

## RUBÉN DARÍO, LEITOR DE CRUZ E SOUSA? UMA HIPÓTESE MENOSPREZADA DE ANDRADE MURICY

André Fiorussi<sup>1</sup> (FFLCH-USP/CAPES)

### RESUMO:

*Na introdução de seu Panorama do movimento simbolista brasileiro, Andrade Muricy levanta a possibilidade de Rubén Darío ter incorporado a seus poemas elementos da obra de Cruz e Sousa, que o haveria impressionado fortemente. A hipótese permanece pouco investigada. Embora a sustentem poucos argumentos, dados questionáveis e comparações vagas, não se deve descartá-la: a semelhança apontada é instigante, e o inquérito que ocasiona pode esclarecer aspectos significativos da produção dos chamados simbolistas e de toda poesia escrita na América em torno do ano de 1900, sobretudo no que respeita aos modos de apropriação e imitação de técnicas compositivas entre poetas.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *rubén darío – cruz e sousa – poesia simbolista – poesia do fim do século XIX*

Na introdução de seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, Andrade Muricy levanta a possibilidade de o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) ter incorporado a seus poemas elementos da obra de Cruz e Sousa (1861-1898), que o haveria impressionado fortemente:

Rubén Darío esteve no Rio, por uns meses, em 1906, como secretário da Delegação da Nicarágua à Conferência Pan-Americana. Foi recebido por Elísio de Carvalho, que o iniciou nas nossas letras. A Cruz e Sousa já conhecia por intermédio de Más y Pí, Jaimes Freyre e Lugones. Aparecera poucos meses antes (1905), editado em Paris, *Últimos Sonetos*, do Poeta Negro, que lhe foi ofertado por Nestor Vítor. Rubén, personalíssimo e cioso de sua autonomia, impressionou-se, entretanto, fortemente. Resultou desse encontro um exercício poético, o inacabado soneto “Parsifal”; reflete flagrantemente a música inconfundível, o vocabulário e a temática dos sonetos de Cruz e Sousa. O poema introdutório do livro *El Canto Errante*, aparecido em 1907, é da família de “Pandemonium”, típico poema integrante de *Faróis* (1900). Do livro *Poema del Otoño y Otros Poemas*, de 1907, a poesia “La Cartuja” mostra, por sua vez, aquele cunho muito peculiar ao Simbolismo brasileiro, tão diferente do Modernismo hispano-americano, muito mais brilhante, maneiroso e muita vez eclético. (MURICY, 1987: 102-3)

A hipótese permanece pouco investigada. Embora a sustentem poucos argumentos, dados questionáveis e comparações vagas, convém não descartá-la: a semelhança apontada é instigante, e o inquérito que ocasiona pode esclarecer aspectos significativos da produção dos chamados simbolistas e de toda poesia escrita na América em torno do ano de 1900, sobretudo no que respeita aos modos de apropriação e imitação de técnicas compositivas entre poetas.

Para um esclarecimento mais amplo da questão, haveria, é claro, que buscar uma provável fonte comum européia para ambos os poetas. O recorrido passaria certamente por Charles Baudelaire, Richard Wagner, J.-K. Huysmans e outros, em busca do vértice de um triângulo. É preciso levar em conta, todavia, que se trata de um triângulo não equilátero, mas isósceles ou escaleno, cujas longos lados transatlânticos têm-nos sido muita vez mais familiares do que o lado

---

<sup>1</sup> Mestrando na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Bolsista da CAPES. E-mail: fiorussi@gmail.com.

menor. Aqui, procuraremos nos concentrar nessa relação direta entre dois poetas americanos, aproveitando-nos das pistas ainda inexploradas de que dispomos. Fique a possível compleição do triângulo como objeto futuro.

