



Gabriel Rodríguez de Alba, *Juicio de un fundamento*

Sensibilidade rara ou a estética do estrangeiro.

Variações sobre a *Autobiografía e Oro de Mallorca* de Rubén Darío

SOFIA A. CARVALHO

Universidade de Lisboa, Portugal

Impossibilia N°7, págs. 84-100 (Abril 2014) ISSN 2174-2464

Artículo recibido el 11/02/2014, aceptado el 06/04/2014 y publicado el 30/04/2014

RESUMO: Pretende-se, primeiramente, uma intersecção hermenêutica entre a literatura autobiográfica contemporânea e a poética finissecular de Rubén Darío. Seguidamente, analisaremos o carácter ficcional do “eu” enquanto categoria exegética que permite acesso directo, não só à construção individuada da sensibilidade rara de um vate mas, sobretudo, à experiência estética de atitudes pares que o acompanham e erigem aquilo a que propomos apelidar de “estética do estrangeiro”. Por fim, depuraremos as sedimentações da imagem modelada de artista *dândi* e dos vestígios da consciência poética –de que as duas autobiografias dão claro e evidente testemunho–, permitindo não só atentar às variações e modalizações de um auto-retrato mas, outrossim, aferir como possível categoria exegética do modernismo hispano-americano o símbolo do “estrangeiro”.

PALAVRAS-CHAVE: Rubén Darío, novela, Estética, estrangeiro, autobiografia, finissecular, Modernismo, Parnasianismo, Decadentismo, Simbolismo

ABSTRACT: Our first aim is to undertake an hermeneutic intersection between contemporary autobiographical literature and Rubén Darío’s poetry of the end of century (*fin-de-siècle*). Thereafter, we will examine the fictional character of the “self” as an exegetical category that enables a direct access, not only to the individuated construction of the bard’s rare sensitivity, but mainly to the aesthetic experience of similar attitudes accompanying him and constitute what we propose to denominate as an “aesthetic of the foreign”. Lastly, we will depurate the sedimentations of the modelled image of the artist as *dandy* and the traces of poetic consciousness –to which the two autobiographies bear clear and evident testimony– allowing not only to consider the variations and modalizations of a self-portrait, but also to assess, as a possible exegetical category of Spanish-American modernism, the “foreign” as a symbol.

KEYWORDS: Rubén Darío, novel, Aesthetics, autobiography, end of century literature, Modernism, Parnassianism, Decadentism, Symbolism



*Cuando la boca navegante besa / la poza más profunda
de tu espalda, / suave canibalismo que devora /
su presa que lo danza hacia el abismo, /
oh laberinto exacto de sí mismo.*

(Cortázar, 2009: 286-87)

É na fímbria de um tempo finissecular, caixa de ressonância de um simbolismo-decadentista¹ e de um arcano parnasianismo,² que encontramos a linguagem poético-sinestésica, não poucas vezes de pendor lírico, de um dos pontífices do Modernismo Hispano-Americano, Rubén Darío, cuja intensa imagem poética, na sua íntima articulação com uma escrita híbrida e sinestésica, possibilitará a depuração das sedimentações de uma vocação de aedo que, perpassando a sua obra, essa embaixadora da novidade, ora em inegáveis matizes erótico-pagãs –“Amor sensual, amor de tierra caliente, amor de primera juventud, amor de poeta y de hiperestésico, de imaginativo”–, ora em tom elegíaco-ascético –“el caso que había en él una estupenda castidad de actos” (Darío, 1990, 24)–, acolhe singulares realces na sua *Autobiografía*,³ escrita em Buenos Aires em 1912, e na novela autobiográfica *Oro de Mallorca*, fragmentos de uma obra incompleta –

