

*ITE, MISSA EST: UMA CONFISSÃO DE AMOR PELA POESIA — A
CONSAGRAÇÃO DE UM MODERNISTA PROCURANDO O PECADO*

*ITE, MISSA EST: A CONFESSION OF LOVE FOR POETRY — THE
CONSECRATION OF A MODERNIST LOOKING FOR THE SIN*

Phelipe de Lima Cerdeira¹

Phelippe Henrique Garcia Cordeiro²

RESUMO: Um poema pode representar mais do que um eu-lírico apaixonado, multiplicando vozes e apontando a confissão e o projeto literário de um escritor decidido a pecar. Sob essa perspectiva, o presente artigo promove uma leitura do poema *Ite, Missa Est*, do nicaraguense Rubén Darío.

Palavras-chave: poesia; modernismo Hispano-americano; Rubén Darío.

ABSTRACT: A poem can represent more than just a passionate persona, by multiplying voices and pointing the confession and the literary project of a writer decided to commit a sin. From this perspective, this paper promotes a reading of the poem *Ite, Missa Est*, by the Nicaraguan author Rubén Darío.

Keywords: poetry; Spanish American Modernism; Rubén Darío.

A entrada em um texto literário — especialmente quando esse está irradiado pelas veias líricas — é sempre uma tarefa árdua, pujante, na qual crítico e leitor acabam sendo tentados a uma leitura apaixonada. Tamanho ímpeto por essa relação passional acaba favorecendo, como era de se esperar, a um condicionamento do olhar, um flerte fatalmente ligado a dotes mais aparentes ou que, por alguma razão, parecem ser suficientes para a expectativa de uma união eterna. A observação não refuta um olhar que acompanha o horizonte da análise técnica e formal, tampouco minimiza a

¹ Doutorando em Letras, UFPR.

² Graduando em Letras, UFPR.

atuação ensaística sistematizada. Trata-se apenas da real consciência de que, na literatura, um bom texto ou, melhor, um texto “clássico”³ acaba por despertar “[...] incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe” (CALVINO, 2007, p.12). Cabe ao crítico literário, pois, alimentar novas miradas diante de um mesmo objeto; favorecer um experimentar que extrapole as linhas plasmadas na superfície textual, ecoando, assim, o que está além da *indiscrição* de aliterações e de *vaidosas* rimas.

Se o enunciado poderia ajudar a representar uma espécie de postulado para o exercício da crítica literária, no caso pontual desse artigo trata-se de uma convocação, uma conduta obrigatória para revelar a grandiosidade de um escritor que transformou o cenário hispano-americano (e da literatura ocidental de maneira geral) ao final do século XIX. Dar-se-á, a partir daqui, especial atenção para a análise do poema *Ite, missa est* (1896), do escritor Rubén Darío. A proposta de leitura tomará o poema não simplesmente como uma unidade, mas como um palimpsesto⁴, uma estrutura que esconde, em finas camadas, o resultado de múltiplas incursões de discursos e influências lidas e depositadas no papel. A metáfora é decisiva, sobretudo para que o leitor perceba o desafio de uma análise voltada a diversos pontos do objeto lírico, sempre em busca de um raciocínio capaz de se atrever a ver mais, seguindo como inspiração a marcha de um famoso *rondó dos cavalinhos*⁵.

³ O conceito de “clássico” atrelado à crítica de Italo Calvino foi sedimentado pelo autor italiano pela primeira vez em 1991, a partir de sua obra *Perché leggere i classici*. Para dar vazão ao raciocínio dessa presente análise, foi utilizada a obra traduzida para o português brasileiro. Mais informações nas referências.

⁴ O termo palimpsesto remete-se ao conceito desenvolvido pelo crítico literário Gerárd Genette em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006), reforçando a ideia de um texto elaborado por múltiplas camadas, constituídas ao longo do tempo a partir de informações que são, linha a linha, refeitas. Mais informações nas referências.

⁵ A alusão, aqui, se refere ao método de análise e à elaboração desenvolvida pelo crítico Antonio Candido no ensaio *O rondó dos cavalinhos* (1985), parte da obra *Na sala de aula*. Seguindo o conceito da literatura como um sistema, Candido traz no referido trabalho uma surpreendente leitura de um poema de Manuel Bandeira e que, portanto, assumiu papel fundamental para balizar o raciocínio dos autores desse artigo. Mais informações nas referências.

A leitura partirá, então, de uma impressão decantada e identificada na superfície do poema; seguindo para uma hipótese que valorize a antinomia interna do texto; chegando, por fim, a uma fina camada que possibilita transformar *Ite, missa est* em uma espécie de metonímia para se refletir a respeito do projeto literário do qual Rubén Darío é o grande representante. Cabe, ainda como justificativa desse pequeno introito, uma ressalva no que diz respeito à opção de análise do poema em seu original, ou seja, na língua espanhola⁶. Muito além de justificar a relação com o poema a partir das palavras artesanalmente definidas por Darío, a escolha tornar-se-á determinante em um nível mais profundo da perspectiva de leitura, fundamentando um trabalho linguístico estratégico para se versar sobre o fazer poético e sobre a construção do literário em terras do novo mundo. Por hora, é de grande valia a apresentação do poema como o ponto de partida da presente leitura:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al són de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar:
su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente
me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagaré la llama de la vestal intacta
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!

