus”, outro poema da terceira parte de *Cantos de vida y esperanza*, no qual lemos: “mientras el pobre esquife en la noche cerrada/ va en las hostiles olas huérfano de la aurora...” (DARÍO, 2016, p. 120). Astutti (2001), no texto já citado, destaca que antes da publicação de *Cantos...* é possível encontrar a embarcação em “Coloquio de los centauros”, no qual lemos:

En la isla en que detiene su esquife el argonauta
del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta
de las eternas liras se escucha isla de oro
en que el tritón elige su caracol sonoro
y la sirena blanca va a ver el sol un día
se oye el tropel vibrante de fuerza y de armonía.

(DARÍO, 2016, p. 35).

De acordo com a crítica, no poema de “Prosas profanas” o esquife se relaciona com os devaneios e tem como função levar o eu poético à harmonia. Porém, tanto no em “La dulzura de Angelus” como no primeiro “Nocturno”, a figura é distinta. Para Astutti (2001) nesses poemas, que aqui estamos chamando de textos de angústia, a embarcação adquire outra função: de levar o eu a sua diluição. Processo que no primeiro Nocturno pode ser notado pela presença/ausência da marca de primeira pessoa, que aparece no singular na conjugação de “querer”, no primeiro verso, e nos pronomes possessivos nos versos seguintes, e da segunda estrofe em diante não mais aparece. De fato ao longo do poema, os versos parecem se distanciar de um eu bem marcado, transformando a angústia do sujeito da primeira estrofe em reflexões mais gerais sobre a vida.

Também se nota que, em consonância com as observações de Le Corre (2007), este percurso no qual o eu se dilui é acompanhado por uma série de mudanças acen-
tuais, *enjambements* entre os hemistíquios dos alexandrinos, entre os versos e entre estrofes que se intensificam conforme o poema avança. Na terceira estrofe, por exemplo, no verso que está o esquife (huérfano esquife, árbol insigne, obscuro nido), há uma mudança acentual bastante perceptível que subverte a separação de hemistíquios e cria um verso tripartite; logo na sequência, na quarta estrofe há um *enjambement* entre versos em: “Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino / del ruiseñor primaveral y matinal...”; seguido de um outro entre hemistíquios, cuja cisão se dá na palavra prima/veral. Há então alguns versos alexandrinos mais regulares, nos quais a marca da primeira pessoa reaparece, porém desta vez no plural em: “la conciencia espantable de nuestro humano cieno”. Essa regularidade termina em um *enjambement* entre as duas últimas estrofes, em: “y el horror de sentirse pasajero, el horror/ de ir a tientas, en intermitentes espantos”, que então é seguido de verso versos nos quais encaminha o “nosotros” para limite do poema, até que se encontre “Ella”, a morte, que “nos despertará”, encontrando assim o limite do pesadelo da vida.

Ou seja, ao longo deste caminho, o sujeito não apenas se afasta de seus devaneios,

constatando que eles se tornaram algo do passado, que não mais existem em seus versos de angústia, mas encara a própria vida primeiro como um sonho, depois como um pesadelo que só pode ter fim com que está a espera no fim do poema, de maneira que no primeiro “Nocturno” a juventude, a esperança, os devaneios e a própria vida encontram seu limite.

No segundo “Nocturno” de *Cantos de vida y esperanza* o que se apresenta não é mais um eu poético que olha para o passado de rosas e devaneios para constatar que ele chegou ao fim, mas um sujeito que se coloca diretamente no presente e constata a perda de seu próprio reino, de seu mundo de devaneios. Lemos:

Nocturno

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
¡sabréis leer estos versos de amargor impregnados!...

Como en un vaso roto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
y la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

(DARÍO, 2016, p. 146-147).

A primeira característica que chama atenção é que no início o eu poético se dirige a interlocutores, aqueles que saberão ler seus versos, com quem ele pode compartilhar estas noites de insônia. Ou seja, não se trata unicamente de um sujeito solipsista, que afirma sua individualidade no embate com o outro, ao mesmo tempo em que tenta assimilá-lo, mas de um sujeito que conversa com semelhantes. Postura distinta da que o eu dariano assume em suas “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, nas quais critica o público leitor, que identifica como *Celui-qui-ne-comprend-pas*, e afirma que sua poesia é individual.

