

## As Cidades rubendarianas: imagens da modernidade nas elaborações estéticas modernistas de Rubén Darío

Mariana Albuquerque Gomes\*

**Resumo:** Este trabalho se constitui como um exercício para pensar a modernidade de fins do século XIX e início do século XX, em suas múltiplas experiências e especificidades, ao acompanhar o escritor modernista Rubén Darío em suas viagens por diversas cidades de diferentes continentes – europeu, americano e africano. Dividido em duas partes, a primeira traz trechos de algumas crônicas rubendarianas traduzidas em uma releitura poética que se aproxima da forma narrativa trabalhada por Italo Calvino em “As cidades invisíveis”. Já a segunda apresenta uma análise, por meio das imagens figuradas no texto de Darío, em que se desvela a importância da cidade para a compreensão da experiência da vida moderna, bem como a leitura crítica da modernidade apresentada pelas experiências estéticas modernistas na cena finissecular.

**Palavras-chave:** Rubén Darío ; Modernidade ; Experiências estéticas modernistas.

### Les Villes modernes de Rubén Darío : Les images de la modernité dans le texte moderniste rubendarien

**Résumé:** En suivant l'écrivain moderniste Rubén Darío lors de ses voyages à travers plusieurs villes de différents continents - les Amériques, l'Afrique et l'Europe - cet article propose un exercice de réflexion sur la modernité de la fin du XIXe et du début du XXe siècle qui considère ses multiples expériences et ses spécificités. Pour cela, il est composé de deux parties, dont la première récupère quelques chroniques rubendariennes en faisant une relecture poétique qui se rapproche de la forme narrative d'Italo Calvino dans *Les Villes invisibles*. Alors que, dans la seconde partie, nous présentons une analyse de ces chroniques dans laquelle il est révélé à travers les images qui apparaissent dans le texte de Darío l'importance

---

\* Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), professora substituta do Setor de História do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAp UFRJ), mestre em História Política pelo Programa de Pós-Graduação em História Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde também cursou a graduação. Tem experiência na área de História da América, com ênfase no século XIX e nas relações entre História, Artes e Literatura. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a modernidade e as experiências estéticas simbolistas e modernistas compartilhadas em revistas literárias na cena finissecular latino-americana. E-mail: mariana.albuquerque.gomes@gmail.com

de la ville pour la compréhension de l'expérience de la vie moderne, ainsi que une lecture critique de la modernité présenté par les expériences esthétiques modernistes à la fin du siècle.

**Mots-clés:** Rubén Darío ; Modernité ; Expériences esthétiques modernistes.

Artigo recebido em: 11/09/2022

Artigo aceito em: 07/11/2022

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra. –Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan. –A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam. Kublai Kahn permanece em silêncio, refletindo. Depois, acrescenta: – Por que falar das pedras? Só o arco me interessa. Polo responde: –Sem pedras o arco não existe.

*Italo Calvino*

O poeta modernista Rubén Darío, como observa Graciela Montaldo (2013), foi um cosmopolita ao extremo; nasceu em Nicarágua, Metapa, atual Cidade Darío, mas lá não se quedou. Percorreu ao longo da sua vida inúmeras cidades, de diferentes países, em suas múltiplas viagens. Partiu da cidade nicaraguense de León, onde crescera, passando por outras de El Salvador, Chile, Peru, Guatemala, Costa Rica, Cuba, Espanha, Panamá, Estados Unidos, França, Argentina, Itália, Inglaterra, Bélgica, Gibraltar, Marrocos, Alemanha, Áustria, Hungria, Brasil, México, Portugal e Uruguai. Retornando a alguns lugares, guardando uma única passagem a outros; por fim, regressando à Nicarágua, onde veio a falecer.

Ao seguir Darío – em onze de seus muitos anos de viagens, mais especificamente, da estadia na cidade de Nova York na viagem de 1893 rumo a Buenos Aires ao giro por diferentes cidades nos primeiros anos do Novecentos –, acompanharemos o olhar do artista cosmopolita em suas crônicas sobre a vida moderna e as cidades, que se tornam palco e personagem das experiências e transformações vividas na passagem do século XIX para o XX.

Nas imagens figuradas no texto de Darío, buscamos perceber a multiplicidade da modernidade e como a prática do caminhar na cidade e da escrita – presentes no *flâneur* de Charles Baudelaire – vai ao encontro ao que Michel de Certeau (2009) denominou, em seus estudos culturais sobre as práticas urbanas, com uma retórica da caminhada, na medida em que o ato de caminhar pode ser encarado como um espaço de enunciação. Nessa perspectiva, procuramos, por meio das crônicas rubendarianas nas quais ululam imagens da modernidade, demonstrar como Darío, em consonância com as experiências estéticas simbolistas e modernistas da cena finissecular, frente a uma leitura da modernidade captaneada pelo progresso positivista e pelo utilitarismo capitalista, sempre voltada ao futuro, apresenta outra,

cuja crítica reinsere a imaginação e o sonho – e muitas vezes recupera o passado – no fazer poético.

Este texto, então, subdivide-se em duas partes. Na primeira, acompanhamos a trajetória do modernista, nessa virada de século, pelas distintas cidades em que se encontra e em seu caminhar, sobre as quais escreve. Nesse primeiro momento, apresentamos uma releitura poética de trechos das crônicas rubendarianas próxima à forma da narrativa de Italo Calvino em “As cidades invisíveis” (1990).<sup>1</sup>

O primeiro tópico desta parte inicial, “As cidades e os símbolos”, traz a releitura de trechos da crônica “Edgar Alan Poe” (1893), na qual imagens do capital, do progresso técnico e da arquitetura moderna figuram em referência à cidade de Nova Iorque, que adquire uma feição ciclópica, uma dimensão babélica. Já em “Cidades contínuas”, cujos trechos são das crônicas “*Tierra adentro. Sierras de Córdoba*” (1897) e “*Tierras solares*” (1903-1904), o contraponto a essa ideia do moderno na qual reinam o dinheiro e a modernização é apresentado no texto rubendariano dedicado aos espaços das serras de Córdoba, na Argentina, e do rio Reno, na Alemanha, por meio da recuperação de elementos de um passado – seja o da exuberante natureza, seja o do medievo – que resiste ao progresso, inimigo da originalidade, que a tudo nivela.

No tópico “As cidades e os olhos”, que também traz trechos de “*Tierras solares*” e das crônicas “*Peregrinaciones*” (1900-1901), a natureza também aparece quando Darío fala da cidade de Granada. Para o modernista, os elementos dessa natureza se aproximam do fantástico dos contos de outrora das “Mil e uma noites” de Scherazade. Em contrapartida, em sua escrita sobre Gênova, é possível perceber a dinâmica dos processos de modernizações aos quais diversas cidades estiveram submetidas nesse fim de século – e a crítica a uma modernidade captaneada pelo progresso, cujos processos de remodelações urbanas assumem uma dimensão cultural de “apagamento de rastros” (HARDMAN, 1998) com a demolição do

---

<sup>1</sup> Na primeira parte, a releitura poética apresenta uma tradução livre por nós empreendida exclusivamente para este trabalho. Na segunda parte deste artigo – que contempla uma reflexão sobre a modernidade e as experiências finisseculares –, os trechos das crônicas aparecem no original. As crônicas de Darío (2013) utilizadas neste trabalho são: “*Edgar Alan Poe*” (1893), “*En Barcelona*” (1899), “*Tierra adentro. Sierras de Córdoba*” (1897), “*Madrid*” (1899), “*En París*” (1900), “*Peregrinaciones*” (1900-1901) e “*Tierras solares*” (1903-1904).

“velho”/do passado para a construção do “novo”/do moderno (DOSSE, 2004 ; GOMES, R. C., 2008).

A crítica a essa leitura da modernidade também figura no tópico “As cidades delgadas”, com as narrativas sobre as cidades de Málaga e Sevilha – cujos trechos fazem parte das crônicas “*Tierras solares*”. Assim como a recuperação do passado em resistência ao progresso e à modernização. O passado aparece, em múltiplas imagens e referências, na crônica sobre a cidade de Roma, no tópico “As cidades e a memória”, cujo trecho é retirado de “*Peregrinaciones*”.

Por outro lado, no tópico “As cidades e as trocas”, na narrativa sobre “Roma papal”, como Darío chama a cidade do Vaticano – parte de “*Peregrinaciones*” –, vemos a multidão, a moda e o dinheiro entrarem em cena, assim como na crônica sobre a cidade marroquina de Tânger – cujos trechos foram retirados de “*Tierras solares*” –, embora nesta última ele recupere o passado e o maravilhoso. No tópico “As cidades e o céu”, que traz trechos das crônicas de “*Tierras solares*”, um contraponto aparece em relação à experiência material vivenciada na cidade do Vaticano: as catedrais góticas da cidade de Colônia e a experiência espiritual de outrora. Enquanto na narrativa sobre a cidade de Veneza aparecem imagens que se aproximam das que vemos na crônica sobre a cidade do Vaticano.

No tópico “As cidades e a morte”, ao escrever sobre Madri – cujos trechos estão nas crônicas “Madrid” (1899) –, Darío apresenta imagens que se relacionam com o espírito da decadência finissecular. Enquanto na cidade de Gênova – que conta com trechos de “*Peregrinaciones*” –, é destacada mais uma vez a dimensão material do dinheiro ao narrar a “cidade” Staglieno, na realidade, um cemitério e, nesse caso, em especial, o dinheiro enquanto um universal de quantificação que atua inclusive depois da morte.

Por fim, no tópico “As cidades e o desejo”, que conta com trechos da crônica “*En Barcelona*” (1899), aparece outro contraponto – diferente da leitura da modernidade apresentada pelas experiências estéticas simbolistas e modernistas – à lógica do capital: as classes trabalhadoras e o desejo de revolução social. Enquanto o último tópico, “As cidades e o nome”, traz trechos da crônica “*En París*” (1900) para apresentar imagens da cidade de Paris no *fin-de-siècle* e da cidade criada para a Exposição Universal de 1900. Vale ainda

ressaltar que para a primeira parte deste trabalho, atribuímos à perspectiva narrativa tomada emprestada do escritor italiano Italo Calvino, a escolha de um recurso narrativo para empreender nosso exercício de análise.

Já na segunda parte, a partir e por meio do acompanhamento da trajetória/narrativa rubendariana da qual se descortinam diferentes – e múltiplas – modernidades, empenhamo-nos em perceber como, em suas elaborações intelectuais, Darío dá sentido aos espaços dos quais participa. Com isso, buscamos tanto recuperar a dimensão plural e heterogênea da modernidade, como perceber a crítica que figura nas elaborações poéticas do modernista. Nesse sentido, esperamos que esse trabalho possa servir como suplemento às reflexões que pensam as diversas experiências da modernidade e que consideram suas (re)(con)figurações nos diferentes espaços, em seus microcosmos de modernidades.

### **As cidades rubendarianas**

Em agosto de 1893, chegava a Buenos Aires o escritor nicaraguense Rubén Darío. Para chegar à cidade portenha, a viagem de Darío ainda o fizera passar, como era comum na maioria das viagens do fim do século, pela cidade de Nova York e de Paris – duas cidades que foram fundamentais para a construção de sua poética modernista; a primeira por sua dimensão econômica e a segunda por sua revolução literária que viria a se somar com as tradições hispano-americanas do poeta.