(DARÍO, 1917, p.85-86)

⁶ O referido poema também pode ser lido em português, de forma on-line, a partir da tradução de Anderson Braga Horta. Valendo-se do fato de que o espanhol pode ser tomado como uma língua instrumental para lusófonos e, principalmente, por conta de que a presente leitura crítica retoma diversas questões de natureza linguística para ratificar questões semânticas, a tradução não será utilizada. O endereço eletrônico do trabalho de Horta pode ser encontrado nas Referências.

1. A CONFISSÃO DE AMOR À MUSA: UMA PRIMEIRA LEITURA E O ARQUÉTIPO LÍRICO

Para uma primeira leitura, o poema *Ite, missa est* pode ser minimamente parafraseado como o desejo verbalizado de um eu lírico que está decidido a amar e a conquistar a sua musa com “alma de Eloísa” e “sonrisa suave de Monna Lisa.” (DARÍO, 1917, p.85-86). Haveria, aqui, a imagem de um amor idealizado, de uma voz poética que, por palavras, sucumbe aos talentos de uma mulher que parece ser um belo retrato da aspiração romântica. Dessa impressão, convoca-se no poema o valor simbólico de expressões como “virgen”, “nieve”, “sagrada”, “suave”, “únicos”, “vestal intacta”, etc. Ainda que o raciocínio represente o que está explícito, parece ser determinante demonstrar que essa manifestação romântica ganha tons inebriantes, paradoxais: ao mesmo tempo em que a mulher parece ser passiva, inocente, “virgen como la nieve” (DARÍO, 1917, p.85), sua conduta pontua ares atípicos de força, revelando seus “ojos de evocadora, gesto de profetisa” (DARÍO, 1917, p.86), provação de quem está disposta a ofertar um “rojo beso ardiente” (DARÍO, 1917, p.86). Tratar-se-ia, portanto, de uma temática cara ao gênero lírico desde a sua disseminação em tempos latinos, ganhando novos fôlegos para os propósitos românticos no século XVIII.

Em uma recepção, em certo grau, não cautelosa, essa primeira leitura pode causar ao leitor a cômoda ideia de que o poema é tomado sob uma proposta não muito surpreendente, afinal, a temática do amor e o afã de um eu lírico tomado pela consumição de querer sua amada, como já dito, não parece ser algo relevante no que diz respeito à inovação lírica. Mesmo que a impressão ajude a corroborar o entendimento da fertilidade polissêmica de *Ite, missa est*, o artigo ainda preserva o direito de não avançar para a eventual confirmação e suspeita do leitor, depurando um pouco mais como o tema do amor é bem alicerçado e justificado pelo conhecimento do autor dentro da sua experimentação no gênero. A perspectiva, portanto, em nada minimiza o potencial poético de Darío. Ao contrário, pretende já promover o acesso ao texto a partir de um efeito construído pelo poeta, demonstrando intimidade com os elementos formais que caracterizam o que há de mais tradicional e respeitável na esfera da poesia.

Não à toa, o poema é escrito como um soneto, forma consagrada pelo rigor desde o século XII, tendo como representantes nomes canônicos para os estudos literários ocidentais, tais como Petrarca, Dante Alighieri, Sá de Miranda, Shakespeare, Pushkin, Baudelaire, para citar apenas alguns que precederam a figura do pensador nicaraguense (JOZEF, 2005). A escolha opta pelo modelo de soneto petrarquiano, o qual é formado por dois quartetos e dois tercetos, apresentando o uso de rimas consoantes, fundamentalmente externas, ora alternadas nos quartetos, ora paralelas nos dois tercetos. Assim, o resultado métrico pode ser resumido como ABAB ABAB CCD EED.

A grande predominância de sonoridade também é construída a partir do jogo interno soante das figuras internas, destacando uma aliteração que ecoa ao longo de todo o poema, valorizando a marcação do padrão da fricativa alveolar surda [s] (som de “s”), tal como pode ser verificado, entre tantos exemplos, na relevante concentração sonora do oitavo verso: “sus labios son los únicos para besar.” (DARÍO, 1917, p.86). Ainda assim, o efeito causado pela repetição sonora valoriza a real dimensão quando dimensionada no todo.

O tratamento das palavras e o apuro na harmonia entre elas ganha destaque em duas interessantes paranomásias. Na primeira delas, presente no verso 4, “y alzo al són...” (DARÍO, 1917, p.85), Darío repete o resultado fonológico do verbo *alzar* a partir da preposição *al* seguida do substantivo abstrato *són*. Ao ler o trecho, têm-se como resultado uma espécie de eco, que aglutina as duas palavras de uma maneira tão intensa que o verso parece acabar sendo reverberado até a conclusão do poema, quando então a musa “rugirá de amor!”. Já no segundo caso dessa figura de linguagem, Darío joga com a semelhança extrema, garantida, mais uma vez, pelo nível fonológico de dois léxicos com propriedades gramaticais tão distintas: *són* (substantivo abstrato, verso 4) e *son* (verbo ‘ser’ conjugado na terceira pessoa do plural no presente do

indicativo, verso 8). *Són* e *son*⁷ acabam sendo articulados como uma figura única diante de um espelho, demonstrando dois lados possíveis a partir de um mesmo ponto⁸. Verbo e substantivo ressoam, se misturam, fazem confundir e ampliar as possibilidades semânticas da própria língua espanhola.