Se na primeira estrofe o eu poético determina seu interlocutor, na segunda, ele determina o momento em que seus versos devem ser lidos. São “los instantes del silencio misterioso”, “la hora de los muertos”, “la hora de reposo”, que anunciam os versos

“de amargor impregnados”. Ou seja, o que se lê é a predominância do pessimismo e da angústia desde o início do poema. Nesse sentido, vale notar que apesar de no segundo “Nocturno” também ser possível identificar um sujeito poético que contrapõe presente e passado, a relação com o passado aparece de maneira diferente do que no primeiro “Nocturno”, no qual, ainda que sendo negados, muitos elementos que constroem o poema remetem aos versos de devaneio. Ao contrário, no segundo “Nocturno” quase não aparecem elementos que nos levam aos poemas de *Prosas profanas*, o que há de notável é, sim, a presença de um vocabulário urbano, que ambienta o eu poético na cidade e em uma temporalidade presente.

É apenas na terceira estrofe que vemos uma menção direta ao passado, do qual restam “lejanos recuerdos” e “tristes nostalgias”, lembranças de uma alma “ebria de flores”, de um coração “triste de fiestas”. À medida que o movimento de verter suas dores segue, o sujeito afirma o pesar “de no ser lo que hubiera sido”, e coloca a própria existência em xeque em “y pensar que un instante / pude no haber nacido”, e finalmente a perda de seu reino em: “el reino que estaba para mí”. Diante destas constatações o sujeito sequer espera a morte para acordá-lo deste sonho que é a vida, como no primeiro “Nocturno”. Dessa maneira, se, com Astutti (2001) considerarmos que o “Reino interior” é o destino mesmo dos textos de devaneio o sujeito em seus “versos de amargura” do segundo “Nocturno” parece lamentar a perda deste lugar deste lugar privado, de um mundo no qual o eu pode desejar.

Vale notar a antitética expressão “tristes de fiestas”. Para analisá-la, Pedro Salinas (2005) recorre ao primeiro poema de *Prosas profanas*, “Era un aire suave...” O crítico argumenta que ao se comparar a representação da noite deste poema com o “Nocturno” se torna possível apreender a expressão, pois ela apresenta justamente a dualidade de significados que a noite adquire na poesia de Darío. Assim, enquanto em “Era un aire suave” lemos:

Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos.

(DARÍO, 2016, p. 11).

e encontramos uma festa com “pausados giros”, “tenues suspiros” e “violoncelos”, na qual a “hada Harmonia ritmaba sus vuelos”, e o riso da Divina Eulalia ecoa por todos o poema com a repetição dos versos “La divina Eulalia rie rie rie” e “rie rie ri ela divina Eulalia” (DARÍO, 2016, p. 11-12). Na primeira estrofe do “Nocturno” encontramos uma noite de insônia, na qual os sons são o “cerrar de una puerta”, o “resonar de un coche” e um “ligero ruido”, ou seja, sons da cidade.

Na mesma direção, em ambos os poemas há uma aliteração de “r” fundamental na construção do ambiente. No caso do “Nocturno”, esta aliteração se concentra na primeira estrofe, justamente com os barulhos da cidade (cerrar / ressonar / ligero / ruido), enquanto em “Era un aire suave” se concentra na risada harmoniosa de Eulalia, que espalha sua sonoridade melódica entre os versos. Além disso, vale lembrar que no poema de *Prosas profanas* há uma aliteração em “s”, perceptível desde a primeira estrofe, com os “tenues suspiros” e os violoncelos (DARÍO, 2016, p. 11), que traz ainda mais suavidade para esta noite de festas. Por outro lado, no “Nocturno”, podemos destacar a aliteração de “c” seguido de “o” ou “u”, bastante perceptível na última estrofe (eco, como, conmueve, corazón), mas que ecoa por todo o poema através da repetição sistemática da palavra “corazón”. Ou seja, em cada um dos poemas elementos similares ambientam o sujeito poético em uma noite distinta: uma festa com música harmoniosa em um, e uma noite de insônia em que o sujeito ouve barulhos urbanos em outro.

Além da repetição de “corazón” outras repetições merecem ser destacadas: as palavras “eco”, “noche”, “silencio” aparecem nos primeiros e nos últimos verbos e, dessa forma, conectam o início e o fim do poema. Assim, como quem acorda de um pesadelo em que a esperança está perdida, na última estrofe somos levados ao mesmo ambiente da primeira estrofe, e o eu poético deixa de verter suas angústias para se colocar no lugar dos que que escutaram o coração da noite (los que auscultasteis el corazón de la noche) a quem se dirigia. Nesse percurso, nesse mergulho nos versos derramados ao longo do poema, os barulhos da cidade do “corazón de la noche”, o “eco vago” e o “ligero ruido” dão lugar ao “eco del corazón del mundo” que penetra e comove o coração do eu poético.