## 1. O caso

Nenhum dentre os mais conhecidos estudos publicados sobre Rubén Darío até hoje investigou ou sequer mencionou a hipótese de Andrade Muricy; entre todos os textos críticos que pudemos consultar, apenas dedicou-lhe atenção o do norte-americano Fred P. Ellison (1968)<sup>2</sup>, um artigo sobre as relações entre Rubén Darío e o Brasil. Ellison argumenta contra a hipótese, que depois disso parece ter sido abandonada. O cotejo entre o parágrafo original de Andrade Muricy (1952) e o que aparece na edição revisada e ampliada do *Panorama* (3 ed., 1987) revela diferenças substanciais cujo sentido principal, faz-se supor, é atenuar a comparação em resposta à crítica de Ellison.<sup>3</sup> Ambos estudiosos, criticado e “criticador”, pressupõem uma linha evolutivo-progressiva de conquistas e rupturas poéticas irreversíveis, na qual cada poeta é valorizado apenas enquanto proprietário exclusivo de seus recursos. Andrade Muricy pleiteia a presença de Cruz e Sousa em Darío como forma de exaltar a originalidade do poeta brasileiro, passando ao largo da possibilidade de ambos haverem chegado a soluções semelhantes com base em fontes comuns e em um conjunto compartilhado de valores que viabilizasse a incorporação à poesia de formas discursivas preexistentes. Ellison refuta a hipótese com vistas a proteger a originalidade de Darío – e, para tanto, se apóia também em dados questionáveis, além de deixar transparecer pouca familiaridade com a obra e a recepção de Cruz e Sousa, a quem chama repetida e inadequadamente de “Cruz”. Assim, vale rever alguns pontos da discussão. Vamos por partes.

## 2. Rubén Darío leu Cruz e Sousa?

Embora “não haja”, de fato, “provas de que Darío tenha lido as obras do bardo negro”, como afirma Ellison, é muito plausível e mesmo segura a explicação de Andrade Muricy, segundo a qual o nicaragüense teria conhecido poemas de Cruz e Sousa por intermédio de Juan Más y Pí, Ricardo Jaimes Freyre e Leopoldo Lugones, ainda na década de 1890. Cruz e Sousa teve poemas publicados em periódicos brasileiros ao longo de toda essa década (TEIXEIRA, 1998) e, em 1893, lançou *Broquéis*, coleção de poemas que inclui alguns dos mais representativos de sua obra, como “Antífona” e “Ângelus”. Como se sabe, era muito comum a propagação informal da fama dos chamados simbolistas, alimentando uma rede internacional e ensejando a rápida transmissão, inclusive transatlântica, de idéias poéticas. A título de exemplo, um dos poetas mais respeitados do simbolismo português, Camilo Pessanha, quase não publicou versos em vida, o que não impediu a rápida disseminação de sua fama pelos cafés e salões lisboetas, através de manuscritos autógrafos

---

<sup>2</sup> Segundo o autor, partes desse artigo foram lidas em Salvador, em 1959, no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros; e sua primeira publicação integral aconteceu na revista *Hispania*, mar. 1964, vol. XLVII, n. 1, pp. 24-25. Por uma ou outra via, supomos, o texto chegou ao conhecimento de Andrade Muricy.

<sup>3</sup> Algumas alterações importantes do autor na edição revisada: a) inclusão do nome de Juan de Más y Pí ao lado de Jaimes Freyre e Lugones como prováveis intermediários; b) inclusão do dado de que Darío foi presenteado por Nestor Vítor com uma edição dos *Últimos sonetos*; c) no trecho a seguir, supressão das palavras que grifamos: “reflete flagrantemente a música inconfundível, o vocabulário e a temática dos sonetos de Cruz e Sousa do livro citado”, em resposta à incompatibilidade de datas apontada por Ellison; d) no trecho a seguir, substituição das palavras que grifamos: “o poema introdutório do livro *El Canto Errante*, aparecido em 1907, é ainda mais Cruz e Sousa, o dos dísticos de ‘Pandemônio’” por “(...) em 1907, é da família de ‘Pandemonium’, típico poema integrante de *Faróis* (1900)”, atenuando e especificando a comparação; e) supressão integral da frase que encerrava o parágrafo: “Nota-se que Cruz e Sousa o marcou para o resto da vida”, substituída pela mais vaga e abrangente que se pode ler na transcrição da página anterior. Cf. Andrade Muricy, *Panorama...*, ed. de 1952, vol. I, pp. 70-71.