A sensação é arquitetada por uma espécie de jogo de tensões, no qual cada uma das palavras assume o seu lado, o seu posto como quarta sílaba poética do verso final de cada um dos quartetos. Cabe ainda uma ressalva de que a pequena diferenciação ortográfica entre ambas, o que era⁹ então chamado de acento diferencial para monossílabos — *són* e *son* —, não é suficiente para camuflar um efeito particular de similaridade sonora. De um lado, o *són* (som) está ligado ao eu lírico e à emoção sinestésica de busca pela amada; de outro, *son* se transmuta, deixa de ser melodia, para ser um referente dos próprios lábios da mulher. Relendo os dois versos separadamente, a sensação provocada pela repetição latente, a certeza presente vivida e evocada na própria poesia.

O trânsito pelos procedimentos tradicionais líricos também pode ser verificado pelo grande controle assegurado no padrão métrico, trazendo regularidade quase total ao longo dos quatorze versos: com exceção do primeiro e do sétimo verso (ambos com 15 sílabas poéticas), todos os outros 12 versos do poema são realizados com 14 sílabas poéticas¹⁰. Relacionados à métrica, ganham destaque os únicos dois recursos

⁷ Em português, respectivamente, os léxicos são traduzidos como “som” e “são”.

⁸ A segunda leitura ainda tentará dar conta de expandir o efeito dessa paranomásia como elemento articulador de sentido.

⁹ Devido a novas reformas ortográficas na língua castelhana, as palavras *son* e *son* já não são mais diferenciadas pelo acento agudo na vogal “o” (em espanhol, o sinal é chamado de *tilde*). (DRAE, 2014).

¹⁰ Para o leitor brasileiro, parece relevante lembrar que o padrão métrico para a lírica em espanhol não segue os mesmos parâmetros adotados com poemas escritos em língua portuguesa, sempre voltados à contagem até a última sílaba tônica de cada verso. No espanhol, a contagem está relacionada ao padrão sonoro de cada palavra final, determinando contagens específicas a partir da separação das palavras em *agudas* (oxítonas), *llanas* (proparoxítonas) e *esdrújulas* (proparoxítonas). Para o caso de versos terminados com palavras oxítonas, serão contadas todas as sílabas poéticas e, ainda, somar-se-á ao resultado mais uma sílaba poética; para versos terminados com palavras

de *enjambement* formulados em todo o poema, aparecendo nos dísticos finais de cada um dos tercetos.

A proposta favorece a construção de um sentimento de aflição vivido pelo eu poético, uma inquietude tamanha a ponto de retratar como ele está prestes a render-se ao simples desejo, deixando clara a sua decisão por uma aproximação que é cada vez mais real, ativa, física, de dominação: “[...] me mirará asombrada con íntimo pavor;” (DARÍO, 1917, p.85). A musa, figura tão sagrada para os olhares e tempos românticos, ao final do poema, ainda que de forma velada, já parece estar, eminentemente, profanada, à espera de um domínio impossível de ser evitado, rendida às mãos desse incansável eu poético.

É partindo exatamente desse efeito de sentido que se propõe a entrada para uma próxima camada do poema, um novo nível de leitura. A partir daqui, o eu lírico não é mais regido pelos dogmas e postulados românticos: ele já obedece ao paradoxal *instinto sagrado de profanar*.

2. DA PROSA À POESIA. DO SAGRADO AO PROFANO

Diante de *Ite, missa est*, a leitura que sintetiza uma simples evocação a uma mulher parece mesmo ser incipiente por conta de tamanha efervescência poética. A construção permite, então, uma segunda leitura baseada na observação de uma força que pulsa, confessando um choque latente ao longo dos 14 versos: a oposição entre o sagrado e o profano. O primeiro sinal dado por Rubén Darío no poema para a interpretação aparece quase criptografado aos olhos de um leitor contemporâneo, mas nada camuflado: trata-se do próprio título, *Ite, missa est*.

paroxítonas, a contagem contemplará todas as sílabas poéticas (inclusive as que vierem após a sílaba tônica); por fim, para os versos terminados por palavras proparoxítonas, serão contadas todas as sílabas poéticas e, depois disso, será deduzida apenas uma sílaba. Nas referências, é possível consultar um endereço eletrônico sobre o assunto.