Isto é, se, como nos fala Paz (1965), o poeta do modernismo é o transcritor do universo, no segundo “Nocturno” parece ser que, justamente deixando-se penetrar pelo mundo, o sujeito poético esvaziado em seu embate com o outro pode entender estes ritmos universais, ainda que sejam distintos daqueles de outros poemas. Pois definitivamente não é a ordenada “retórica divina” (DARÍO, 2016, p. 78) de “Ama tu ritmo”, de *Prosas profanas*, nem um “aire suave de pausados giros” (DARÍO, 2016, p. 11) sequer os risos de Eulalia, ou o lamento da princesa de “Sonatina”, o que escutamos quando “surgen de su prisión los olvidados”. No entanto, há um ritmo que vem dos ruídos urbanos e preenche o coração deste eu esvaziado.

O vazio como queda em “Lo fatal”

Com relação a “Lo fatal”, diferentemente dos “Nocturno”, o “eu” aparece diluído desde o início, e seu percurso é construído pelo eu poético a partir de formas como máximas, ou seja, constatações expressas como se fossem uma verdade amplamente aceita. Lemos:

Lo fatal

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

(DARÍO, 2016, p. 154).

Na primeira estrofe, percebemos que cada um dos versos é dedicado a um elemento, o primeiro, à árvore, que é apenas sensitiva, o segundo, à pedra, que já não sente, o terceiro, ao animal que tem a dor de ser vivo, e o último, ao homem que tem o peso da consciência. Constrói-se, assim, um caminho que se inicia na felicidade da pedra em não sentir e da árvore em não ter consciência, e chega à dor do ser humano em ser vivo e consciente. De acordo com Salinas (2005), essa peregrinação expressa um desejo do eu poético de **não ter** e de **não ser**, pois é justamente ter consciência e ser vivo que são as fontes do sofrimento.

Nota-se ainda que o caminho é construído pelo eu poético a partir de formas impessoais, ou seja, constatações expressas como se fossem uma verdade amplamente aceita, de maneira que, menos que evocar elementos para preencher os versos, acumulam-se verdades universais sobre a vida e a morte. Verdades que no decorrer do poema se personalizam em um “nosotros”, que, como no primeiro “Nocturno”, pode ser entendido como a consciência humana. Assim, o sujeito poético afirma um sofrimento que não é dele apenas, mas intrínseco ao ser humano.

Na segunda estrofe, as máximas, que parecem atemporais nos primeiros versos, dão lugar a uma temporalidade múltipla (presente, passado e futuro). Entretanto, os verbos no infinitivo asseguram que as afirmações permanecem impessoais, e, novamente, o sujeito poético afirma um sofrimento intrínseco ao ser humano. O desejo de **não ser** e de **não ter** do sujeito poético se vincula diretamente à incerteza da vida, pois a dor de ser vivo e consciente é provocada pelo fato de que não se pode saber nada e não se tem qualquer caminho certo a percorrer, como lemos nos versos: “ser y no saber nada, y ser sem rumbo cierto”. Em “Lo fatal” o que se afirma é justamente a impossibilidade de se ter qualquer definição além de um “futuro terror”, do espanto seguro da morte (“Y el espanto seguro de estar mañana muerto”). Ou seja, a morte, que também aparece no primeiro “Nocturno”, retorna em “Lo fatal” como a única certeza da vida.

Para realizar a leitura deste poema, vale lembrar da afirmação de Paz (1965, p. 43) de que nos poemas de Darío é possível apreender uma relação dual com a morte: de amor e de temor.⁴ Para apreendermos esta dualidade, podemos voltar ao primeiro “Nocturno”, por exemplo, no qual a morte aparece como fim de um “dormir de llantos”, e, dessa maneira, não parece haver temor diante dela, ao contrário, parece ser desejada. Lembramos, ainda, de “Heraldos” de *Prosas profanas*, em que o pronome “Ella” fecha um desfile de mulheres que são anunciadas e preenchem o poema. Neste poema, de acordo com Molloy (2016), o pronome pode se referir tanto a uma mulher como à morte, e sua imagem interrompe o poema, e o deixa o em suspenso, pois diferente das outras mulheres, “No la anuncian. No llega aún” (DARÍO, 2016 p.34).

Há outros de textos de devaneio em *Prosas profanas* em que a morte está presente. Sua imagem fecha o poema “Margarita”, em: “la Muerte, la celosa, por ver si me querias/ como a una margarita de amor, te deshojó” (DARÍO, 2016, p. 32), no qual, assim como em “Heraldos”, se relaciona com uma mulher. Também aparece em “Sonatina”, poema em que ocupa um lugar menos central, e no qual ao cavaleiro esperado pela princesa atribui-se a qualidade de ter vencido a morte nos últimos versos do poema:

El feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos vencedor de la Muerte
A encenderte los labios con su beso de amor!