Mas essa não foi sua primeira viagem e tampouco seria a última. Três continentes – as Américas, a Europa e a África, ainda que tenha passado apenas pelo Marrocos – e muitas cidades foram seus destinos. Sempre em movimento, suas contínuas viagens foram narradas em crônicas escritas por vezes para seus leitores do periódico argentino *La Nación*, do qual fora correspondente; outras vezes para outros leitores de outros impressos nos quais também colaborava; ou, ainda, como registro próprio de suas experiências e de outras diversas experiências modernas de diferentes lugares.

Em suas crônicas, é possível observar, além das singularidades de cada experiência, como ele articula – suas apropriações de – diferentes tradições culturais para recompô-las em

uma poética, que se faz heterogênea. Cosmopolita extremo por suas inúmeras viagens, pela recepção – e apropriação – dos mais diversos fluxos culturais, pelas suas narrativas urbanas, por ser um cidadão do mundo – ocidental, ao menos. Darío, viajante cosmopolita, habitou diversas cidades e foi um escritor em trânsito, cuja escrita também se fez em trânsito. Acompanhemos, pois, seu caminhar pelas cidades.

### **As cidades e os símbolos**

1893. Em uma manhã fria e úmida cheguei à cidade de *Nueva York*. O sotaque ianque se ouvia em todos os lugares sob a bandeira de estrelas e listras. O vento frio, os assobios encatarrados, a fumaça das chaminés, o movimento de máquinas, as ondas estanhadas, o barco que chegava à grande baía, tudo dizia: “*all right*”. Entre as brumas, identificavam-se ilhas e barcos. No convés, agrupavam-se os viajantes dos mais diversos tipos. Lá, erguendo sobre sua cabeça a tocha simbólica, está a Madona gigante da Liberdade, que tem por pedestal uma ilhota. Contemplo a massa enorme que está em frente, aquela terra coroada de torres, aquela região de onde vem um sopro subjulgador e terrível: Manhattan, a ilha de ferro, *Nueva York*, a sanguinária, a ciclópea, a monstruosa, a tormentosa, a irresistível capital do cheque. Acredita-se ouvir na voz de *Nueva York*, o eco de um extenso monólogo de cifras. Vivem nas suas torres de pedra, de ferro e de cristal, os homens de Manhattan. Em sua fabulosa Babel, gritam, mugem, ressoam, berram; movem com intensidade a Bolsa, a locomotiva, a forja, o banco, a imprensa. Reina a vida do formigueiro: vai e vem de inúmeras pessoas. O barulho é atordoante e se sente no ar uma trepidação incessante; a batida dos cascos, o voo sonoro das rodas, parece aumentar a cada instante. A cada momento poderia se temer um choque, um acidente, uma falha, se não se soubesse que esse grande rio que corre com uma força de avalanche carrega em suas ondas a precisão de uma máquina.

### **Cidades contínuas**

1897. É na cidade de *Tierra Adentro* que se descansa das sensações do ansioso e vertiginoso progresso das capitais, causa de loucuras, suicídios, tuberculose e clorose. Ali, ficam para trás os boulevares fervilhantes para a contemplação da doçura da lua. Se continuar, cidade adentro, deixa-se a planície tranquila e uniforme para se deparar com a linha recortada das alturas, suaves ondulações, picos mastoide modulados em um belo céu. Lâmina da serra. Reforçam-se e renovam-se os pulmões. Verdes palmeiras e ar puro. É realmente um paraíso. A paisagem é multifacetada e primorosa. Se for para os locais de banho, encontram-se harmoniosos e cristalinos remansos de água, intrincados a vegetações exuberantes, com verdes árvores de troncos ásperos como forrados com cascos de tartarugas ou couro de jacaré. Para cima, mais adiante, goza-se de panoramas magníficos: por entre rochas e arbustos, por entre caminhos estreitos e inclinados, uma sinfonia de verdes acaricia os olhos; o ar limpo e fresco distrai enquanto o sol pinta os rostos de vermelho; nas aglomerações de rocha, entre exíguos pastos, surge um rebanho de cabras ou de ovelhas; e quando se chega ao topo da montanha, tudo é deleitável. O sol se põe, a noite entra, e se pode dormir na santa paz sem preocupações ou cuidados. Nessas formosas regiões de “*Tierra Adentro*”.

1904. Em “Rin”, é impossível distinguir em que ano se está, pois em nada a cidade muda. Ela flui por entre os séculos e os viajantes que por ali passam se deparam com o seu presente que é seu passado e seu futuro. Chega-se nela em um pequenino barco a vapor, ainda novo e elegante, que segue por entre sua rua. De um lado, a campina verde; do outro, uma linha cinza de construções comerciais, muitas vezes marítimas. Ao longe, escutam-se o barulho e a agitação da cidade. E antes de chegar às últimas casas, vislumbra-se um guerreiro gigantesco, rei de pedra, que aparece como uma evocação do passado feudal teutônico. E começa o desfile de castelos. E sobre as torres em ruínas ou sobre as ameias restauradas, passa o voo das tradições lendárias. É o passado oculto, a prodigiosa Idade Média enorme e delicada, os homens de ontem, resplandcentes de glória e cheios de harmonia. E acontece muitas vezes que, enquanto você anda com o pensamento em um sonho nebuloso, ou olhando através dos olhos de sua mente as figuras do luar nascidas da melodia dos poemas, passa de repente diante de seus olhos carnisais uma locomotiva que arrasta sua cauda de vagões. Mas as

lendas são inumeráveis e vencem a passagem dos séculos. Seu grande inimigo, o progresso, apenas as toca e transforma. O que é estudo folclórico para eruditos, vive e palpita sempre na imaginação e no coração do povo – e no santuário dos incontaminados poetas. E cem e mais uma centena de páginas, de sangue e de névoa, de luz pálida ou resplendores vermelhos... Rin permanece.

### **As cidades e os olhos**

1900. Em “Génova”, mais de uma cidade há para aqueles que a olham. A primeira vista, não parece uma cidade agradável. Mas para os que chegam de trem, a vista ao longe, desde a estação, é de uma massa urbana magnífica. Para os que olham mais de perto, veem as casas altas com manchas em suas janelas, descuidadas e os bairros sujos. A impressão de quem olha Génova de perto é de uma aglomeração de cortiços marcada pelo esquecimento da higiene. A parte velha da cidade é tortuosa, descuidada. Mas aqueles que concentram o olhar na parte nova veem uma série de prédios em construção, muros antigos sendo demolidos para novas casas e edifícios serem erguidos. Os olhos que percorrem a estreita Via Garibaldi são cercados por construções históricas, pedras de séculos, antigos portões onde se veem esculpidas as armas heráldicas. Aqueles que do Righi veem Génova ao entardecer veem outra cidade. Das alturas, o panorama da cidade dourada pelo sol que se põe. O cristal marinho reflete a cidade e a luz celeste que decai. Há uma doçura pacífica e íntima que chama o silêncio e as lembranças. A suavidade da água e do firmamento sensibilizam corpos e almas. O sino da igreja dos Anjos toca a Ave Maria. E quando voltam os olhos para o horizonte crepuscular, já se veem as primeiras estrelas.

1903. Granada é uma cidade que se conhece com os olhos. O olhar atento ao fantástico e às maravilhas que a natureza ali lhe proveu. A decoração vem da própria natureza, das linhas das flores, das geometrias da clara do ovo batido ou dos cristais da neve. Seus arcos se diriam copiados das ferraduras dos cavalos; suas colunas, das tamareiras ou dos caules dos lírios. Há água por toda parte, nas abundantes piscinas, nos tanques que reproduzem a elegância arquitetônica, nas fontes como as que sustentam os leões do mais famoso pátio da

cidade. Em tudo há algo de inaudito e de fantástico, de tal maneira que vem ao pensamento essas moradas imaginadas onde habitam os imortais príncipes dos contos da prodigiosa Scherazade. Deixei Granada com pesar, por seu coração de mármore esculpido, por seu velho coração, por suas divinas velhices, que torna mais adorável sua natureza singular.

### **As cidades delgadas**

1903. Antes de falar da cidade de Málaga, é preciso falar sobre o progresso. Inimigo do pitoresco, sua nivelção não deixa traço local nem originalidade em nenhuma parte. O progresso em Málaga tem trazido grandes fornalhas e levado os encantos do passado. As singularidades andaluzas que antes davam viva lição das graças nativas e das elegâncias locais, a própria indumentária, tudo resta agora em velhos livros. Na rua principal, há tendas parisienses e *clubs*. Progressistas moradores querem Málaga igual a não importa qual “cidade moderna”, com suas abominações retilíneas. O mesmo canto flamenco se degenerou, perdeu seus brios antigos. A vulgaridade utilitária da universal civilização leva o desencanto sobre os trilhos ou em automóveis a todos os cantos do planeta.

1903. Em um imenso campo azul, destaca-se a Giralda, a torre almádena-campanário que outrora reverberava a voz do muezin realizando o azan, anunciando agora o início da Santa Semana. Quem avista a alta torre amalgamada sabe que está em Sevilla. Embora a moda traga inúmeros turistas à cidade para a Semana Santa, indiscutivelmente o encanto da cidade está em outro canto que não nas ruas cobertas de homens, mulheres, crianças, pagãos, santos, virgens, velas, rosas, incensos, *cervezas* e *tintos de verano*. A Semana Santa e a *feria* são notas singulares, mas a alma de Sevilla tem outra fragrância que nada tem a ver com esses eventos pitorescos do calendário, nem com o industrialismo e a vida comercial que povoam de barcos e pessoas as margens do Guadalquivir. O encanto de Sevilla está naquilo que nos comunica com o seu passado. Nas notas cítricas dos laranjais dos jardins que reverberam no

Alcázar, onde encontramos a cidade escondida. As galerias, os jardins, os banhos, as fontes, as flores, os pássaros, as águias, o mármore, os azulejos, as verdes águas. De tudo o que os olhos contemplam, uma das coisas que mais impressiona o espírito é essa fresca e deleitosa cidade. Ali tens o *encanto sevillano*. E quando sair, levará uma sensação inesquecível. De volta às ruas, o chamará sempre, com silenciosa voz, a tradição; em vão, nas estreitas vias, o progresso o fará se juntar às paredes do bonde elétrico; em vão, os vendedores de *souvenirs* tentaram lhe atrair com seus letreiros em inglês. Tarde demais, você já conheceu Sevilla.