Embora seja pouco provável afirmar qualquer impressão causada pela frase em latim, uma vez que registros da recepção do poema não aparecem em quaisquer documentos, é cabível imaginar que a nada inocente frase tenha despertado a atenção, o receio e, por que não dizer, certo choque entre os leitores da época. Necessário pontuar que o poema faz parte da obra *Prosas Profanas*, publicada pela primeira vez na Argentina, no ano de 1896. Parte de uma fase madura da escrita de Darío, a obra ganha relevância por ironizar forma e conteúdo, multiplicar os resultados já conseguidos pelo escritor em *Azul*, marco do Modernismo Hispano-americano (JOZEF, 2005). Segundo Laura Castro,

Rubén Darío usa la palabra “prosas” en su acepción arcaica, tal como la emplea Berceo, de composición de carácter religioso para ser cantada en la misa, pero contradicha por “profanas”. Así, el sustantivo equivaldría a “liturgia” o “ceremonia” y el adjetivo apuntaría al aspecto sensual, erótico y carnal que domina en la obra. (CASTRO, s.d., s/p).

Também enunciando sobre o potencial discursivo de *Prosas Profanas*, o teórico colombiano Harold Alvarado Tenorio (1995) pontua questões de ordem formal e temática, reforçando que

[l]a búsqueda de la expresión se hace con base a una musicalidad, que imprime a las palabras, más allá de su sentido lógico, grandes sugerencias. El helenismo, a lo parnasiano, está expresado en idilios espléndidos y artificioso virtuosismo donde lo pintoresco se funde con relieves escultóricos y las evocaciones, clasicistas, están unidas a imágenes españolas de gran colorido, precioso y refinado. Pero es también, sustancialmente, un prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones. Sus innovaciones métricas y verbales son deslumbrantes. (TENORIO, 1995, p.203).

Quando se fala em Rubén Darío, há um vínculo entre o amor e o espírito, sempre sob a perspectiva de um olhar erotizado. O tema não é pontual ao poema analisado, fazendo parte de uma recorrência de um projeto literário do escritor (TENORIO, 1995). Não se trata, porém, apenas de uma alusão simples ao desejo sexual; expressa,

na verdade, um jogo mais complexo vivido pelo indivíduo moderno, uma espécie de transcendência espiritual, não sempre desligada do religioso. A perspectiva erótica, tão presente e característica no trabalho poético de Darío, em *Ite, missa est* é elevada ao impulso extremo. Assim, se a leitura do título no poema isolado poderia gerar certo desconforto, em conjunto, seu efeito, para os mais conservadores, é uma verdadeira provocação. Isso porque, como se sabe, até ao menos a metade do século XX, o latim era a língua oficial de representação da Igreja Católica enquanto instituição¹¹. Portanto, a escolha por utilizá-lo, sobretudo atrelado a uma imagem de desejo, institui o primeiro ruído para o que se poderia imaginar como prática do sagrado. A profanação, nesse sentido, já começa simplesmente pela enunciação de algo tido como único, sempre a serviço da religião, aparecer atrelado para o ofício e interesses da poesia, das vozes de um poeta.

Mesmo que *Ite, missa est* esteja ligada à ideia de que a assembleia chegou ao fim¹², tal expressão latina, na Idade Média, acabou sendo mal compreendida e consagrada como a referência de que a missa, celebração, teria se findado e que, portanto, os fiéis estariam dispensados para voltar as suas casas¹³. O fato de o espanhol, ou mesmo o português, constituir-se como uma língua derivada do latim, faz com que a similaridade lexical (referindo-se à *missa*) acabe por facilitar a alusão ao imaginário direto da celebração típica na qual um padre é o porta-voz das palavras de Deus. O ruído faz-se exatamente aí, já que, ao ler o poema, a imagem construída está muito longe do que poderia se pensar como uma celebração ou rito do sagrado. Como contraponto, Darío cria um eu lírico que é, sim, fiel, mas aos seus instintos, ao desejo

¹¹ Segundo levantamentos realizados pelo jornalista Leonardo Vieira, com o objetivo de construir uma espécie de quadro histórico sobre o uso do latim e a Igreja (com a chamada missa tridentina ou rito latino, iniciada em 1570), a língua-morta apenas deixou de ser obrigatória nas celebrações católicas a partir da década de 1960, após renovações realizadas pelo Concílio Vaticano II (VIEIRA, 2014). Mais informações sobre a matéria estão disponíveis nas referências.

¹² Literalmente, a expressão poderia ser traduzida como “Ide, [esta] é [a] dispensa”. (DICIONÁRIO DE LATIM, s.d.).

¹³ A expressão *Ite, missa est* é traduzida de diferentes maneiras. A interpretação referente à ideia de “Ide, em paz” pode ser visualizada no endereço da enciclopédia virtual Wikipedia.

mais intempestivo de conquistar uma mulher que parece estar aos moldes de uma santa, imaculada e ainda conservada por uma “vestal intacta” (DARÍO, 1917, p.85).

Dando prosseguimento à leitura, há a demarcação do eu poético não simplesmente como uma voz, mas como o sujeito, o protagonista das ações e, por conseguinte, de toda a profanação: “Yo adoro a una sonâmbula...” (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos). Não se faz necessário que os leitores tentem descobrir quem é que canta a poesia, a marca está clara, consciente e implacável. O *yo poético* (o eu poético em português) se funde na poesia, é simplesmente *yo*, primeira pessoa no verso 1, ou, ainda, oculto no verso 9, início do primeiro terceto, mas decidido a retomar e viver todas as possibilidades de sua aspiração na forma de um beijo.