que distribuía a amigos e ainda a declamações “de memória”. Um de seus admiradores era Fernando Pessoa, que, em carta ao poeta (c.1915), deixou este precioso depoimento:

Há anos que os poemas de V. Ex.<sup>a</sup> são muito conhecidos e invariavelmente admirados por toda Lisboa. É para lamentar (...) que eles não estejam, pelo menos em parte, publicados. (...) Logo da primeira vez que nos vimos, fez-me V. Ex.<sup>a</sup> a honra, e deu-me o prazer, de me recitar alguns poemas seus. (...) Obtive, depois, (...) cópias de alguns desses poemas. Hoje, sei-os de cor, (...) e eles são para mim fonte contínua de exaltação estética. (PESSOA, 2004: 417)

Quanto aos supostos intermediários hispano-americanos, merece maior atenção o poeta boliviano Jaimes Freyre. Tinha especial interesse pela literatura brasileira, e lutou para divulgá-la na porção hispânica do continente. Chegaria a viver no Brasil na década de 1920 como embaixador de seu país. Integrou o cenáculo modernista de Darío em Buenos Aires (a partir de 1893) e manifestou em diversas ocasiões grande admiração por Cruz e Sousa – consta ter sido o primeiro a divulgá-lo amplamente fora do Brasil, ao proferir em 1899, no “Ateneo” de Buenos Aires, uma conferência inteiramente dedicada a ele. A conferência de Jaimes Freyre também só poderia versar sobre os *Últimos sonetos*, publicados seis anos depois? Claro que não. Certamente o poeta boliviano leu Cruz e Sousa em algum momento entre 1893 e 1899, e, encontrando-se frequentemente nesse período com Darío, pode ter compartilhado seus livros com o amigo, sempre interessado na poesia de seus pares. Ellison lembra que Darío não pode ter comparecido à conferência, pois se mudara para a Europa; mas isso de modo algum implica em que não tenha tomado conhecimento do texto, seja parcialmente, via relatos, seja integralmente, pois a revista *El nuevo mercurio* publicou-o pouco mais tarde.

O jornalista e crítico catalão Más y Pí costumava encontrar-se com Darío em Buenos Aires no café “Los Inmortales”, e mantinha contato com diversos intelectuais brasileiros, sobretudo com anarquistas gaúchos, como Guedes Coutinho, e fluminenses, como o poeta Elísio de Carvalho, também amigo de Darío (BROCA, 2004: 172) Seu nome não constava do *Panorama* original: foi incluído na edição de 1987, certamente com base em informações novas (de que não dispomos) e para fortalecer o argumento. Andrade Muricy afirma que:

o movimento simbolista brasileiro interessou-o apaixonadamente. Tratou logo de dar notícia dele para a Hispano-América. O seu prestígio no meio literário argentino, atestado por Álvaro Melián Lafinur, facilitou a aceitação passageira de Cruz e Sousa, que influenciou diretamente sobre Leopoldo Lugones, o maior poeta argentino, ‘como lo ha señalado Más y Pí’, escreveu Julio Noé. (MURICY, 1987: 101)

Por ora, pouco mais pudemos levantar sobre Más y Pí, além de que exerceu um cargo de representação diplomática no Brasil e faleceu na costa brasileira, perto de Ilhabela, a caminho do porto de Santos, no naufrágio do transatlântico espanhol “Príncipe de Astúrias”, em 1916 (SILVARES, 2006, p. 77).