### **As cidades e a memória**

1900. De Roma, cidade imortal, trago um inventário de evocações. O Fórum e o Coliseu, a revelação da pedra, o “pão” de Ruskin, ruína, coluna partida, estátua, inscrição. Não se pode sentir menos que o espírito de Cícero nesse fórum em que ressoaram tão magníficas arengas. Elevam-se ainda ali, sustentando suas arquitraves rachadas, as colunas do templo de Saturno. No Palatino, refúgio da gloriosa Loba, das alturas, se contemplam os arcos e paredes da morada dos Césares, onde os mosaicos e afrescos guardam a memória das pompas imperiais. Ao passar do Fórum ao palácio dos Césares, vê-se o firmamento recortado pelo amplo arco de Tito. E na via dos triunfadores, assalta a fantasia uma onda de imagens. É um barulho de carruagens, um resoar de trompetes e clarins, um incitar de palmas; são os bois coroados de rosas, as túnicas brancas das vestais, os estandartes, os feixes, as águias; é a multidão aglomerada e o coro imenso de aclamações; são as estolas, as togas, os diademas; são os versos velhos de Virgílio e a recente leitura de Boissier, ou as sombras dos Goncourt que observam como nos buracos do arco de Septímio Severo as andorinhas fazem seus ninhos. Colossal, ciclópico, enorme, lugar de leões e imperadores, o Coliseu surpreende e assombra em pleno dia, banhado de sol; assim domina a imensa estrutura de pedra, os arcos abalados, as paredes rasgadas de séculos, furadas de anos, esculpidas pela passagem inexorável do tempo. Ao sair do imenso anfiteatro, passou frente a minha vista como um grande inseto um homem em uma bicicleta.

## As cidades e as trocas

1900. A primeira impressão de quem chega à Roma Papal é a de uma cidade triste, descuidada, feia; mas a influência do solo sagrado limpa tudo, a prova da terra gloriosa. Nas ruas, um exército cosmopolita; gente dos quatro cantos do mundo com suas insígnias no peito e seus guias nas mãos se atropelam, esbarram e empurram. Aqui uns falam em alemão, ali outros em húngaro, adiante se escuta francês, inglês, espanhol dialetos italianos, todos os idiomas. Todo tipo de pessoa veio visitar santuários, beijar pedras, admirar templos e, sobretudo, ver um velhinho que leva a mão ao alto para dar benção a todos que se encontram abaixo da imensa basílica. E todos trazem, pouco ou muito, ouro que fica na Vila Santa. A enorme basílica de San Pablo, na qual para adentrarem todos empurram uns aos outros, é repleta de alegria suntuosa. Ouro, mosaicos, colunas de elegância majestosa, sua nave ampla e clara. As pessoas formigam sobre o piso, admirando, calculando, olhando para o rico teto, para os medalhões dos papas, e se desprendendo deles para se maravilharem com os altares, as obras, os marmóreos simulacros. E a pergunta universal: quanto terá custado isso? E a unção no bolso. San Pablo é a igreja fim do século, a igreja *club*, a igreja *tea-room*, a igreja do *five o'clock*. É a casa da religiosidade mundana onde se vai buscar o *flirt*. *Empires* imperiais e Cassinos do Nosso Senhor! Tudo isso corresponde às políticas da chancelaria vaticana. Em San Pedro, a imensidão se apresenta em toda sua realidade. Aqui, as ondas de visitantes aumentam cada vez mais a cada momento; pequenos grupos vão e vem de um lado ao outro. As tumbas dos papas, com suas distintas capelas e estátuas, os quadros, as magníficas decorações dão a sensação de se estar em um museu. O que se intensifica quando por toda parte se vê visitantes equipados com óculos, cadernos de anotações, manuais e guias em inglês, francês ou italiano. Os mármore de cores, os mármore brancos, os ônix e as ágatas e o ouro, e a prata, e o ouro e o bronze e o ouro; e, até as paredes púrpuras, tudo fala ao orgulho da terra, à glória dos sentidos, aos prazeres cesáreos e ao provérbio desse mundo. Acima, lê-se: Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei minha igreja.

1903. Do mar, se vê a costa da cidade de Tánger. Pouco a pouco, vão aparecendo as cabilas; mais adiante, as casinhas brancas. A cidade se apresenta assim sobre o céu celeste como fundo, branca, branquíssima, tatuada de minaretes verdes. De longe, a atmosfera parece pertencer a uma das narrativas maravilhosas das “Mil e uma noites”. Mas ao pisar em Tánger, toma-se pé de uma troca, ali se apresenta outra cidade; uma profanada pela invasão ocidental, para onde a civilização levou, com escassos bens, muitos dos seus habituais danos. Há um formigueiro de intérpretes de hotéis, de donos de embarcações e guias que tentam falar todas as línguas possíveis. Entro na cidade por uma das três portas árabes que há nos muros brancos. Uma multidão de albornozes, turbantes e babuches passam de um lado ao outro, vindo e indo, burros carregados, carregadores desorganizados, mendigos que estendem a mão e dizem palavras grunhidas, amontoamentos de fardos, de caixas, de carregamentos de todo tipo. Há tendas europeias de comércio, há turistas e vizinhos europeus para todos os lados. E, ainda assim, há algo que paira no ar de aspecto completamente oriental. Por trás da mistura de árabes, moros, cabilas e europeus que formam a cidade, existem o mistério e a poesia da verdadeira vida do Oriente, tal como em tempos mais remotos. Nas trocas que ali se dão, o contemporâneo é sempre o império moro do século XII, com sua organização feudal, seu luxo e suas artes refinadas. Em Tánger, nas trocas entre Ocidente e Oriente, é possível compreender a imensa distância que há entre os espíritos dos mulçumanos e as almas da Europa e América, entre essas raças do animal humano cheio de ferocidade, de nobreza, de bravura, de vícios e de virtudes naturais, e as raças nossas que o progresso e a civilização encheram de artificialidade, de segura e de desencanto.

### **As cidades e o céu**

1904. Da cidade de Colonia levo a visão de suas pontes flutuantes, da cúpula forjada que erige ao firmamento suas orações de pedra, harmoniosa e severa igreja, irmã gótica das antigas basílicas de cidades que uma vez conheceram as orações católicas.

1904. Existe uma cidade que reflete sua outra metade no céu. Por suas vias fluem gôndolas que flutuam no firmamento. É *Venecia*. As pessoas que por lá passam, olhando para

baixo, veem em cima, deparando-se com seu outro eu na outra *Venecia*. Não sabemos quanto tempo uma ou outra durará. Uns dizem que a *Venecia* do céu emergirá engolindo a *Venecia* da terra; outros, inquietos por essa intriga ou pelos ares do progresso, falam em aterrar o *Canalazzo* e deixar ao esquecimento às gôndolas flutuantes e a cidade do firmamento. Preocupados com as duas cidades, mal se deram conta de que ambas já não eram mais, pois a profanação do pior vício cosmopolita veio flutuando pela água para dar cor local aos seus caprichos. O dinheiro anglo-saxão e alemão vulgarizara os palácios e os costumes, o turismo pastoril invadira com seus rebanhos todo lugar de meditações, todo recinto de arte, todo santuário da memória. *Venecia* se convertera numa cidade de *snoobs*. Nascia *Snobópolis*.

### **As cidades e os mortos**

1899. Há agora na cidade de *Madrid* uma atmosfera que exala o odor de um organismo em decomposição. Chegam aos seus portos infelizes que andam à semelhança das sombras; moribundos cujos rostos e corpos se assemelham a cadáveres. Forças esgotadas, esplendor opaco; a coroa que foi sustentada por sólida cabeça está próxima de cair da cabeça de uma criança fraca e entristecida.

1900. Diz-se que o lema da cidade de *Staglieno* é um cântico da *Comedia* dantesca em que se lê: *tutti convengon qui d'ogni paese*; pois, de cada país, de cada cidade, todos convergem para *Staglieno* que muitos nomes possui. *Green Wood, Père Lachaise, Recoleta...* Nela, sua enorme população habita diferentes espaços. Os grandes habitam palácios. Os pobres, um buraco na terra.

### **As cidades e o desejo**

1899. Na cidade de Barcelona transparece a alma urbana. Para além do pitoresco e curioso baralho social, termômetro de uma especial existência cidadã, em que vão e vem esbarrando um no outro, cartolas e bonés chatos com pala, *smokings* e camisas simples cozidas a mão, *señoritas* e *menegildas*, nota-se ali a fermentação de algo que se enuncia

dominante. Além da energia da alma catalã, do tradicional orgulho rígido, do permanente, do histórico, triunfa um vento moderno que traz algo do porvir; é a Social que toma conta da cidade. É o segredo *blusa y gorra*; que todos ali conhecem, todos sentem, todos compreendem que nessa cidade se destaca de maneira tão papável em magnífico alto-relevo. Cidade condal, de homens fortes de outrora, terra de trabalhadores, de artesã honradez e heroica vaidade, na qual é possível sentir, mais de que em outros lugares, o ensejo e a atitude das classes trabalhadoras que compreendem a aproximação de uma mudança universal que se traduz em uma independência social, mas também em um contemporizador desejo de autonomia territorial em Barcelona.

### **As cidades e o nome**

1900. *París*. Um enorme complexo de edifícios e pavilhões. Um mar de humanos invade as ruas dessa *cidade fantástica* que, florida de torres, de cúpulas de ouro, de arcos, erige sua formosura dentro da *grande cidade*. Há uma invasão do mundo; grupos de *english*, brancos albornozes árabes, amarelos rostos do Extremo Oriente, bronzeadas faces da América Latina... uma confusão de raças agita *París*. A obra está realizada e *París* vê que é boa: permanecerá, para sempre, na memória dos inumeráveis visitantes que afluem de todos lugares do globo para esse conjunto de construções grandiosas e belas. É difícil acreditar que a cidade fabulosa não é um sonho. O olhar cansa mais ainda o espírito frente à perspectiva monumental. É a reunião de todas as arquiteturas, a profusão de todos os estilos, de construções e movimentos humano. É a expressão por meio de edifícios que subiram como um capricho, para desaparecer em um outro instante, de quanto pode o homem de hoje pela fantasia, pela ciência e pelo trabalho. E o mundo verte sobre *París* seu vasto fluxo como se na concavidade maravilhosa de uma enorme taça de ouro; derrama sua energia, seu entusiasmo, suas aspirações, seus sonhos, e *París* recebe tudo e tudo embeleza sua influência mágica de um império secreto. Exalta-se o gozo humano; glorificação da alegria em um fim de século que trouxe consigo todas as tristezas, desilusões e desesperanças. A ambição de todos que vão

à cidade é de serem conquistados; o ambiente de *París*, a luz de *París*, o espírito de *París* são inconquistáveis.

### **Flanar pelas cidades... imagens da modernidade na poética crítica de Rubén Darío**

No exercício aqui empreendido, propomos ressaltar a multiplicidade de experiências da vida moderna, na passagem do século XIX para o século XX, em diferentes cidades – mais especificamente, Barcelona, Madri, Granada, Málaga e Sevilha, na Espanha; Paris, na França; Roma, Gênova e Veneza, na Itália; Colônia, na Alemanha; Tânger, no Marrocos; Nova Iorque, nos Estados Unidos e Córdoba, na Argentina – que apresentam as mais variadas configurações sociais, econômicas e culturais.

Sugerimos que é possível observar nesses espaços, por meio da análise de crônicas do poeta modernista Rubén Darío, especificidades de cada uma dessas cidades e, assim, propomos repensar a ideia de uma modernidade homogênea para revisitá-la múltipla. Também buscamos perceber, além das singularidades de cada experiência, outra leitura da modernidade – apresentada pelas, e nas, experiências estéticas modernistas e simbolistas do *fin-de-siècle* – presente nas crônicas rubendarianas aqui trabalhadas.