A marca tão própria desse *yo* ganha, verso a verso, a perspectiva de uma força profana elevada às alturas, capaz de dominar os sentidos e controlar os desejos de quem canta. Para fundamentar uma impressão de obsessão gradativa e incontrolável, ganha destaque, mais uma vez, o grande controle de elementos formais por parte do poeta. Nesse caso, merece destaque a escolha dicotômica dos tempos verbais: de um lado, nos dois quartetos iniciais, são enumerados verbos apenas no presente do indicativo (*adoro, es, alzo, hay, es e son*); do outro, nos dois tercetos, emergem para a composição poética verbos no futuro do mesmo modo verbal (*mirará, quedará, apagaré e rugirá*), além de um auxiliar no subjuntivo para denotar a verdadeira cobiça de um pecador confesso (*he de besarla*). Muito mais do que uma diferença em linha do tempo, presente e futuro separam-se, nesse poema, a partir da natureza interna dos verbos. *Adorar, ser* (no poema, flexionado como *es e son*) e *alzar* conservam propriedades de estado, são fatos diretamente atrelados à materialidade humana desse eu poético; já *mirar, quedar, apagar e rugir* induzem a uma certa característica de movimento, a uma aceleração, uma espécie de respiração ofegante, ampliando a entrega desse eu poético a uma força que o consome e que o faz invocar, enfim, a uma “faunesa antigua” (DARÍO, 1917, p.86). É notável reforçar aqui que, ainda que o

sagrado e o profano travem uma batalha em cada um dos versos do soneto (e, por que não dizer, muitas vezes, no interior de cada palavra), visualizados de maneira conjunta, estes são fundamentais para a composição de uma leitura em dois tempos. O eu poético sairia, assim, do lamento de quem teme fazer o proibido, *rasgando-se* da culpa e certo do sabor incomparável do pecar.

Sagrado e profano constituem-se por meio de uma grande diversidade lexical, possibilitando a inferência de um trabalho preciso a favor dessa tensão, não simplesmente no nível semântico, mas também no que diz respeito à instância sintática e gramatical. Em um mapeamento de todos os léxicos, causam surpresa ao longo de apenas 14 versos a enumeração de 19 adjetivos, 22 substantivos e, ainda, 03 substantivos fundamentados por uma função adjetiva. No caso dos substantivos, há a oscilação entre nomes concretos (*mar, nieve, hostia, misa, ojos, gesto, altar, sonrisa, labios, día, beso, brazo, esfinge, vestal e faunesa*) e abstratos (*alma, espíritu, són, lira, frecuencia, risa, pavor, llama e amor*), ajudando na arquitetura de uma leitura tencionada pelo conflito vivido pelo eu poético. O poeta nicaraguense joga com o que é entendido como concreto e abstrato; em algum grau, os relativiza, demonstrando a sutileza entre ambos a partir de um contexto. Como exemplo, a proximidade entre *risa* (a priori, abstrato) e *sonrisa* (superficialmente, concreto). Em dissonância, um aparente fonema *son*, percebido nessa leitura também como mais uma pista para a percepção aguçada de quem sabe que é poesia, é som, é sonoridade, é multiplicidade de sentidos. Um a um, ressaltados no poema, os substantivos concretos e abstratos parecem se entremear de uma maneira em que os limites de sagrado e o profano fiquem ainda mais sinuosos e verdadeiramente tênues.

Também o tratamento especial de 03 substantivos ganha destaque para a leitura, valorizando o grande traquejo do poeta para a construção de múltiplos sentidos a partir da própria sintaxe. Brincando com ambiguidades, o eu poético passa a evocar não uma simples sonâmbula, mas uma especial, aquela com “alma de *Eloísa*”

(DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos), “gesto de *profetisa*” (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos) e portadora de um sorriso único, capaz de causar uma dúvida que atravessa séculos simplesmente por ser como é: “suave de *Monna Lisa*” (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos). Assessorados por uma preposição, nomes próprios e um substantivo comum ganham, na voz desse eu lírico, a notoriedade capaz de representar a famosa literariedade exaltada por diversos teóricos estruturalistas e formalistas (EAGLETON, 1983). Da mesma maneira, Darío usa 19 adjetivos distintos para fortalecer a ideia de choque interno, nesse caso, por conta de cargas de sentidos que ora tendem ao positivo (como o caso de *amorosa, dulce* e *enamorada*), ora avançam para a ideia de uma tentação imposta pela musa ou, ainda, por conta do medo e da opressão despertados pelo eu poético (*ardiente, asombrada, estupefacta*).

Ao lado de um eu poético tão decididamente marcado e explorando o apuro de um verdadeiro ourives para o lapidar do significado a partir de cada um dos significantes, Darío escolhe verbos carregados com cargas semânticas decisivas para a leitura empregada nesse momento que, para os leitores lusófonos, poderiam até passar despercebidos. Ainda que com o mesmo sentido em português, *adorar*, em espanhol, é linguisticamente sagrado, ou melhor dizendo, dificilmente atrelado ao ato frequente de gostar de alguém ou de alguma coisa. De acordo com o *Diccionario de la Real Academia*, *adorar* pode ser utilizado para “1. Reverenciar con sumo honor o respeto a un ser, considerándolo como cosa divina” (DRAE, 2014) ou, ainda, para “2. Reverenciar y honrar a Dios con el culto religioso que le es debido.” (DRAE, 2014). Assim, ao utilizar, logo como primeiro verbo “Yo *adoro* a una sonámbula con alma de Eloísa,” (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos), Darío parece buscar impacto para o poema, demonstrando consciência linguística para utilizar um léxico a favor de um efeito contrastivo. No verso, a profanação é imediata: o eu poético não adora a Deus, mas a uma sonámbula, a uma virgem alva que parece ser intocável ao ser humano.