¹ Senão vejamos: “el Modernismo –y el premodernismo– representa en parte la versión española del Simbolismo y el Decadentismo europeos y, también, la búsqueda de valores nuevos en el artista y en la obra de arte” (Tobar, 1998: 308-09). É neste sentido que a alusão ao Decadentismo, datada da segunda metade do século XIX e cuja origem poderá recuar até ao Ultra-Romantismo, assume contornos imagéticos específicos, tais como: “imagens declinantes (crepusculares, outonais), imagens imprecisas, cambiantes (tremulações, transparências), imagens que remontam ao fluxo temporal (sugestão de movimento evanescência)” (Osakabe, 2008: 208-09). Ora, este conjunto de sensibilidade estética é, não poucas vezes, utilizado por sinonímia com o “Simbolismo [...] sistema estético-literário e estratégia discursiva que, partilhando com o Decadentismo (e assim se demarcando do Neo-Romantismo) a atitude aristocrática e cosmopolita, a orientação antimimética, esteticista e ‘novista’, supera a crise existencial e a estesia mórbida do ‘degenerado superior’ próprias do mesmo Decadentismo” (Pereira, 2005: 79-80). A este propósito, note-se o “alotratado” (Morão, 2011: 59) decadentista em *Autobiografía*: “Yo me apartaba frecuentemente de los regocijos y me iba, solitario, con mi carácter ya triste y meditabundo desde entonces, a mirar cosas en el cielo, en el mar. [...] Cuando la luna iba menguando, retornaban las familias a la ciudad” (12); e ainda em *Oro de Mallorca*: “La tarde anterior, en el claroscuro crepuscular [...] Había en toda la isla, pero principalmente en el antiguo asiento de los Cartujos, un ambiente más que católico medieval. [...] Una religiosidad antigua se revelaba en los habitantes de la villa de calles estrechas y empeñadas” (163). Repare-se, ainda, na estreita passagem entre o ambiente decadentista e as marcas cosmopolitas, demarcando o segundo movimento, em *Oro de Mallorca*: “Pensar en su infancia le entristecía y hacia vivir lejanas impresiones dolorosas, horas de temor y de melancolía” (142) e “Con su emigración, con sus peregrinaciones, [...] Había visitado en sus viajes templos [...] el artista y el turista sustituían, en realidad, al creyente. Solamente en sus amarguras, desengaños y resoluciones, volvía el corazón y la mente a lo infinito y hablaba con Dios, como con un padre desconocido, sin forma, sin idea de él fija” (159). Esta temática encontra-se, igualmente, tratada em Tobar (1998: 312-314).

² A eclosão deste movimento, em contexto literário francês, surge da publicação de uma antologia intitulada *Le Parnasse Contemporain* que, ao contemplar o aparecimento de poetas que preparam o advento do Simbolismo – Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ou Verlaine –, “privilegiam temas exóticos, intenções decorativas, pitorescas que conduzem a uma poesia descritiva e narrativa” (Guimarães, 1999: 1412). A este propósito, firma um dos discípulos de Darío: “Rubén Darío empieza como parnasiano y termina como simbolista” (Jimenez, 1962: 200).

³ Darío, 1990. Seguiremos esta edição que contempla as duas obras.

dos quais apenas seis foram dados à estampa— datada entre 1913-1914, publicados na Revista *La Nación* de Buenos Aires.⁴

Partindo dessa invocação labiríntica, atestada pelo paratexto e a que não é estranha a sensibilidade estética rubeniana, pensamos topar duas alavancas teóricas que balizam a nossa indagação e cuja reverberação se talha na escolha dilacerante de um título, posto que eleição abreviada e simplificada de um conjunto eidético, que cumpre esclarecer: por um lado, cremos que a figura do poeta, enquanto imagem modelada de artista, assume contornos de significância hermenêutica na poética de Darío, permitindo acesso directo, não só à construção individuada da sensibilidade rara de um vate mas, sobretudo, à experiência dessa orla de almas pares que o acompanham e erigem aquilo a que propomos apelidar de “estética do estrangeiro”; por outro, defendemos que os vestígios dessa consciência poética, símile a uma peregrinação vivencial —de que as duas obras supracitadas dão claro e evidente testemunho—, permitem não só atentar às variações e modalizações de um auto-retrato, em cinzel próprio, mas, outrossim, aferir como categoria exegética o símbolo do “estrangeiro”, essa “parte do próprio homem ainda errática e não assimilada, à procura da sua identidade pessoal. O estrangeiro é, em toda a sociedade, aquele cujo amor está noutra lugar. Não tem os mesmos centros de interesses que os outros” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 307).