Nessa perspectiva, então, procuramos identificar alguns traços dessa leitura da modernidade, não capitaneada pela ideia de progresso, pelo academicismo e positivismo, mas sim pela crítica a estes, em defesa da imaginação livre, autonomia e liberdade estética. Essa leitura crítica figura nas narrativas de Darío. O artista modernista apresenta uma pluralidade de imagens da modernidade em sua poética que se faz igualmente heterogênea, com articulações de diferentes tradições culturais recompostas em uma leitura própria.

### **Modernidade: pluralidade e heterogeneidade**

Como salienta Beatriz Sarlo (2010), ao trabalharmos com a modernidade, precisamos, imprescindivelmente, levar em consideração sua multiplicidade. Inclusive, para Octavio Paz, ela está condenada à pluralidade (PAZ, 2013, p. 15). Paz identifica a pluralidade da modernidade no seu caráter paradoxal de inauguração de uma tradição baseada na ruptura,

uma vez que as rupturas, de tradições antigas, tendem a se tornar uma tradição moderna. Segundo ele, essa tradição da época moderna reordenaria as formas de inteligibilidade dos tempos – passado, presente e futuro. Ela estaria, assim, ancorada em uma busca pela mudança e pelo novo, sendo “a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento”, e valoraria, diferentemente das compreensões temporais de sociedades anteriores, o tempo vindouro: “não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que está sempre a ponto de ser” (PAZ, 2013, p. 28).

Essa copresença de temporalidades heterogêneas também é identificada por Jacques Rancière (2009)<sup>2</sup>. O filósofo salienta que embora o futuro esteja sempre no horizonte de expectativa dessa sociedade, ele não deixa de estar articulado com o presente e com o passado (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Paz também ressalta esse aspecto heterogêneo que é característico à modernidade:

Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. (PAZ, 2013, p. 15-16)

Eis o caráter paradoxal que Antoine Compagnon (2010) recupera em seus estudos. Assim como Paz, Compagnon apresenta a Modernidade como uma tradição; porém, ele atribui a essa tradição um caráter de traição: “traição da tradição”. A utilização da expressão em Compagnon denota o aspecto contraditório e paradoxal dessa modernidade negativa. É essa negativa aliada à crítica da tradição que constitui sua dimensão dialética, que propicia a consciência histórica moderna. Tal constructo é apresentado claramente em Paz:

Surge agora, mais claramente o significado do que chamamos a *tradição moderna*: é uma expressão de nossa consciência histórica. Em parte, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição; de outra, é uma negativa, repetida uma e outra vez ao longo dos dois últimos

---

<sup>2</sup> Ressaltamos que Rancière opera com a ideia de regime de identificação das artes, abandonando noções como “modernidade artística”, “vanguarda” e “pós-modernidade”, para trabalhar com os conceitos operacionais de regime ético, regime poético ou representacional e regime estético. Nessa perspectiva, as experiências estéticas da modernidade figurariam no regime estético das artes.

séculos, por fundamentar uma tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela mesma: a mudança, a história. (Grifos do autor) (PAZ, 2013, p. 21-22)

Os estudos de Paz e Compagnon acerca da modernidade apresentam a possibilidade de uma leitura dialética, na qual se faz notória a preocupação em mostrar as possibilidades de complementaridade existentes nos pares de opostos, como o caso de tradição/ruptura. É nesse sentido que, como ressalta Maria Esther Maciel (1995), a expressão *tradição da ruptura* designa tanto a nítida ruptura com o passado imediato quanto a ruptura silenciosa com os próprios valores da modernidade.

Ao compreendermos a modernidade em sua dimensão contraditória e paradoxal, buscamos encará-la fora de um modelo teleológico de simples evolução e ruptura histórica. A percepção da qual nos valem aqui vai ao encontro da compreensão das nuances plurais, antagônicas e/ou complementares, as tensões e conflitos inerentes à modernidade enquanto promotora da crítica desejada pela aquisição de uma consciência histórica moderna.

Segundo Sarlo, esse aspecto plural se dá em função da densidade e variedade de significados da experiência em cada contexto, pois, como destaca Paz, “há tantas modernidades quanto sociedades. Cada uma tem a sua” (PAZ, 2017, p. 79). Também contribui para sua dimensão plural a presença de elementos contraditórios, o que caracteriza a própria modernidade, mas que se traduz em diferentes modernidades, entre as quais não é possível se impor qualquer relação de hegemonia (SARLO, 2010, p. 56).

Portanto, parece-nos ser fundamental refletirmos sobre a modernidade nos diversos cenários em que se configuram suas tensões, continuidades, discontinuidades e disputas de sentido e discursos, propondo uma análise interpretativa que não secciona modernidades nem estabelece relações lineares, progressivas e hegemônicas, mas que busca compreendê-las em suas singularidades.

### **Mundo moderno e experimentações estéticas**

Para acompanhar a narrativa rubendariana sobre as cidades as quais o poeta habitou, e com as quais se deparou e pelas quais passou, precisamos nos perguntar que mundo moderno

de fins do século XIX, afinal, era esse sobre o qual o poeta nicaraguense apresentava elaborações poéticas. José Moya (2004), ao estudar os fluxos migratórios de espanhóis para a Argentina entre os anos de 1850 e 1930, apresenta um conjunto de forças globais – em termos gerais, cinco tendências interrelacionais, processos históricos em desenvolvimento desde meados do século XVIII – com as quais os mecanismos microssociais se relacionavam.

Apresentadas pelo historiador como “revoluções”, essas tendências se deram no âmbito da demografia, com expressivo crescimento populacional em diversas cidades a partir da segunda metade do XVIII; da agricultura, com a transição de uma cultura de subsistência para uma de fins comercial; da indústria, que se deu lenta e progressivamente desde fins do século XVIII, com maior força e apresentando mudanças mais drásticas no século XIX; dos transportes, cujo desenvolvimento em grande medida foi decorrente da revolução industrial e da política, com o liberalismo.

Podemos ainda somar a esse conjunto de forças macro-estruturais o desenvolvimento do capitalismo no século XIX como uma força – que pode ser pensada como – motriz, na medida em que articulava as demais forças, as quais não podem ser compreendidas sem se considerarem seus vínculos intrínsecos com o desenvolvimento do capitalismo. Conforme Ángel Rama, para universalizar as condições peculiares de seu sistema econômico, o capitalismo instaurava, nos diferentes espaços em que se exercia, formas similares – mas que também apresentavam variações e especificidades – de seu sistema de valores: “seu subjetivismo econômico, a divisão do trabalho, os princípios de racionalidade da produção, sua concepção do objeto econômico e das leis de circulação do mercado” (RAMA, 1985, p. 24).

Ainda segundo Rama, a primeira resposta artística da Europa a esse sistema veio com o poeta francês Charles Baudelaire, mais especificamente com a publicação dos poemas de “As Flores do Mal”, em meados do século XIX. Em seus estudos sobre a modernidade, Walter Benjamin (2015) procura mostrar, por meio da obra de Baudelaire<sup>3</sup>, como a apreensão

---

<sup>3</sup> São inúmeros os textos e fragmentos que Benjamin dedica a Baudelaire, aos seus escritos e ao mundo ao qual pertencia o poeta francês. Alguns textos podem ser encontrados no livro “Baudelaire e a modernidade”, da coleção “Filô/Benjamin”, da editora Autêntica (2015), e muitos fragmentos estão dispersos na obra das “Passagens”, recentemente reeditada pela editora da UFMG (2018).

da temporalidade moderna, do profundo copertencimento do eterno e do efêmero, é intrínseca à produção capitalista-industrial – e ao seccionamento temporal do trabalho. Ao mesmo tempo, revela-se a fragilidade da vida moderna em suas transformações incessantes frente, como aponta Marshall Berman (2007), ao “desmoronamento”<sup>4</sup> de um horizonte que parecia ser sólido.

A modernidade engendrou uma nova maneira de sentir e pensar, intrínseca à cidade, na qual o locus temporal entre passado e futuro foi suprimido por uma dimensão *hic et nunc* – “aqui e agora” (SCHORSKE, 2000, p. 56-57). Sob o signo da transitoriedade, que carregava em si não só o efêmero, mas também o permanente, essa temporalidade eminentemente moderna reelaborou e orientou as questões que se colocaram frente ao mundo moderno, no qual a relação entre cidade e homens de letras passou a se dar não mais apenas por um julgamento ético e político, mas pela experimentação estética em sua plenitude.

Em sua reflexão acerca da relação entre a metrópole moderna e a vida mental proporcionada por ela, George Simmel (1987) ressaltou que as condições psíquicas criadas pela metrópole eram operacionalizadas pelo olhar. Também em sua análise sobre as condições psíquicas criadas por esse mundo moderno, Simmel identificou a homogeneização do sujeito frente às práticas legadas pela divisão econômica do trabalho. Não obstante, essa existência metropolitana também se impunha problematicamente ao indivíduo moderno. Tal configuração sócio-histórica estimulou a aparição de algumas formas de afirmação de identidade nos indivíduos e resistência ao tempo homogeneizador do capital-industrial.

Palavra de ordem de uma nova estética, a modernidade deixava de se opor ao passado e passava a se opor a si mesma – num movimento crítico que a caracteriza –, assumindo uma autoconsciência que, por sua vez, facultava sua autocrítica. Os artistas simbolistas e modernistas – nos países de língua hispânica –, como Rubén Darío, que vieram na esteira de Baudelaire, apresentavam, assim, ao nível do poético, um descontentamento com o mundo moderno em que estavam inseridos e, igualmente, com o modo de pensá-lo e de conceber a arte, em geral.

---

<sup>4</sup> Berman recupera uma frase do “Manifesto Comunista”, “tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar”, para dar título ao seu estudo sobre a modernidade (BERMAN, 2007).

De modo historicamente distinto, considerando suas especificidades, mas não inteiramente diferenciado, essas experiências estéticas ganharam contorno em outros espaços urbanos – para além da Paris de Baudelaire e dos simbolistas do *fin-de-siècle* –, dando à linguagem poética, cada uma a seu modo, um caráter de reflexiva contestação. Essas especificidades, esses traços diferenciais, como escreve Rama (1985, p. 28), não só literários, como também de realidades históricas distintas, de configurações da cidade moderna e de práticas culturais diversas, foram descobertas por Darío logo que ele se pôs a viajar e a caminhar experienciando as cidades. Sua escrita em trânsito desvela essas especificidades ao mesmo tempo em que apresenta, em sua poética crítica, uma leitura da modernidade em alternativa àquela na qual imperam o progresso técnico e a modernização.