Da mesma forma, o apuro para a escolha dos verbos aparece no verso 4 do mesmo primeiro quarteto: “[...] y *alzo* al són de una dulce lira crepuscular.” (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos). Muito mais do que significar o ato de levantar algo, o verbo também ganha a acepção de “En el santo sacrificio de la misa, elevar la hóstia y el cáliz después de la consagración.” (DRAE, 2014).

Por último, no 13º verso, ganha destaque o verbo apagar, na sequência “[...] *apagaré* la llama de la vestal intacta.” (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos). No espanhol, o verbo está, convencionalmente, ligado ao sentido de “Extinguir el fuego o la luz;” (DRAE, 2014). No entanto, em uma busca mais minuciosa, descobre-se que a mesma palavra pode abarcar a ideia de “extinguir, dissipar, aplacar algo.” (DRAE, 2014), o que é bem-vindo para a presente leitura, ratificando como o instinto profano de um eu lírico mostra-se disposto a tudo para anular definitivamente o sagrado, o que ainda permanece intacto.

Não suficiente à provocação, ao desejo e ao erotismo impregnado ao longo dos versos, é notável destacar o quanto Darío faz emergir no poema termos habitados semanticamente pelo espírito do sagrado ou pelo ideal do profano, sendo os últimos símbolos característicos de temas bucólicos de uma literatura e cultura pagã, tais como “lira”, “crepuscular”, “profetisa”, “esfinge”, “vestal” e “faunesa” (DARÍO, 1917, p.85-86). Nessa leitura, *Ite, missa est* construirá uma nova categoria: os léxicos *sagrofanos*, capazes de dinamitar certos limites engessados para uma ou outra categoria, expandindo as dúvidas de um sujeito que está dividido, que é epicentro de uma luta interna responsável por questionar à luz de cada um dos seus instintos. Também fortalecendo o aproximar e o repelir, as rimas do soneto demonstram relação pontual, aproximando e distanciando temáticas para reforçar a dicotomia sagrado-profano.

Pensar em uma leitura que favoreça a tensão entre o sagrado e o profano parece ser ainda mais profícuo quando o poema é analisado além das claras margens do texto

propriamente dito. Busca-se, nesse momento, a relevância de uma leitura que valorize um efeito dialógico para *Ite, missa est*, graças a aparição de inscrições, tal como *Eloísa*, *Monna Lisa*, a atribuição vestal e, ainda, a elaboração do verso 9 como uma descrição de uma verdadeira pintura. Para começar, sob uma “alma de Eloísa”, propõe-se um diálogo possível com a historiografia. A variação do nome próprio ‘Eloísa’, infere-se, poderia ser muito bem uma citação a Heloísa de Argenteuil, também conhecida como Heloísa de Páraclito. Personagem histórico de finais do século XI e início do século XII, Heloísa foi uma freira, escritora e erudita. No entanto, o que confere a esse nome um estatuto interessante é sua relação biográfica com o filósofo Pedro Abelardo (CLANCHY, 1997). O amor proibido vivido pelos dois acabou encontrando na vida clerical de ambos uma nova e sigilosa (quem sabe sussurrante?) aproximação. Dessa relação histórica, Darío parece desenhar a alma de sua musa com toda a biografia e história necessárias para o fortalecimento desse ideal onde o profano, via faces do amor, acaba invadindo a casa do sagrado.

Pulando séculos na história ocidental, é com um grande símbolo renascentista que Darío parece personificar ainda mais os atributos da mulher evocada pelo eu poético. A intertextualidade direta com a obra de Leonardo Da Vinci ajuda a consagrar na tessitura do poema os ideais presentes no Renascimento, período reconhecido pela proposta de quebra e choque diante de elementos tradicionais e sagrados. A tentação imposta pelo eu lírico tem mais do que um nome; ela, na verdade, responde a um enigma na arte ocidental, ao mistério de uma mulher que incomoda por não dizer o que quer, por um olhar que persegue o espectador (no poema, o leitor), tudo mediante a um singelo sorriso. É, assim, que a relação entre o eu poético e a virgem evocada parece intensificar-se, a um ponto onde tentador e tentação, bem e mal, sagrado e profano fazem parte de um mesmo retrato; são, em tese, o mesmo modelo. Mais uma vez, “*su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa.*” (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos). Internamente, as duas imagens femininas retomadas — ‘Eloísa’ e ‘Monna Lisa’ —

abarcam, entre outras características semelhantes, o fato de serem dialógicas: as duas estão estruturadas nos versos 1 e 7, únicos versos com 15 sílabas poéticas ao longo de todo o soneto.