(DARÍO, 2016, p. 20).

Ainda que em “Margarita”, lhe seja atribuída a inveja, e em “Sonatina” ela seja de fato vencida, em todos esses poemas parece haver associada à imagem da morte a beleza e a força. No entanto, dos poemas de *Prosas profanas*, o que melhor expressa o desejo do sujeito dariano diante da morte é “Coloquio de los centauros”, no qual, não é apenas comparada a uma mulher, mas à deusa Diana, em:

La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaíja, ni tiene faz de angustia.
es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la nubil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.

(DARÍO, 2016, p. 41).

Para pensarmos na representação da morte em “Lo fatal”, interessa particularmente a relação que o eu-poético estabelece com a morte em outro poema de *Cantos de vida y esperanza*: “Programa matinal”, no qual esta última também aparece como uma certeza ante a vida marcada pela “angustia de la ignorância / de lo porvenir”. Imagem

⁴ “Es verdad que temía la muerte; también lo es que la amó y deseó. La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó, vio y cantó.” (PAZ, 1965, p. 43).

similar à do último poema do livro, mas com uma modulação de voz bastante distinta, construída com elementos como a escolha de octossílabos, ou a escolha vocabular, de maneira que “Programa matinal”, apesar de afirmar a angústia pela incerteza da vida, nem vida nem morte parecem ser fonte de uma dor incontornável, ao contrário, diante delas, o eu poético aconselha:

Exprimamos de los racimos
De nuestra vida transitoria
Los placeres porque vivimos
Y los champañas de la gloria.

(DARÍO, 2016, p. 148).

Nos últimos versos, a certeza da morte é um dormir tranquilo para o sujeito poético:

Devanemos de Amor los hilos,
hagamos, porque es bello, el bien
y después durmamos tranquilos
y por siempre jamás. Amén.

(DARÍO, 2016, p. 148).

Ou seja, se nos dois poemas a morte aparece como uma fatalidade, algo que não se pode escapar ou negar, a única certeza que se tem perante a incerteza da vida, enquanto em um o sujeito se resigna e encara de maneira tranquila a vida e a morte, em “Lo fatal” tanto a morte quanto a vida são descritas como sofrimento quando o sujeito poético afirma o:

[...] sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos [...]

(DARÍO, 2016, p. 154).

Aqui a morte não é bela, não é uma saída, não é um dormir tranquilo; e o que encontramos nestes versos é um sujeito que se apresenta como uma primeira pessoa do plural genérica para afirmar o sofrimento de ambas, vida e morte.

A dimensão do abismo de “Lo fatal” é melhor apreendida pelas palavras do próprio Darío, que em *História de mis libros* afirma:

“Lo fatal”, contra mi arraigada religiosidad y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa un fantasma de desolación y de duda [...]. En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio, me he asido de la plegaria como de un paracaídas. Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y

seguro apoio.

(DARÍO, 2007, p. 20).

É, portanto, o momento de queda, sem qualquer apoio ou qualquer refúgio, que lemos no poema que encerra seus *Cantos*... Momento no qual se evidencia a tomada de consciência de um conflito existencial insolúvel entre a incerteza da vida e a certeza da morte, o que leva o sujeito à desolação.

E é com o único *enjabemant* do poema que chegamos aos últimos versos, nos quais aparece a primeira pessoa do plural que, novamente, opõe vida e morte e afirma o sofrimento de ambas. A primeira apresentada na tentação da carne “con sus frescos racimos”⁵, e a segunda, na “tumba que aguarda con sus fúnebres ramos”. Além do único *enjabemant*, esta estrofe, como dissemos, contém os dois únicos versos que não são alexandrinos, os últimos do poema: “¡y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!...”. Com relação a estes versos, Concha (1988) destaca as reticências que encerram o poema – e o livro. Ao comparar com as reticências do título de *Azul*... o crítico afirma que enquanto naquele livro a pontuação aponta um caminho ascendente, um caminho para o céu, em “Lo fatal” o caminho apontado é descendente, à terra (1988, p. 54). Se relacionamos esta afirmação com as proposições de Astutti (2001), o que temos então é um caminho justamente oposto entre aquele que leva o eu ao mundo dos devaneios em *Azul*... e aquele que o leva ao chão, ao presente que é cantado nesses *Cantos*... de angústia e fatalidade.