### **Modernização e progresso técnico nas crônicas rubendarianas**

Quando passa por Nova Iorque, em 1893, cidade que fazia parte do trajeto para chegar a Buenos Aires, Rubén Darío se depara com uma cidade que, em sua perspectiva, é marcada pela presença do capitalismo em franco desenvolvimento. Em sua narrativa, sobressaem-se as imagens que remetem ao mundo do capital, como a Bolsa, o banco, o cheque e as cifras que compõem o “extenso monólogo” que reverbera pelas ruas da cidade:

[...] *mi vista contempla la masa enorme que está al frente, aquella tierra coronada de torres, aquella región de donde casi sentís que viene un soplo subyugador y terrible: Manharttan, la isla de hierro, Nueva York, la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque. [...] Se cree oír la voz de Nueva York, el eco de un vasto soliloquio de cifras.* (DARÍO, 2013, p. 130-131)

Imagens da modernização e do progresso técnico também se apresentam: a locomotiva, a imprensa, o “voo sonoro das rodas dos automóveis” – “*se experimenta casi una impresión dolorosa*” (DARÍO, 2013, p. 132); a velocidade é uma das experiências centrais da modernidade, como salienta Hugo Achugar (2009). Não à toa, o literato brasileiro João do Rio (1911), ao registrar os novos rumos da moderna vida vertiginosa, apresenta como símbolo desse novo tempo o automóvel – que em Darío e na sua Nova Iorque tomam as ruas em uma

ebulição contínua onde “*reina la vida del hormiguero [...], de carros monstruosos, de toda clase de vehículos*”, que chega a angustiar, “*sentís el dominio del vértigo*” (DARÍO, 2013, p. 132).

O nicaraguense se refere aos Estados Unidos como aquele lugar em que, “estabelecido o império da matéria”, reina Caliban (DARÍO, 2013, p. 133).<sup>5</sup> Tal imagem também aparece em analogia aos Estados Unidos, e ao que esse país representa para os literatos modernistas, em outro texto de Darío, intitulado “*El triunfo de Calibán*”, de 1898. Dois anos depois, em 1900, outro modernista, o uruguaio José Enrique Rodó, faria uso da mesma analogia, em sua obra “*Ariel*”. Na obra rodoniana, Caliban representa os Estados Unidos da América, junto com sua lógica utilitária e capitalista – e com seu imperialismo – que a todo custo tenta se impor como modelo de civilização à América Latina. Esta, em Rodó, encarna Ariel, gênio da luz, do espírito, representante da cultura latina, fazendo contraponto a Caliban: “*en nombre de los derechos del espíritu, niego al utilitarismo norteamericano ese carácter típico con que quiere imponérsenos como suma y modelo de civilización*” (RODÓ, 1993, p. 55).

As fumaças das chaminés, o estanho nas águas, o movimento das máquinas – símbolos do progresso material e de um “modelo de civilização” –, que ora se referem ao industrial, ora aos indivíduos, figuram assim na composição imagética da crônica rubendariana. Do mesmo modo, a pedra, o cimento, o ferro e o vidro são imagens às quais o poeta reccore em sua narrativa, cujo discurso nos revela uma cidade babélica:

[...] *viven en sus torres de piedra, de hierro y de cristal, los hombres de Manhattan. En su fabulosa Babel, gritan, mugen, resuenan, braman, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco [...]. El edificio Produce Exchange entre sus muros de hierro y granito reúne tantas almas cuantas ahcen un pueblo.* (DARÍO, 2013, p. 131-132)

Benjamin percebe no uso desses materiais nas construções da cidade – comuns à produção em série do mundo industrial – a marca do impessoal; a cidade, de ferro e de vidro, tão duros e tão lisos, não deixa marcas dos indivíduos que nela transitam, isto é, ela apaga os

---

<sup>5</sup> A referência de Darío ao personagem da comédia shakespeariana “A Tempestade” aparece na crônica que viria a ser o capítulo dedicado a Edgar Allan Poe, na obra “*Los Raros*”, de 1896.

rastros de qualquer individualidade (BENJAMIN, 1991).<sup>6</sup> Ademais, para o filósofo, o vidro, frio e sóbrio, enquanto material no qual nada se fixa, anula a possibilidade de inserção em uma experiência; “as coisas de vidro não tem nenhuma aura” (BENJAMIN, 1985, p. 117). Essa dimensão catastrófica da modernidade, sob as transformações do progresso e da modernização, também é recuperada por Renato Cordeiro Gomes quando este apresenta, como vemos em Darío, a cidade moderna em sua dimensão babélica:

A cidade, assim, vai-se qualificando como a Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referência [...] [A cidade babélica moderna] É palco para a atrofia progressiva da experiência, ligada à tradição, à memória válida para toda a comunidade, substituída pela vivência do choque [...]. (GOMES, R. C., 1999, p. 26)

Quadro totalmente diferente é pintado quando, quatro anos depois, em 1897, o escritor modernista viaja pelas serras de Córdoba. As imagens da natureza são evocadas em contraponto aos aspectos da cidade babélica, símbolo e estigma de doenças e de males sociais, e ao progresso vertiginoso, que muitas vezes requeria a higienização e o saneamento da paisagem urbana e social – “*es que se descansa con aquellas sensaciones de los afanosos y mareantes progresos capitalinos, causa de las locuras, de los suicidios, de las tisis y de las clorosis*” (DARÍO, 2013, p. 282).

Poderíamos imaginar, a princípio, que essa diferenciação se daria pelas características de cada um desses espaços, específicas em função da distância territorial entre a cidade de Nova Iorque e a cidade dos pampas argentinos, bem como pela localização geográfica da primeira próxima a um espaço de notável desenvolvimento do capitalismo desde meados do século XIX, os Estados Unidos, e da segunda numa posição mais periférica, na América do Sul.

Todavia, mesmo em cidades que se encontram em um país, como a Itália, geograficamente próximo ao centro europeu desse sistema econômico – ainda que seja interessante destacar sua condição periférica nos quadros do continente – é possível notar as diferenciações das experiências urbanas da modernidade. Para além de estabelecer relações

---

<sup>6</sup> Por outro lado, os traços se tornam evidenciados no *interieur*, pois a residência, com sua decoração, se transforma no espaço em que o sujeito vai expor e querer deixar marcas, os vestígios de sua personalidade (BENJAMIN, 1991, p. 37-38).

hierarquizadas, como centro-periferia, a narrativa rubendariana, em sua leitura crítica, vai descortinando a dimensão heterogênea da modernidade...

### **Processos de remodelações urbanas**

Na modernidade, como Paz (2013) destaca, há uma preocupação com o tempo, em sua complexidade e diversidade, que ressalta sua dimensão plural e heterogênea. Conforme o autor, os artistas modernistas – e também os simbolistas – abandonam, em sua leitura da modernidade, uma concepção linear de tempo para conferir a ele sua multiplicidade de representações. Como imagens de um caleidoscópio em que passado e presente mostram como os tempos históricos se misturam e se confundem, vemos na crônica rubendariana a cidade de Roma.

Ao narrar a cidade romana, “*la ciudad inmortal*” (DARÍO, 2013, p. 207), o modernista traz uma série de evocações de elementos do passado e do presente que se misturam e se confundem, como as construções grandiosas do passado, em ruínas, o Fórum e o Coliseu, e as leituras de Gaston Boissier sobre Roma Antiga e as observações dos irmãos Goncourt. Ali, em meio às ruínas, se experiencia a presença do passado tão cara à estética ruskiniana.

Recobrado por Darío, John Ruskin acreditava que era possível manter vivo o passado no cotidiano da cidade por meio do espaço urbano e de seus monumentos. Para o teórico, as edificações que sobreviviam ao tempo, de séculos e de gerações, transferiam os sentimentos de pertencimento de seus valores memoriais ao espaço da cidade, ao qual elas, inclusive, resistiam às transformações. As ruínas, das colunas partidas, das rachaduras, das inscrições que o processo de envelhecimento conferiram à construção são o testemunho da idade e da memória, e seu aspecto de maior valor:

[...] a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua Idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. (RUSKIN apud PEREIRA, 2008)

Memória e arquitetura são dois pontos percebidos como intrínsecos, importantes para Ruskin. Para ele, a arquitetura é fundamental, pois se apresenta como uma das possibilidades de rememoração – a outra seria a poesia. Tal dimensão é recuperada por Darío nas narrativas da cidade de Roma, cujos monumentos, respectivamente, perpetuam a grandeza passada – *“esos monumentos perpetúan la grandeza pasada [...] la labor de una arquitectura graciosa y sincera”* (DARÍO, 2013, p. 193) – e possibilitam “entrar” no passado, isto é, fazer o viajante se sentir dentro do passado estando no presente.

Entretanto, de modo quase antitético às considerações ruskinianas, também na modernidade, o discurso – e fenômeno – da demolição ganhou uma visibilidade, e um ritmo, espetacular, como destaca François Dosse (2004). Nesse contexto, demolir o “velho”, o passado, pressupõe, também, construir um “novo”, um moderno, como podemos observar na crônica sobre a passagem do poeta modernista por Gênova. As imagens do “velho” e do “novo” são recuperadas na narrativa rubendariana na própria dimensão da cidade que se apresenta em um duplo: uma parte velha e o novo – *“La parte vieja de la ciudad es tortuosa, descuidada. En lo nuevo, se alzan construcciones, se demuelen muros antiguos y se inician casas y palacios”* (DARÍO, 2013, p. 186).

Dessa perspectiva, podemos dizer que as reformas urbanas do fim do século se apresentavam em uma dimensão dicotômica, representada pelo par “destruir-construir”. Ainda sobre esse fenômeno de demolições finisseculares, é interessante também ressaltar que conforme se demolia e se construíam novos espaços, a própria produção de identidade que se apoiava na e nos símbolos da cidade também era demolida. Como alerta Benjamin, com as reformas urbanas, a cidade se tornava uma cidade estranha para seus próprios habitantes (BENJAMIN, 1991, p. 41). Nesse sentido, é possível perceber como grande parte dos processos de demolições não se restringia apenas ao campo estrutural da cidade, mas também a seus aspectos simbólicos.

As experiências estéticas dos artistas simbolistas e modernistas reagem frente a esse processo de modernização que demolia referenciais e laços simbólicos em prol de um progresso mecanicista e utilitarista que subordinaria a tudo e a todos; daí também a retomada de Ruskin, por Darío. De acordo com Maria Lucia Pinheiro Bressan Pinheiro (2008), o teórico

foi um intransigente inimigo da industrialização, crítico da sociedade capitalista industrial e seus desdobramentos. Ao criticar a divisão econômica do trabalho industrial, o teórico inglês propôs como alternativa uma produção que não apartasse quem pensa o produto daquele que o faz, tendo sido, assim, um dos pilares do movimento *Arts and Craft* inglês.

### **A vida moderna e o dinheiro**

Georg Simmel (1987), que recupera em seu estudo acerca da vida mental na metrópole moderna essa dimensão criticada por Ruskin, identifica também na divisão econômica do trabalho – que introduzia, de acordo com o sociólogo, a pontualidade, a calculabilidade e a exatidão à vida – a morte da personalidade do indivíduo. Segundo ele, as esmagadoras forças sócio-históricas e a técnica legada pelo século XVIII exigiram do homem e do seu trabalho, ao longo do século XIX, uma especialização funcional que colocava em xeque sua autonomia e a individualidade de sua existência.