### 3. O soneto “Parsifal”, de Darío: o pivô da questão

Sobre a semelhança entre “Parsifal” e a poesia de Cruz e Sousa, Ellison considera que “*no es necesario un examen mayor a la luz de la fecha anterior del soneto de Darío*” (p. 420). A refutação

se apóia num frágil confronto de datas: presume que Darío só poderia ter lido Cruz e Sousa em 1906, quando foi presenteado por Nestor Vitor no Rio de Janeiro com um exemplar parisiense de *Últimos sonetos*, publicado apenas um ano antes; mas “Parsifal” teria aparecido pela primeira vez em 1899 (datação contestada por Alfonso Méndez Plancarte, como veremos). Não nos parece, no entanto, que a comparação de Andrade Muricy se deva restringir aos *Últimos sonetos* – entre outros, os poemas de *Broquéis* podem, sem dúvida, ter chegado ao conhecimento de Darío antes da composição de “Parsifal”, como dissemos. Ellison toma por referência o ano de 1899, quando se publicou pela primeira vez o soneto; mas dados levantados por Alfonso Méndez Plancarte permitem aventar a hipótese de que ele tenha sido redigido em 1895 ou antes.

De fato, Darío nunca o incluiu em livro. Tanto Ellison como Andrade Muricy se referem a “Parsifal” como soneto inacabado porque, em livros posteriores que o coletaram, inexplicavelmente, sempre faltou o último terceto. É assim que aparece na coleção *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, 1929, p. 123) de Rufino Blanco-Fombona e em mais três publicações da primeira metade do século XX, incluindo as criticadas *Obras Poéticas Completas* do poeta nicaraguense organizadas por Alberto Ghirardo em Madri. Todavia, publicara-se integralmente na revista madrilena *Blanco y Negro* em 26 de maio de 1910 e na bonaerense *La Nota* em 12 de agosto de 1916; e, muito antes, na também bonaerense *El Sol* (1 mai. 1899). Em *La nota*, consta fotocópia de seu manuscrito, datado assim: “*Hospital San Roque. – Buenos Aires. – feb. 20. – dos p.m. – 1895.*”. Obtivemos as informações na edição de Méndez Plancarte; não pudemos consultar o manuscrito. Mas logramos encontrar outro documento relevante, desconhecido daquele editor: uma carta escrita por José Pardo a Darío em 1898<sup>4</sup>, que menciona os sonetos ainda inéditos “Parsifal” e “Lohengrín”.

Reproduzimos a seguir o pivô da questão – em versão completa, incluindo o segundo terceto, que Ellison e Andrade Muricy não chegaram a conhecer –, o soneto “Parsifal”:

*Violines de los ángeles divinos,  
sones de las sagradas catedrales,  
incensarios en que arden nuestros males,  
sacrificio inmortal de hostias y vinos;*

*túnica de los más cándidos linos,  
para cubrir a niños virginales;  
cáliz de oro, mágicos cristales,  
coros llenos de rezos y de trinos;*

*bandera del Cordero, pura y blanca,  
tallo de amor de donde el lirio arranca,  
rosa sacra y sin par del santo Graal:*

*¡mirad que pasa el rubio caballero;  
mirad que pasa, silencioso y fiero,  
el loco luminoso: Parsifal!*

(1975: 963-4)<sup>5</sup>

A coincidência de “vocabulário e temática” apontada por Andrade Muricy se pode notar, por exemplo, nestes versos do soneto “Incensos” (*Broquéis*) de Cruz e Sousa:

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.ucm.es/info/rdario>, site do Archivo Rubén Darío, Universidad Complutense de Madrid, doc. n. 773.

<sup>5</sup> O soneto aparece com variações no volume bonaerense *Poesías completas* (Timón, 1945, p. 813), cujo texto procede, segundo A. Méndez Plancarte, da imperfeita edição de Ghirardo. V. 4: ‘vino’ por ‘vinos’; v. 9: ‘azul y blanca’ por ‘pura y blanca’; v. 10: ‘lino’ por ‘lirio’; v. 11: ‘Grial’ por ‘Graal’; além, é claro, da ausência do último terceto.