Ainda assim, apesar de que “Lo fatal” represente a queda do sujeito ante a fatalidade, considerando as reflexões de Concha (1988), Foffani (2007) afirma que as reticências finais deixa(m) o poema – e o livro – em suspenso, como se, apesar da queda, propusesse uma abertura ao desconhecido.

Considerações finais

Em consonância às proposições de Molloy (2016). Partiu-se do entendimento de que nos três poemas selecionados o sujeito dariano se dilui diante da impossibilidade de preencher ou assimilar o outro. Dessa maneira, o vazio se torna o limite, no primeiro “Nocturno”, a perda, no segundo “Nocturno” e a queda, em “Lo fatal”. São poemas nos quais os versos de devaneio, dão lugar a versos de angústia, nos quais por suas imagens e elementos ora se conversa com, ora se distancia daqueles que compõe os primeiros poemas de *Prosas profanas*, de maneira que se constitui de um sujeito melancólico, que olha para o presente, se questiona sobre a condição humana, e que, longe de cantar a esperança do título do livro, canta a fatalidade da vida.

Diante disto, no entanto, ao final de cada poema selecionado, a sua maneira, uma nova possibilidade é colocada. No primeiro “Nocturno”, durante o percurso que se ini-

⁵ Aqui mais uma vez vale a comparação com “Programa matinal”, no qual eu poético afirma que os prazeres da vida devem ser vividos. (DARÍO, 2016, p. 148).

cia na lembrança de “ensueños” da juventude e vai ao “dormir de llantos”, o eu poético compõe um “nosotros”, a consciência humana, que caminha até o final do poema, no qual a chegada de “Ella” aparece como uma projeção inevitável para o futuro. Ainda que represente um limite, a morte também aparece como um “despertar”. No segundo “Nocturno”, o sujeito que perdeu sua individualidade, seu reino interior, deixa-se ser tomado pelo exterior. Quando volta ao mesmo lugar em que se encontra no início do poema, porém agora preenchido e comovido pelo outro, o sujeito encontra a possibilidade de cantar em outros ritmos. Por fim, em “Lo fatal” se desde seu início os versos nos levam por um abismo de desolação, do qual não há mais o que fazer senão constatar a fatalidade, tanto as reticências finais, como a melodia construída pela aliteração em “d” e em “v”. parecem apontar que mesmo “sin saber a dónde vamos/ ni de dónde venimos”, deve-se continuar caminhando e cantando.

Referências

- ASTUTTI, Adriana. *Andares Clancos*. Rosário: Beatriz Viterbo editora, 2001
- BACHELARD, Gastón. *Poética do devaneio*, São Paulo: Martins Fontes. 1996.
- CONCHA, Jaime, Los cantos...darianos como conjunto poético *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 27, p. 39-55, 1988. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/4530364?seq=1#metadata_info_tab_contents
- DARÍO, Rubén. *Rubén Darío: del simbolismo a la realidad, obra selecta*. Real academia española, Asociación de academias de la lengua española (org). Espanha: Alfaguara, 2016.
- DARÍO, Rubén. *Historia de mis libros*. Menorca: textos.info, 2007.
- FOFFANI, Enrique. Introducción: la protesta de los cisnes. In: FOFFANI, Enrique (Org.). *La protesta de los cisnes: coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío, 1905-2005*. Buenos Aires, Katatay 2007.
- LE CORRE, Hervé, Darío y la ruptura: el ejemplo de *Cantos de vida y esperanza*. In: FOFFANI, Enrique (org). *La protesta de los cisnes: coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío, 1905-2005*. Buenos Aires: Ediciones Katatay 2007.
- MOLLOY, Sylvia. Voracidad y Solipsismo en la poesía de Darío. *Revista Zama*, Buenos Aires, n. Extraordinário: Rubén Darío, p. 311-317, 2016. Disponível em: <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/zama-extraordinario-rub%C3%A9dar%C3%ADO> Acesso em: julho de 2021.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965.
- RODÓ, José Enrique, Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3p1> Acesso em: julho de 2021.
- SALINAS, Pedro. Pasó un búho sobre mi frente In: SALINAS, Pedro. *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Barcelona: Ediciones Península, 2005.

SISKIND, Mariano. Traducir a Francia, volverse francés: universalismo, dislocación y trauma en Darío. *Revista Zama*, Buenos Aires, n. Extraordinário: Rubén Darío, p. 3135-152, 2016. Disponível em: <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/zama-extraordinario-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo> Acesso em: julho de 2021.

VALERA, Azul. ... A don Rubén Darío. In DARÍO, Rubén, *Azul...* Madrid: Alba, 1988.