Além disso, ele ainda ressalta que a economia do dinheiro contribuía para uma existência de valores mais quantitativos que qualitativos, pois a natureza calculativa do dinheiro, dominante na vida mental moderna, proporcionava o surgimento de uma nova precisão e de uma certeza na definição de identidades e diferenças, ao mesmo tempo em que extinguiu as ambiguidades nos acordos e combinações nas relações sociais:

[...] o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores. [...] O dinheiro, com toda sua ausência de cor e indiferença, torna-se denominador comum de todos os valores; arranca irremediavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade. (SIMMEL, 1987, p. 16)

Assim, na narrativa de Darío sobre a cidade de Veneza, vemos a crítica ao dinheiro que vulgariza costumes e espaços. E junto com ele, a moda e o “*turismo carneril*”, que invade a cidade, seus recintos de arte, espaços de meditação e santuários da memória. Para o modernista – em uma construção poética que revela latente ironia –, a cidade se converteu em “Snobópolis” – “*¡ oh desgracia !, en la ciudad de snobs*” (DARÍO, 2013, p. 238-239).

Essa latência se potencializa na crônica sobre a cidade do Vaticano, também referenciada pelo modernista como “*la ciudad papal*” (DARÍO, 2013, p. 197), onde a multidão, guiada pela moda – imagens recorrentes nos escritos sobre a modernidade –, também está lá. Porém, os espaços vulgarizados são assumidos pelos templos religiosos, em especial a Basílica de São Paulo que se converte em *club* e *tea room* do *five o'clock*, onde se vai buscar o *flirt* – imagens e, assim como o café e o cabaré, espaços de sociabilidade da modernidade:

*Basílica enorme, llena de alegría fastuosa. Oro, mosaicos, columnas de majestuosa elegancia ; naves anchas y claras. [...] las gentes hormigean sobre las baldosas, admirando, calculando, clavando los ojos en las ricas techumbres, o en los medallones de los papa, y desprendiéndolos, para asombrarse ante los altares, ante las labores, ante los mármoleos simulacros. [...] San Pablo es la iglesia fin de siglo, [...] la iglesia club, la iglesia tea-room, la iglesia del five o'clock. Es la casa de la religiosidad mundana a donde se va a buscar al flirt. (Grifos do autor) (DARÍO, 2013, p. 199).*

Vale recordar a imagem que o poeta destaca quando passa pela cidade de Colônia, na Alemanha. Ao falar de sua catedral gótica – “*del domo labrado que erige al firmamento sus oraciones de piedra, armoniosa e severa igreja*” (DARÍO, 2013, p. 246) – Darío relembra as antigas igrejas de cidades que outrora sabiam orar. Como aquelas da cidade de Roma/Vaticano, de onde se esperaria uma experiência espiritual, ressoa, entretanto, a dimensão material do dinheiro – elas são “*Casinos do Nuestro Señor*” (DARÍO, 2013, p. 199) –, tanto na exposição da composição dos seus edifícios, quanto nas observações das sensações provocadas nos sujeitos que ali se encontram.

Se Simmel escreve que na sociedade moderna o dinheiro “expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de ‘quanto?’” (SIMMEL, 1987, p. 16), Darío, em sua narrativa, reafirma esse aspecto ao apresentar como pergunta universal de todos aqueles que se deleitam com a “alegria suntuosa” da basílica romana, a questão: “quanto terá custado isso?”. O homem metropolitano negocia (SIMMEL, 1987, p. 11); o mercado o abarca; “*y la unción en el bolsillo*” (DARÍO, 2013, p. 199).

Essa economia do dinheiro e pressuposto universal de quantificação se traduz inclusive na morte, como podemos ver quando o poeta, na cidade de Gênova, passa pelo cemitério de Staglieno, onde seus mortos habitam diferentes espaços: “*En esa enorme población de finados, los grandes habitan, como en la vida, palacios; los pobres, un hoyo en la tierra*” (DARÍO, 2013, p. 199).

### **Decadências e efervescências finisseculares**

Já a experiência moderna na cidade de Madrid, por onde o poeta passa no ano de 1900, apresenta outra relação com as imagens da morte no fim do século. Darío se vale das imagens alegóricas da morte para descortinar a sensação de decadência que se abatia sobre os madrilenos com o fardo, que recaía sobre os ombros castelhanos, da perda da guerra hispano-americana, contra as antigas colônias de Cuba e Filipinas e os Estados Unidos – “[...] *van llegando a los puertos de la Patria los infelices soldados de Cuba y Filipinas [...] los que llegan, andan a semejanza de sombras; parecen, por cara y cuerpo, cadáveres*” (DARÍO, 2013, p. 88). Nesse cenário, as promessas da razão, do liberalismo e do progresso, de início do século XIX iam se convertendo em uma sensação de insegurança e desconfiança.

O homem moderno finissecular vivia um desencanto com a própria modernidade e esse seu espírito reverbera na experiência madrilena narrada por Darío em sua crônica, que não se restringe à questão dos desdobramentos da guerra hispano-americana. O modernista também evoca essas imagens para falar sobre o esgotamento que a literatura espanhola, a seu ver, experienciava no fim do século:

*Hay en la atmosfera una exhalación de organismo descompuesto. He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tempo en todas las manifestaciones del alma nacional: Cánovas muerto; Ruiz Zorilla muerto; Castelar desilusionado y enfermo; Valera ciego; Campoamor mudo; Menéndez Pelayo... No esá por certo España para literaturas, amputada, dolente, vencida [...].* (DARÍO, 2013, p. 88)

O texto rubendariano poderia ser ilustrado pelo verso inicial do poema “*Langueur*”, do simbolista francês Paul Verlaine: “*Je suis l’Empire à la fin de la décadence*”; Darío,

inclusive, traz em seu texto imagens representativas da experiência colonial espanhola, da “coroa” e da “cabeça”, para falar dessa sensação de decadência:

*¿Cómo hablarían ante el espectáculo de las amarguras actuales los grandes reyes de antaño [...]? Así cual ellos el imperio hecho polvo, las fuerzas agotadas, el esplendor opaco; la corona que sostuvieron tantas macizas cabezas, así fuesen las sacudidas por terribles neuroses [...]. (DARÍO, 2013, p. 88)*

O espírito decadente que, nas três últimas décadas do século XIX, também atingira outra cidade que o poeta viria a conhecer: Paris. Diferentemente da letargia que, pelo olhar rubendariano, atingia Madrid, com o fim da Comuna de Paris, em 1871, e de uma utopia de liberdade, um surto de criações submergia na decadência para despertar o âmago mais interior do sujeito moderno.

Esse período acompanhou a emergência de diversas elaborações estéticas que evocavam o espírito decadente, sendo as mais famosas, as revistas literárias *La Décadence* e *Le Décadent*, editadas por Anatole Baju, e *Le Chat Noir*, editada por Émile Goudeau, cujo nome provinha do famoso cabaré artístico *Chat Noir*, inaugurado por Goudeau em 1881. E atingiria seu apogeu em 1885, com o romance *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans.

No romance de Huysmans, o gosto da personagem principal, o duque Jean Floreas Des Esseintes, pelo decadente, o conduzia por um caminho de afastamento da realidade cotidiana para um mergulho em um estado interior, que penetrava as profundezas do inconsciente. Conforme Jerold Seigel (1992, p. 227), esse era um momento em que se realçava o desejo de ver o declínio do mundo público, a partir da liberação dos poderes desse mundo interior.

Entretanto, a virada do século traria, com o ano de 1900 e a Exposição Universal, outros ares para a cidade parisiense. E é justamente no ano de 1900 que o poeta modernista passa novamente por Paris. Em sua *flânerie*, ele nos narra toda a efervecência experienciada na “grande cidade” parisiense e na “cidade fantástica” (DARÍO, 2013, p. 106) com seus pavilhões e edifícios erguidos para a Exposição Universal de 1900, realizada no *Champs de Mars*, de abril a novembro daquele ano. Na crônica rubendariana se fundem, então, a cidade de Paris e a cidade, construída, que vive dentro de Paris.

Para Eliana Kuster e Robert Pechman (2014), foi com as reformas urbanas promovidas pelo barão de Haussmann que a cidade de Paris, então remodelada, tornou-se a cidade símbolo do mundo moderno. Eles também identificaram, em meio a esse processo de reformulações urbanas, uma ressignificação da rua na forma do boulevard como metonímia do espaço público. Isso porque no momento em que as cidades experimentavam uma radicalidade daquilo que se denomina vida urbana, teria ocorrido um processo de reconfiguração da cidade, que não atuava somente em sua materialidade ou função, mas que atuava também na sua dimensão pública, possibilitando a tomada da rua – microcosmo da cidade – como metonímia desse espaço. Nesse sentido, como metonímia da cidade, a rua apresenta o mundo urbano e suas formas de sociabilidade e urbanidade:

Então, a rua, para além de sua mineralidade, para além de sua funcionalidade, se revela a nós na sua *publicidade*. Desse ponto de vista, a rua, portanto, é a possibilidade da cidade, é a reafirmação da cidade no seu sentido mais amplo: lugar do acontecimento, arena do inesperado, possibilidade do encontro, reconhecimento do outro, acolhimento da diferença. (Grifo dos autores) (KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 62-63)

Essa dimensão é potencializada nas ruas da “cidade fabulosa” criada, a Exposição com seus pavilhões onde têm lugar os acontecimentos do grande evento. Darío registra a grandiosidade dessa cidade que surge dentro da cidade de Paris, bem como sua efervescência, com a invasão do mundo em suas ruas. Cerca de 50 milhões de pessoas a visitaram ao longo meses em que ficou de pé: “[...] *este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad [...] innumerables visitantes que afluyen de todos lugares del globo*” (DARÍO, 2013, p. 106). Ali, escreve o poeta, exalta-se o gozo humano em um *fin-de-siècle* decadente que havia trazido consigo “*todas las tristezas, todas las desilusiones y desesperanzas*” (DARÍO, 2013, p. 108).

Cenário urbano diferente é apresentado por Darío quando de sua passagem, ainda naquele mesmo ano, por Barcelona. Na cidade catalã, a alma urbana se mostra, aos olhos do modernista, em uma composição social que, em sua complexidade, ressalta a coexistência dicotômica de uma classe burguesa – de “cartolas”, “*smokings*” e “*señoritas*” – e

de uma classe trabalhadora – de “gorra y blusa” e “menegildas” – no mesmo espaço social (DARÍO, 2013, p. 76). É interessante notar que o poeta dá ênfase ao vestuário para identificar aqueles a quem observa. Essa identificação é possível porque, conforme Eric Hobsbawm (1987), a vestimenta foi, no fim do século XIX, um dentre uma série de elementos simbólicos que passaram a compor a cultura material e, assim, gerar uma identificação da classe trabalhadora, inclusive, em certa medida, a unificando.