Dentre o chorar dos lânguidos violinos,  
Por entre os sons dos órgãos soluçantes,  
Sobem nas catedrais os neblinantes  
Incensos vagos, que recordam hinos... (1998a: 197)

Que imagens e temas sejam bastante afins àqueles com que opera Cruz e Sousa não sustenta uma relação de imitação direta, pois provêm de um elenco comum a diversos poetas europeus das décadas finais do XIX. Por exemplo: ao final do *Panorama*, Andrade Muricy apõe um útil glossário dos vocábulos mais recorrentes na poesia dos simbolistas brasileiros; quase tudo o que aparece em “Parsifal” se pode encontrar nesse glossário. No poema de Darío, o vocabulário remete especificamente ao libreto da ópera homônima de Wagner, que reconta o mito medieval do cavaleiro Parsifal ou Percival, perseguidor do Santo Graal; além disso, tanto em Darío como em Cruz e Sousa, esse mesmo vocabulário adquire valor alegórico se cotejado com a simbologia de certas ordens religiosas, como a Rosa Cruz, de que tomaram participação o mesmo Wagner e também Victor Hugo, entre outros artistas admirados na segunda metade do século XIX.

Chama atenção, nos *endecasílabos* de “Parsifal”, a sobreposição musical de construções exclusivamente nominais, que raramente aparece como traço fundamental em outros poemas de Darío. Já a poesia de Cruz e Sousa elege esse procedimento como principal, e, embora não o tenha inventado, deu-lhe tal e tão freqüente uso que o transformou, com o constante apoio nas reiterações aliterativas, em marcante e particular traço estilístico. Parece-nos ser essa a sua “música inconfundível”, que Andrade Muricy identifica em “Parsifal”. O leitor de Cruz e Sousa saberá que isso não se refere apenas aos *Últimos sonetos*, mas também – e acima de tudo – aos poemas de *Broquéis*, de 1893, inclusive a célebre “Antífona”:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras  
De luas, de neves, de neblinas!...  
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...  
Incensos dos turíbulos das aras... (...) (1998a: 137)

Para reforçar a ilustração dos procedimentos poéticos de Cruz e Sousa que coincidem com os de “Parsifal”, transcreve-se abaixo, a título de exemplo, a primeira estrofe de “Ângelus” (*Broquéis*):

Ah! lilases de Ângelus harmoniosos,  
Neblinas vesperais, crepusculares,  
Guslas gementes, bandolins saudosos,  
Plangências magoadíssimas dos ares... (1998a: 190)

Em Cruz e Sousa, a superposição de construções nominais com imagens vagas, diáfanas, vaporosas, líquidas etc. realiza o que Ivan Teixeira chamou de “arquitetura do vazio”, isto é, se presta à composição de ambientes quase incorpóreos e imóveis, abeirando-se, no plano semântico-discursivo, de uma poesia “sem assunto” ou de assunto mínimo (TEIXEIRA, 2004: 560). Viram-no alguns leitores coetâneos como gerador de tediosa obscuridade. De modo geral, Darío prezará a variedade dos elementos compositivos e rejeitará a obscuridade em sua poesia, preferindo uma representação por alegorias transparentes e uma sintaxe mais simples e diversificada. Isso pode explicar, pelo menos em parte, a exclusão de “Parsifal” dos livros organizados em vida pelo autor. Outros poemas seus em que se acumulam sintagmas nominais têm diferenças substantivas em relação a “Parsifal”, como “Heraldos” – referido pelo poeta como demonstração de sua teoria da melodia interior – e “Bouquet”, especialmente a estrofe seguinte, uma pequena “sinfonia” dedicada à brancura de uma mulher:

*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.* (1975: 564)

Nesses *dodecasílabos*, cada um dos sete primeiros hemistíquios comporta um membro do longo sujeito composto, e apenas o último hemistíquio traz o predicado. Trata-se de uma solução para que o acúmulo de frases nominais não se sobreponha à elegante fluidez discursiva perseguida por Darío.