É assim que, de matriz claramente bíblica (Gn 3:23), esta categoria avoca uma heterodoxia que se revê quer na experiência simbólica e sugestiva da imagem do estrangeiro, reificada, por sua vez, numa ars poetica da sensação e do estetismo aliados à intensificação e amplificação de uma visão maior que, a seu compasso, surge incrustada numa cenografia de oferecimento dessa mesma visão no devir da temporalidade, bem como no motivo da vanitas —a que não é estranha a epígrafe de *Autobiografía*—, enquanto expressão radical do *taedium vitae* e *fastidium* (Lausberg, 2011: 112), e produto de algum grau de insatisfação advindo dessa experiência de incompletude e transitoriedade que nos esculpe e solettra o espírito; quer na experiência real e quotidiana de viandante —sustentada e testemunhada pela autobiografia do nosso Autor—, espargindo desejos de cosmopolitismo, qual reminiscência socrática da cultura hispano-americana, de busca pelo exotismo e o extraordinário rumo a um novo imaginário⁵ e à construção de uma imagem de “poeta

⁴ Atentemos no arco temporal desta edição, a par da não menos peculiar intervenção de Darío na publicação: “De ellos, hasta hace bien poco, sólo han sido conocidos parcialmente el I, IV, VI. Aunque la obra no fui concluida, siguiendo los capítulos de *La Nación*, se publican en Mondadori porque registran vitalmente el ánimo de Rubén Darío y porque aclaran, por voluntad del poeta, determinados temas que habían sido eludidos en la *Autobiografía*” (Piedra, 1990: VII).

⁵ Acerca da temática do cosmopolitismo e da sua relação com o estetismo cf.: Davison (1971: 59-72). Repare-se que este novo imaginário, sob o alto magistério de Darío, como atrás notado, não deverá contaminar o entendimento que temos do Modernismo Português, sobretudo, o de Fernando Pessoa. Neste sentido, e ainda que não se apresente como um dos tópicos referenciais desta nossa indagação, não poderíamos deixar de referir que a questão da Modernidade, envolta que está em zona híbrida e fronteira —sendo essa uma das suas inextrincáveis virtudes—, aponta “três transformações epistemológicas: a consciência da auto-constituição do sujeito enquanto corpo perceptivo [...]; a ‘crise de representação’ [...]; e finalmente uma ‘aceleração do tempo’ [...]” (Buescu, 2008: 469). Neste sentido, a problemática dicotómica entre o Modernismo Hispano-Americano e a chamada “Geração de 98”, longe de esgotada,

peregrino” (Piedra, 1990: VII). Senão vejamos:

Este termo designa o homem que se sente estrangeiro no meio em que vive, onde não faz mais do que passar à procura da cidade ideal. O símbolo exprime não só o carácter transitório de qualquer situação, como também o desprendimento interior [...] e a ligação a fins longínquos e de natureza superior. *Uma alma de peregrino* pode significar também um certo irrealismo (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 520).

Eis o meio de expressão dessa incessante busca pelo auto-conhecimento que, assente que está na construção autobiográfica –“Fui algo niño prodigio. A los tres años sabía leer” (5)–, entendida como “narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria vida, quando põe a tónica na sua vida individual”⁶ (Lejeune, 2003: 37), nos permite apurar o grau de auto-reflexividade, justamente, a partir de uma construção retórica da imagem de aedo –“A qué edad escribí mis primeros versos?”(8)- como pólo irradiante de “First [...] a psychological and philosophical dimension that requires its writer to balance the deeds of an active public self with the thoughts of a contemplative private one [...]. Second [...] requires its author to have an awareness of audience” (Gunzenhauser, 2001: 75).

Assim, no registo autobiográfico, entendido como esse percurso extático de observação e auto-conhecimento, a função dessa auto-consciência –cimeira, hipervigilante e selectiva que descreve, analisa e se apresenta a outrem– soergue, simultaneamente, questões relacionadas com a memória e o seu grau de verdade ou verosimilhança –“Conservo todas estas coisas na memória [...] embora essas coisas sejam falsas, todavia não é falso que eu me lembre delas” (Santo Agostinho, 2001: Livro X, XIII, 20) –, ⁷ sublimando ou condensando, desse modo, o decurso sinusoidal da temporalidade,⁸ presente na clássica inquietação:

assume algumas posições irregulares, contemplando quer o seu claro afastamento estético e eidético (Entralgo, 1979: 93 e sgs.), quer essa zona de contravapor face ao universo, contextual e contingente, da literatura e história epocais (Tobar, 1998: 306 e sgs.) onde, por exemplo, encontramos, pela lavra de Azorín, a inclusão de Darío na “Geração de 98” (Fernández, 1984: 9). Note-se que existe ainda quem indique a componente fusional e afim destas duas atitudes literárias (Ferrerres, 1975: 29). Porém, não poderíamos negar as inequívocas clivagens entre estas duas atitudes: a primeira, aponta para uma realidade artística sem fronteiras e transatlântica, cujo modelo paradigmático é o francês; a segunda, pelas uníssonas, ainda que singulares vozes –Angel Ganivet, Silverio Lanza, Azorín (pseudónimo de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz), Ramón Maria dell Valle-Inclán (pseudónimo de Ramón José Simón Valle y Peña), Unamuno– critica o ímpeto mimético da cultura espanhola face ao modelo europeu, reforçando a singularidade infra-histórica do homem espanhol –casticismo– (Molina, 1968: 25) cujo arquétipo, recaindo na lendária figura de D. Quixote, aponta para “un español semiutópico y semiucrónico” (Entralgo, 1979: 209).