Segundo Mercedes Tatjer (2016), a mistura de habitações populares, de alojamentos para trabalhadores e de espaços de sociabilidade, como associações culturais e cooperativas, no espaço de produção fabril, sobretudo do setor têxtil, se manteve e se reproduziu em todos os bairros industriais, configurando grandes distritos industriais integrados na cidade de Barcelona. A articulação entre espaço produtivo industrial e espaço social – residencial e de sociabilidade – exerceu importante impacto na cidade e sociedade barcelonesas na cena finissecular. Essa configuração espaço-social, somada às experiências socialistas e anarquistas dos catalães ao longo do século XIX, possibilitou a Darío, na virada do século, narrar sua impressão de que algo novo soprava na alma urbana barcelonesa – a qual ele difere da alma catalã. Essa fermentação de algo que se enuncia dominante, essa efervescência captada pela sensibilidade do artista modernista em suas caminhadas pela cidade, era a Revolução Social:

*Si vuestro espíritu se aguza, he ahí que se transparenta el alma urbana. Allí, al pasar, notáis algo nuevo, extraño, que se impone. Es un fermento que se denuncia inmediato y dominante. Fuera de la energía del alma catalana, fuera de esse tradicional orgullo duro de este país de conquistadores y menestrales, fuera de lo permanente, de lo histórico, triunfa un viento moderno que trae algo del porvenir; es la Social que está en el ambiente; es la imposición del fenómeno futuro que se deja ver; es el secreto a voces de la blusa y de la gorra, que todos saben, que todos sienten, que todos comprenden, y que en ninguna parte como aquí resalta de manera tan palpable en magnífico alto relieve. (DARÍO, 2013, p. 76-77)*

Poderíamos dizer, em uma leitura da narrativa rubendariana, que havia na cidade de Barcelona, a consciência dos significados desses símbolos pela classe trabalhadora. Mais, da utilização deles não só como identificação, como também manifestação de um ensejo/uma luta por mudanças sociais – “[...] *la actitud de las clases laboriosas que comprenden la aproximación de un universal cambio [...]*” (DARÍO, 2013, p. 77).

Até agora, acompanhamos Darío em suas viagens e em suas caminhadas por diferentes cidades que nos mostram, por meio de imagens que figuram nas crônicas do poeta, a modernidade em suas diversas experiências e a crítica do artista modernista a uma modernidade capturada pelo progresso, pela modernização, pelo dinheiro. Prossigamos, então, pelas cidades andaluzas, que também mostram a pluralidade de experiências e a heterogeneidade da modernidade, cujas narrativas permitem entrever um pouco mais da crítica poética de Darío.

### **A natureza, o passado e o maravilhoso**

Granada, Málaga e Sevilha, três cidades andaluzas por onde o poeta passa e que lhe produzem sensações nada parecidas. A primeira lhe remete à natureza e como essa provê à cidade sua ornamentação. A descrição de Darío da arquitetura árabe da dinastia Nasrida a aproxima da manifestação artística do fim do século que também recupera elementos da natureza, porém, amalgamando-os com elementos industriais. Quando fala de uma decoração que vem da linha das flores, dos cristais da neve, dos caules dos lírios, o poeta está falando do passado mulçumano que permanece na cidade (DARÍO, 2013, p. 225), mas também de imagens que figuram na estética artenovista finissecular.

O *art nouveau* emerge, no fim do século XIX, como manifestação de uma vontade de encontrar uma linguagem artística completamente nova, com vistas a contemplar às exigências da vida moderna. Conforme José Paulo Paes (1985), o artenovismo se diferenciava pela sua característica “esquelética vitalista”, a qual se valia do ornamento – organicamente – para realçar o estrutural e não para escondê-lo, aproximando a ciência e a técnica da natureza por meio da estilização:

Com ir buscar à flora e à fauna, seu repertório de motivos ornamentais, os artífices do *art nouveau* cumpriram a missão a que se propunham, de, pela intermediação da arte, aproximar ciência e técnica do mundo da natureza, da qual as sentiam tão distanciadas por força daquela exacerbada oposição entre artificial e natural que a mecanização trouxe consigo. Dentro do próprio bastião do industrialismo, [...] sob a forma de estilização e reminiscência decorativa, o palpitar da natureza. (PAES, 1985, p. 69)

A inovação a partir da sua adesão à lógica industrial e à sociedade de massas, todavia, não era desprovida de crítica. Essa adesão subvertia os princípios básicos da produção em série – cujos materiais, em sua maioria, possuíam acabamentos pouco sofisticados – ao se utilizar de uma articulação com a indústria ao mesmo tempo em que se conservavam os minuciosos e sofisticados acabamentos empregados às artes. Em 1904, na crônica “*Modern Style*”<sup>7</sup>, publicada na revista *Os Annaes*, o literato simbolista e crítico de arte brasileiro Gonzaga Duque registrava, com entusiasmo, a inovação do artenovismo:

E é por isso mesmo, por este renascimento da intervenção direta das artes do desenho na indústria de utensílios [...] seu ornato, admiravelmente aplicado, surge das linhas mais simples, muitas vezes as mais primitivas, até o complicado simbólico de uma arte quintessenciada. [...] E é na Natureza, nas maravilhas da sua fecundidade, na extravagância, no esquisito, dos mais inatendidos seres e inertes, que esta arte procura e colhe a sua característica [...]. Ela afeiçoa a seu talante as linhas mais inteiriças, dá-lhes flexibilidades, fá-las rígidas sem o desgracioso da rigidez, encurva-as sem amesquinhá-las, quebra-as sem prejudicá-las. (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 211)

A inspiração nas formas orgânicas da natureza, reforçando o uso de linhas sinuosas, assimétricas e curvilíneas e de arabescos; a escolha do ornamento – valendo-se dos movimentos das linhas, que se revelavam como primeiro plano dos trabalhos; e a inclinação pelo misticismo, com a evocação de sensações faziam frente ao industrialismo utilitarista. As dimensões do fantástico e do maravilhoso, da natureza e de um passado, fundem-se no presente, ou melhor, na atualidade da vida moderna, por exemplo, na indústria. É essa atualidade do passado que se faz presença e de um presente instantâneo que está passando, o que desperta a atenção dos simbolistas e modernistas, como sublinha Paz:

---

<sup>7</sup> Na França, o *Art Nouveau* também ficou conhecido como o *Modern Style*. Na Alemanha, como *Jugendstil*, em referência à revista *Jugend* (Munique, 1896); do mesmo modo, o termo espanhol *Arte Joven* referenciava uma revista lançada em Barcelona no ano de 1901; na Áustria, o termo *Sezession* pôs em evidência o caráter de ruptura da nova estética, aludindo à união dos artistas vienenses *d'avant-garde* criada em 1897, *Wiener Sezession*; na Holanda, traduziu-se o termo literalmente por *Nieuwe Kunst*; na Itália, o termo mais utilizado foi o *Stile Liberty*, pondo em evidência a importância do papel difusor das grandes firmas comerciais, como a fundada em Londres, em 1875, por Arthur Lasenby Liberty; na Bélgica, manteve-se a utilização do original *Art Nouveau* (GENTY et al., 1997, p. 30). No Brasil, foram adotados tanto o termo *Art Nouveau* quanto o *Modern Style*, embora também fosse utilizado “arte nova”/ “nova arte”, com letras minúsculas.

*La lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia. La inclinación de los modernistas por el pasado más remoto y las tierras más distantes – leyendas medievales y bizantinas, figuras de la América precolombiana y de los Orientes que en esos años descubría o inventaba la sensibilidad europea – es una de las formas de su apetito de presente. Pero no los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del art nouveau [...]. Decadente y bárbaro, el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias [...]* (PAZ, 1976, p. 20-21)

Podemos ver mais claramente essa dimensão apresentada por Paz na narrativa de Darío em sua passagem pela cidade de Sevilha. Para o poeta modernista, o encanto da cidade em nada se aproxima das margens do rio Guadalquivir povoadas por indústrias, sobretudo siderúrgicas e metalúrgicas, e comércio, nem das margens ferroviárias, outro polo de agregação industrial. É não muito longe dali, um pouco mais para o centro, no Real Alcázar, em meio ao passado vindo do Oriente, distante do presente industrial que se encontra fora dos muros seculares da construção árabe, que o viajante se depara com a alma da cidade – “*El encanto íntimo de Sevilla está en lo que nos comunica con su pasado*” (DARÍO, 2013, p. 230). Novamente as imagens do passado se fazem presentes e o Oriente vem à tona para iluminar a dualidade da cidade.

Na narrativa rubendariana, a dimensão fantástica dos elementos do passado, que se faz presença, em oposição aos elementos da vida moderna é recorrente. Em Sevilha, o poeta modernista alerta não só para o modo como o progresso descaracteriza a cidade, mas também como a moda a traveste em “notas singulares” e “*souvenirs*”. Ainda é interessante perceber nas crônicas que o passado – seja em sua relação com o Oriente, o medievo ou os elementos americanos pré-colombianos – não é sinônimo de tradição. Desse modo, podemos notar, junto às considerações teóricas de Paz, que na modernidade, se, por um lado, a reformulação do sentido da tradição se deu pela categoria do novo, por outro, a negação, enquanto crítica, possibilitou a manutenção do passado por meio do diálogo e da (re)criação.

A negatividade crítica também está presente na crônica sobre a cidade de Málaga, na qual o progresso, segundo Darío, provia “grandes fornalhas” e tomava “encantos do passado”. Desde a primeira metade do século XIX, Málaga despontou como um importante centro industrial siderúrgico espanhol, e têxtil, inclusive rivalizando com o centro catalão. Até meados do século, a cidade desempenhava um papel de relevância no setor industrial, o que lhe proporcionou um crescimento urbano e populacional considerável.

Ainda que a partir do último quartel do século XIX e nos primeiros anos do século XX, a cidade tenha experienciado um movimento de “desindustrialização” dos setores fabris modernos – siderúrgico, químico e têxtil algodoeiro – e de “reajuste industrial” com o crescimento da indústria alimentícia, como observa Juan Antonio Lacomba (1992). A dimensão malaguenha industrial é recuperada por Darío para mostrar como o progresso e a industrialização retiraram da cidade o que ela possuía de original, seus antigos brios. O poeta soma à industrialização o aspecto modernizante da modernidade e o desejo daqueles que veem na modernização, o advento do progresso e da cidade moderna, embora destaque que os artistas modernistas – e simbolistas – não compartilham dessa leitura do mundo moderno:

*“Los malagueños progresistas que quieren su ciudad igual a no importa qué ‘ciudad moderna’, con las abominaciones rectangulares [...] están en su derecho [...] pero también están en su derecho los artistas del mundo que defienden la belleza del pasado y la razón del arte”.* (DARÍO, 2013, p. 218)

Em sua grande parte, os processos de modernização implementados nos centros urbanos na virada do século – e que muitas vezes se baseavam na experiência parisiense das reformas urbanas de Haussmann durante o Segundo Império – se orientavam pelos fins progressistas de tornar a antiga cidade medieval/colonial em uma cidade moderna. Esses processos de urbanização buscavam dar certa fisionomia à cidade com o objetivo de proclamar o seu ingresso na civilização e na modernidade por meio do progresso material. Conforme Pechman (2017), com a modernidade e seu processo de remodelações urbanas, a cidade passa a traduzir a própria ideia de civilização. Essa leitura da modernidade é destacada e criticada por Darío em sua crônica: *“El progreso es el enemigo de lo pintoresco, y su nivelación no va dejando carácter local ni originalidad en ninguna parte. [...] Y la*

*vulgaridad utilitaria de la universal civilización lleva el desencanto sobre rieles o en automóvil a todos rincones del planeta” (DARÍO, 2013, p. 217-223).*

Desencantados com o que o século XIX lhes apresentava – um nivelamento e uma uniformização, como identificou Simmel (1987, p.11) e também Darío em sua crônica –, simbolistas e modernistas renunciavam à leitura da modernidade captaneada pela ideia do progresso, da civilização e da modernização para, em meio a um mundo que se quer cada vez mais guiar pelo utilitarismo, pelo mecanicismo e pela imediaticidade (LINS, 1991, p. 34), construir uma subjetividade mais complexa. A crítica a esse discurso da modernização figura, de modo recorrente, nas elaborações estéticas desses artistas.