As relações textuais presentes no poema não são necessariamente tão claras, exigindo do leitor um olhar mais atento e curioso. Provém do verso 9, verso do primeiro terceto e que marca a já comentada mudança de tempos verbais no poema, uma notável construção de imagem: “Y he de besarla un día con *rojo beso ardiente*,” (DARÍO, 1917, p.86, grifos nossos). A descrição ambígua de um beijo vermelho ardente, já lida por críticos como uma possível menção ao quadro *Lady Lilith* (1866-68), também é resgatada aqui de maneira oportuna. Para dar vida à possível ligação do verso com a obra, parece válida a ilustração do quadro para os leitores:



Título: Lady Lilith (1866-68)

Fonte: Rossetti Archive (s.d)

Os lábios tentadoramente coloridos de vermelho na pintura se harmonizam com uma flor com a mesma cor, delicadamente retratada no canto direito da tela. No

centro, *escorre* do pulso esquerdo da mulher uma fita rubra, que se desfia nas pontas feito um sangue que esvai de uma virgem. Seria então a profanação aspirada pelo eu poético de Darío? A veste, na obra de Rossetti, já não está mais “intacta”, foi violada delicadamente por outra expressão da arte. No canto esquerdo, em uma composição em forma de claraboia, valorizam-se elementos de aparência sagrada (castiçal, velas e uma espécie de porta-hóstia). O jogo entre sagrado e profano, mais uma vez, é inevitavelmente construído, o que favorece ainda mais a aproximação entre poema e quadro. De maneira análoga ao que ocorre com o poema, o título da obra também possibilita uma menção ao sagrado. O nome Lilith, presente na mitologia hebraica, estava relacionado ao nome da primeira mulher de Adão, suposta mulher responsável por tentar Eva, assumindo o formato de cobra.

Não se trata simplesmente de uma possibilidade verbal, poética, de evocar o trabalho do escritor e pintor inglês Dante Gabriel Rossetti. A aproximação aqui é feita, na verdade, pelo fato de o próprio nicaraguense dedicar alguns dos seus trabalhos e prólogos para homenagear e citar Rossetti. Em uma análise diacrônica, parece ainda mais plausível a inferência e a alusão de Darío, pensando que o soneto foi publicado cerca de 30 anos depois de o quadro já ser referência entre intelectuais da Europa e da América.

Entre diálogos múltiplos e diante desse choque entre forças antagônicas, retoma-se a aliteração tão demarcada no poema e já valorizada nesse artigo, agora, não simplesmente para exemplificar como um elemento formal encarrega-se de um jogo sonoro, mas, sim, para determinar a repetição a serviço de um sentido. Do título *Ite, missa est* (DARÍO, 1917, p.85, grifos nossos) até o sobrevoos em cada um dos versos do soneto, a consagração do fonema /s/ ajuda a leitura de um eu poético que não simplesmente canta, mas que sussurra. Pensando no âmbito do poema, conjectura-se que esse *yo* está em um ambiente sacro, no interior de uma igreja, assistindo a uma missa. Poder-se-ia, dessa forma, ler o poema como uma, dentre tantas, confissões

ouvidas por um padre em uma tarde de domingo, seja em um confessionário, seja via pensamento de cada um dos seus fiéis. Imagina-se essa confissão então como esse sussurro que ecoa e que vai cruzando os corredores, pulando os bancos e chegando até a nave central de uma catedral, o fonema parece ter ainda mais sentido(s). A partir desse sussurro, desse desejo de confessar o que não poderia ser dito, chega-se a um nível mais profundo desse poema, a possibilidade de ver a profanação não simplesmente como um pecado para se arrepender, mas como uma tentação a ser compartilhada.

2. ITE, EVOCATIO EST: PARA NOVAS (E OUTRAS) LEITURAS

Afastando-se um pouco do efeito de sentido que tenciona sagrado e profano, parece também produtiva a leitura do poema como uma estrutura metonímica para se pensar a respeito da obra de Rubén Darío e, sobretudo, para a sua relevância no que diz respeito a um período potencial dentro da historiografia literária: o Modernismo¹⁴ Latino-americano. Nesse sentido, *Ite, missa est* extrapola o sentido primeiro já comentado pela expressão em latim, para dar vazão a uma figuração, a um sentido mais oculto, relacionado ao convite de se levar a mensagem comungada na celebração para os demais fiéis na comunidade e em todo o mundo.

Diante disso, o poema se constrói como um chamado, o canto do eu lírico é também um convite de Darío para uma nova reflexão, algo fundamentalmente americano. Sobre esse caráter intelectual e essa espécie de levante, Bella Jozef (2005)

¹⁴ O que se entende aqui como Modernismo está relacionado a um movimento das artes, datado do final do século XIX, que obteve, no âmbito literário hispano-americano, Rubén Darío como o expoente inaugural. Vale ressaltar que o conceito está inscrito no que se intitula como Modernidade, retomando questões caras ao Romantismo, ao Simbolismo ou mesmo ao Parnasianismo, no entanto, valorizando a criação de algo nato, com maior liberdade e criatividade. Ao Modernismo caberia um caráter intimamente múltiplo (JOZEF, 2005).

relembra o quanto o Modernismo foi determinante para a expressão de escritores e artistas no novo continente, representando

[...] uma resposta da América hispânica aos processos de modernização do mundo ocidental, através da celebração de sua cultura, o desenvolvimento de uma ideologia do arielismo para contrabalançar o materialismo do norte e a exaltação aristocrática da vida. (JOZEF, 2005, p. 90).