Há, portanto, que considerar as semelhanças, esse verdadeiro achado de Andrade Muricy – mas sem tomá-las como provas de uma vaga “influência” de Cruz e Sousa. Bastante mais provável e adequado às práticas poéticas da época seria pensar que Darío, em “Parsifal”, pode ter imitado Cruz e Sousa na eleição e no uso reiterado de técnicas poéticas que constituem aquela sua “música inconfundível”, desde que se recordem pelo menos estes dois pontos: a) que, no vocabulário técnico poético, a categoria “música” designou, nas últimas décadas do século XIX, algo como “estilo particular”, podendo assim descrever-se em termos mais objetivos do que supõe uma leitura ingênua da associação discursiva entre “música” e “inspiração (da musa)”; b) que a imitação e a apropriação de técnicas e traços estilísticos constituía prática recorrente e mesmo fundamental entre poetas, integrando um propósito de versatilidade e politecnia cujo modelo recente era Victor Hugo. Quando qualifica Rubén Darío de “personalíssimo e cioso de sua autonomia”, Andrade Muricy (1987: 102) se esquece providencialmente de objetar que se encontram na obra do poeta nicaraguense versos prodigamente variados tanto em medida como nos diversos elementos compositivos com que operam.

#### 4. Outras pistas

As outras duas comparações estabelecidas por Andrade Muricy não oferecem muita resistência à investigação. Quanto a “El canto errante”, poema de abertura do livro homônimo que seria “da família de ‘Pandemonium’, típico poema integrante de *Faróis* (1900)” (MURICY, 1987: 103), parece-nos acertada a dura refutação de Ellison:

*(...) aun el más indiferente observador puede ver que a pesar de estar ritmado en coplas, una forma muy socorrida por los hispanoamericanos, no le debe nada a el “Pandemóniums” de Cruz e Souza, donde, en dísticos de un metro totalmente diferente, el autor de Broquéis contempla una melancólica visión del infierno* (1968: 421).

E a manifestação, vagamente apontada, de um cunho peculiarmente brasileiro em “La cartuja” de Darío não nos parece fazer sentido, sendo este um poema cujos temas, imagens e assuntos foram visitados por inúmeros poetas do fim do XIX. Na primeira edição do *Panorama*, Andrade Muricy apontava diretamente o poema de Cruz e Sousa que teria dado origem a “La cartuja”; após a revisão, substituiu essa indicação precisa por uma comparação bastante mais vaga.

## 5. Um veredito

Em rigor, portanto, é preciso aceitar ainda hoje a validade do julgamento de Ellison: “*En vista de la evidencia uno está obligado a concluir que la afirmación de la deuda de Darío a João Cruz e Sousa sigue sin probarse*” (1968: 421). Por outro lado, fica aberta a grande probabilidade de que Darío tenha conhecido a obra de Cruz e Sousa, mesmo sem nunca a ter mencionado – registre-se que o nicaragüense tampouco “assumiu dívida” com poetas como José Asunción Silva, de cujo “Nocturno” emprestou muito provavelmente a técnica de compor versos polimétricos com repetição de uma única célula rítmica, empregada em “Marcha triunfal” e outros poemas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- CRUZ E SOUSA. *Missal e Broquéis*. Org. e prefácio de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1998a.
- CRUZ E SOUSA. *Faróis*. Edição fac-similar com apresentação de Ivan Teixeira. Florianópolis: FCC; São Paulo: Ateliê, 1998b.
- DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. 11 ed. Madrid: Aguilar, 1975.
- ELLISON, Fred P. “Rubén Darío y Brasil”. In E. Mejía Sánchez (org.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: FCE, 1968, p. 419-21.
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. / 3 ed. revisada e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Ed. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- SILVARES, José Carlos. *Príncipe de Asturias*. São Paulo: Magma, 2006.
- TEIXEIRA, Ivan. O verso harmônico em Mário de Andrade e Cruz e Sousa. In: JUNQUEIRA, Ivan (coord.). *Escolas literárias no Brasil*, tomo II. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, pp. 555-576.