É interessante recuperar esse ponto para pensarmos a crônica rubendaria da cidade de Tanger, no Marrocos. Ao falar de uma ideia de civilização que leva, a seu ver, mais danos do que bens, Darío estabelece uma contraposição. O poeta modernista recupera tempos mais remotos, o império mouro do século XII, com seu luxo e suas artes refinadas, a fim de mostrar “*la poesía de la verdadera vida de Oriente*” e se distanciar da cidade “*profanada por la invasión europea, adonde la civilización ha llevado, con escasos bienes, muchos de sus daños habituales*” (DARÍO, 2013, 236-237).

A dimensão do fantástico trabalhado na crônica da cidade marroquina junto à ideia de Oriente maravilhoso, aproximada da narrativa fabulosa dos contos de “*As mil e uma noite*”, que rememora tempos remotos, do passado que se faz presença – “*el Marruecos contemporâneo es siempre el império moro del siglo duodécimo*” (DARÍO, 2013, 237), é também trabalhada pelo poeta nos escritos decorrentes de sua passagem pela Alemanha, mais especificamente no seu deslocamento pelo rio Reno. Porém, aqui, o elemento fantástico é evocado pelas lendas medievais da região – “*un mundo de creaciones de la historia, de la fantasia popular y de la celeste potencia de los maestros de la lira y del arpa*” (DARÍO, 2013, 247).

### **Uma leitura da modernidade pelas experiências estéticas modernistas**

Na crônica rubendaria, as lendas vencem a passagem dos séculos e sobrevivem ao progresso – “*su gran enemigo*” – e à racionalidade dos eruditos para quem elas não passam de estudo folclórico, pois o que é estudo folclórico para estes últimos, “*vive y palpita siempre en la imaginación y en el corazón populares – y en el santuario de los incontaminados poetas*” (DARÍO, 2013, p. 248). Esses poetas são os artistas simbolistas e modernistas que buscam, por meio do sonho, das nebulosas evocações, sugerir imagens para resistir à materialização da modernidade apresentada, em discursos tecnicistas, como sinônimo de progresso e modernização. Percebendo os limites do racionalismo e acreditando que a razão – positivista, cientificista – era insuficiente, eles buscavam uma interioridade que possibilitaria “criar outros universos pela imaginação, pelo sonho, pela ficção” (LINS, 2009, p. 16).

Se, como escreve Antonio Edmilson Rodrigues, essa nova cultura, moldada pelo capitalismo, oferece um empobrecimento, uma vez que é submetida a uma ideia de progresso técnico e instrumental que “não permite a decolagem da ideiação, que mata a criatividade e que reordena o mundo das oportunidades eliminando totalmente a liberdade” (RODRIGUES, 2000, p. 131), os poetas modernistas, assim como os simbolistas, na contramão desse movimento, ofereciam uma outra leitura da modernidade. Sua crítica poética reinseria a imaginação livre no fazer artístico, notabilizando, assim, a capacidade imaginativa/criadora do artista em resistência à leitura progressista e utilitária do mundo moderno, que colocava inclusive as artes em lugar subalterno à ciência técnica e subserviente ao mercado (GOMES, M. A., 2021).

No decorrer do exercício aqui empreendido, pôde-se notar que para perceber essa outra leitura da modernidade presente nas experiências estéticas finisseculares, não só o poeta modernista Rubén Darío possui um papel de destaque, como também as cidades pelas quais ele passou. Tal característica se deve ao fato de que com a modernidade, a cidade se tornou literariamente o cerne da observação, da análise e do discurso. Nesse sentido, a proposição de Renato Cordeiro Gomes (1994) para ler a cidade não como “reprodução”, mas sim como “construção de uma escrita” que possibilita a circulação do jogo das significações, nos é interessante, sobretudo, por estar em consonância com aquilo que de Certeau identificou como uma retórica do caminhar.

Para o historiador, o ato de caminhar – que vemos na escrita em trânsito de Darío – pode ser compreendido como um espaço de enunciação. Entretanto, ele ressalta que tais enunciações não podem ser reduzidas a seu traçado gráfico, pois o “caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial” (CERTEAU, 2009, p. 165) – como pudemos ver nas múltiplas imagens que figuram na narrativa rubendariana. São os discursos sobre a cidade, em sua diversidade, que a tornam possível. Em consonância com a leitura de Certeau, François Dosse reitera que:

São os gestos, as práticas, as artes de fazer e as narrativas do cotidiano que constituem os verdadeiros arquivos urbanos. À cidade visível, as artes de “fazer com” acrescentam o que Calvino chamou de “cidades invisíveis”, este imaginário da cidade que a torna credível [...]. (DOSSE, 2004, p. 88)

E essa literatura, que representa a cidade moderna e seus processos de transformações na cena finissecular, conjuga por meio de sua leitura experiência urbana e modernidade. É nesse sentido que Sarlo (2010) observa a cidade como tema do político, espaço onde se dão embates ideológicos, disputas de sentido, além de um espaço imaginário que a literatura inventa e ocupa em seus literatos, que celebram ou denunciam a sua modernização.

A escolha pela cidade não se deu apenas em termos metodológicos. Em certa medida, é impossível, ao refletir e se debruçar sobre a modernidade, abster-se da cidade, pois ela é uma das suas personagens primordiais. No século XIX, a cidade e a rua desempenharam o papel cardinal de palco do espetáculo urbano (KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 59), tornando-se personagem e um dos quadros essenciais da vida urbana. Não à toa, as narrativas de diversos literatos vão ganhar corpo nas e pelas ruas das cidades, que igualmente ganham vida, como podemos ver nas alegorias baudelairianas dos “*Tableaux parisiens*” e nas crônicas de Darío, aqui recuperadas.

Assim, de modo similar à epígrafe de “*Cidades invíveis*”, de Calvino, que inicia este texto: sem as pedras, o arco que sustenta a ponte não existe; as cidades rubendarianas possibilitam perceber as singularidades e pluralidades que compõem a modernidade. Nesse sentido, ao acompanharmos a narrativa rubendariana, ao olharmos para as experiências narradas pelo modernista em suas viagens por diferentes cidades, podemos confirmar a

condição múltipla e heterogênea da modernidade. Cada cidade apresenta singularidades acerca da experiência da vida moderna. Mas não apenas isso, as elaborações estéticas de Darío aqui apresentadas desvelam também como na cena finissecular estão em disputa diferentes leituras da modernidade. Como foi possível perceber ao acompanhar o poeta nicaraguense em suas caminhadas por essas cidades modernas, ao mesmo tempo em que uma lógica mercadológica e uma ideologia do progresso pautada em uma razão técnico-científica ganhava espaço, os artistas modernistas e simbolistas, em suas experiências estéticas, apresentavam uma reação que propunha como alternativa pensar a modernidade e o sujeito moderno em sua complexidade, pela imaginação e por uma crítica reflexiva.

### Referências bibliográficas

- ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de “o *Flâneur*” de Walter Benjamin. Trad. Rômulo Monte Alto. In. MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 14-31.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Benjamin).
- \_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Sociologia*. 2ª. ed. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991. (Col. Grandes Cientistas Sociais; 50).
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso).
- CALVINO, Italo. *As Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.

- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Humanitas).
- DARÍO, Rubén. *Viajes de um cosmopolita extremo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2013. (Tierra Firme).
- DOSSE, François. O Espaço habitado segundo Michel de Certeau – descontinuidade e intangibilidade da personagem: a relação com o tempo no individualismo contemporâneo. Trad. Giovanni Ferreira Pitillo. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, p. 81-92, jul.-dez. 2004. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%209/ArtCultura%209\\_dosse.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%209/ArtCultura%209_dosse.pdf)>.
- GONZAGA DUQUE. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In. *Sete aulas sobre linguagem, memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 139-154.
- GENTY, Gilles; HOUSSAIS, Laurant; JOUVE, Séverine; THIÉBAUT, Philippe; VERGNE, François. *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*. Paris: Flammarion, 1997.
- GOMES, Mariana Albuquerque. *Modernidade em constelação: experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904)*. Tese de Doutorado. 372 f., il. / Mariana Albuquerque Gomes; orientadora: Maria Elisa Noronha de Sá. – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 2021.
- GOMES, Renato Cordeiro. A Cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, jul.-dez. 1999.
- \_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: UNESP, 1998. (Prismas).
- HOBSBAWM, Eric J. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. Trad. Waldea Barcellos e Sandra Bedran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- JOÃO DO RIO. A Era do automovel. In. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier Livreiro-Editor, 1911. p. 1-11. Domínio Público. Disponível em: <<https://archive.org/details/vidavertiginosap00orioj>>.
- KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O Chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Humanitas).
- LACOMBA, Juan Antonio. Sobre la “desindustrialización” malagueña de finales del XIX: algunas reflexiones. *Estudios Regionales*, Málaga, n. 32, p. 213-223, 1992.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- MACIEL, Maria Esther. Os paradoxos do novo: sobre o conceito de tradição na obra de Octavio Paz. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 21-33, out. 1995.
- MONTALDO, Graciela. Prólogo. In. DARÍO, Rubén. *Viajes de um cosmopolita extremo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2013. (Tierra Firme).
- MOYA, José C. *Primos y extranjeros: la inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*. Trad. María Teresa La Valle. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.
- PAZ, Octavio. *A Busca do presente e outros ensaios*. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. (Col. Ensaio contemporâneos).
- \_\_\_\_\_. *Cuadrivio*. Tabasco, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976. (Serie del volador).
- \_\_\_\_\_. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PECHMAN, Robert. Pedra e discurso: cidade, História e Literatura. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 3, 1999. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem\\_06.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html)>.

- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. O pensamento de John Ruskin no debate cultural brasileiro dos anos 1920. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/mlbp\\_ruskin.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/mlbp_ruskin.htm)>.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1985
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martin. *João do Rio: a cidade e o poeta – o olhar de flâneur na belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica – Buenos Aires: 1920-1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In. VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 11-25.
- TATJER, Mercedes. La industria en Barcelona (1832-1992). Factores de localización y cambio em las áreas fabriles: del centro histórico a la región metropolitana. *Scripta Nova: revista eletrônica de geografia y ciencias sociales*, Barcelona, v. X, n. 218 (46), 1 agosto de 2006. Disponível em: <[http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-46.htm#\\_edn21](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-46.htm#_edn21)>.