Presente desde o prólogo de *Prosas profanas*, Darío deixa claro um plano de liberdade literária, de direito de retomar elementos clássicos para viver e pensar o eu moderno:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis! Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh, Halagabal! de cuya corte — oro, seda, mármol — me acuerdo en sueños... (DARÍO, 1917, p.9).

Essa relação de influências e trocas ganha maior dimensão e reflexão do crítico literário e escritor mexicano Octavio Paz, que, ao pensar sobre o Modernismo, não se furtou a esclarecer as premissas dos representantes dessa vanguarda:

[...] los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el Modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local [...] En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres. (PAZ *apud* JOZEF, 2005, p.92).

A grande prova de que Darío e os demais não foram antiamericanos pode ser conseguida no próprio poema *Ite, missa est*. Isso se deve a inferência de um elemento formal para valorizar uma variante da língua castelhana dentro do contexto hispano-americano. Assim, a sonoridade da primeira leitura ou o jogo simbólico de um confessar na segunda leitura, agora, são percebidos como uma manifestação consciente de uma demarcação da variante *seseante* do espanhol, aquela que, diferente da variante peninsular (patrimônio da Espanha), usa exaustivamente o fonema /s/ (LÓPEZ, s.d). O eu lírico, mais do que confessar e profanar, demarcaria na poesia a consciência de uma identidade americana; do outro lado, Darío conquista a possibilidade de se expressar com a liberdade tão almejada, a inspiração que provém de Verlaine e de outros franceses, mas que se faz cosmopolita ao enunciar na Argentina, no Chile, na Nicarágua ou qualquer outro *rincón* do novo continente.

Na proposta dessa terceira leitura, a partir de um *yo* tão marcado, essa espécie de porta-voz do profano, Darío parece conseguir irradiar e dividir o pecado entre todos os presentes na missa-poesia-celebração: *yo* já é *nosotros*, nós que comungamos o poema e esperamos, ansiosos, ouvir a esperada bênção para que a vida continue... *Ite, missa est*. Ou — por que não dizer uma vez que o convite é também uma celebração?! — *Ite, evocatio est*.

REFERÊNCIAS

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. 2ª edição. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, A. *Na sala de aula*. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CASTRO, L. Rubén Darío. *Mnemea*. Disponível em: <<http://mnemea.org/pericvlvm/actividades/taller-literario/sesiones/ruben-dario/>>. Acesso em: 28/10/2014.

CLANCHY, M. *Abelard: A Medieval Life*. Oxford and Malden: Blackwell, 1997.

DARÍO, R. *Prosas Profanas*. Volumen II. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917. Disponível em: <<https://archive.org/stream/prosasprofanas00dar#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 03/08/2014.

DICIONÁRIO DE LATIM. Disponível em: <<http://www.dicionariodelatim.com.br/ite-missa-est/>>. Acesso em: 20/09/2014.

DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española on-line*. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: 15/09/2014.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EJEMPLO DE. *Ejemplo de Métrica*. Disponível em: <http://www.ejemplode.com/11-escritos/226-ejemplo_de_metrica.html>. Acesso em: 03/08/2014.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

HORTA, A. B. *Ite, missa est* (tradução para o português). Disponível em: <<http://literaturasemfronteiras.blogspot.com.br/2007/08/poemas-de-rubn-daro.html>>. Acesso em: 15/09/2014.

JOZEF, B. *História da Literatura Hispano-Americana*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LÓPEZ, J. F. *Ceceo y seseo*. Origen y evolución histórica. Disponível em: <<http://hispanoteca.eu/gram%C3%A1ticas/Gram%C3%A1tica%20espa%C3%B1ola/Ceceo-Seseo.htm>>. Acesso em: 03/09/2014.

TENORIO, H. A. *Literaturas de América Latina*. Cali: Centro Editorial – Fundación Universidad del Valle, 1995.

VIEIRA, L. "Missas em latim e com padre de costas para fiéis atraem jovens católicos conservadores." *O Globo*. 27 de julho de 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/missas-em-latim-com-padre-de-costas-para-fieis-atraem-jovens-catolicos-conservadores-13394786>>. Acesso em: 01/10/2014.

WIKIPEDIA. *Dante Gabriel Rossetti*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti>. Acesso em: 15/10/2014.

_____. *Heloísa de Argenteuil*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Helo%C3%ADsa_de_Argenteuil>. Acesso em: 03/08/2014.

_____. *Lady Lilith*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith>. Acesso em: 15/10/2014.

_____. *Lilith*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Lilith>>. Acesso em: 15/08/2014.

ROSSETTI ARCHIVE. Lady Lilith. Disponível em: <<http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html>>. Acesso em: 15/10/2014.

Submetido em: 08/03/2015

Aceito em: 06/04/2015