⁶ A este propósito, e ainda que a discussão seja recente, não será despiciente referir as relações existentes entre a autobiografia e a biografia, posto que as duas formas de expressão narrativa, ao partilharem a mesma fonte de oralidade no sentido de preservarem a arcana memória das culturas, se afastam fundamentalmente: “autobiographies are vitiated by a wish to seem more stainless than the facts warrant; in biography we have to reckon with discipleship, in some cases, and hostility in the others. Complete impartiality is an ideal seldom attained” (Cockshut, 2001: 79).

⁷ Sobre a senecta relação entre a memória e a escrita cf.: Santo Agostinho (2000: Livro I, IX, 27).

⁸ São multimodas as expressões utilizadas pelo Autor que indiciam essa peugada mnemónica, umas vezes para justificar as elipses temporais, a par da falibilidade dessa faculdade, outras para intensificar o relato das experiências em primeira pessoa, senão vejamos: “Mi primer recuerdo – debo haber sido a la sazón muy niño [...]” e “[...] mi recuerdo de esa

O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse, não existiria o tempo presente (Santo Agostinho, 2001: Livro XI, XIV, 17).

Urge, então, questionar: qual o relevo dessa consciência itinerante que, no devir da temporalidade e na ânsia dessa movimentação física e cultural, simultaneamente, a amplia e renova, recriando-a? Diríamos, não querendo cristalizar esse efeito aquoso da experiência criacional, que aquela irrompe como elemento expansivo e determinante da experiência de movimentação estética que se encontra no dealbar dos pressupostos do modernismo hispano-americano finissecular e que surge como principio lapidar da sensibilidade rara deste nosso Autor –“y al poco tiempo yo era señalado como un ser raro” (19)–: a deslocação, melhor, a criação enquanto desejo de trajectória e movimento:⁹

Al día siguiente tomamos el tren Gonzalo y yo, pues mi deseo era conocer las cataratas del Niágara antes de partir para Paris y Buenos Aires. [...]. Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint-Lazare pise tierra parisiense, creí hallar suelo sagrado. [...] y comencé mi conquista de París (68-69).

edad desaparece como una vista de cinematógrafo” (4); “[...] si la memoria me es fiel” (19); “Aquí se produce en mi memoria una bruma que me impide todo recuerdo” (27); “Al llegar a este punto de mis recuerdos, advierto que bien puedo equivocarme, de cuando en cuando, en asuntos de fecha y anteponer o posponer la prosecución de sucesos. No importa. [...] Es fácil, puesto que no cuento con más guía que el esfuerzo de mi memoria” (37); “No puedo recordar por cuál motivo dejó de publicar-se mi diario y tuve que partir a establecerme en Costa Rica” (52); “Hace diecinueve años que esto ha sucedido y ello ha sido así. [...] esa página romántica y amarga y la conserva inédita [Frederico Gamboa], porque yo no quise que la publicase en uno de sus libros de recuerdos. Es precisa, pues, aquí esta laguna en la narración de mi vida” (65-66); “repito que no me valgo para estos recuerdos sino de mi memoria” (99-100); “Entre toda esta última parte de mi narración se mezclan largos días que pertenecen a lo estrictamente privado de mi vida personal” (114); “he evocado y vivido horas de arte de ayer y de hoy” (130) e, por fim, em *Oro de Mallorca*, “Se le presentó en el panorama de su memoria su niñez perfumada de leyenda religiosa, de ingenua devoción, de piadosas prácticas [...] Resonaban aún ecos pedidos en el fondo de su alma [...] Y recordaba las emociones de la confesión y de la comunión” (156). Sobre a imagem do devir da temporalidade e da ctónica força da mudança e o seu inerente grau de impureza presente, sobretudo, no uso da memória, como não evocar o aforismo: “Para os que entrarem nos mesmos rios, outras e outras são as águas que por eles correm ... Dispersam-se e ... reúnem-se ... juntas vêm e para longe fluem ... aproximam-se e afastam-se” (Heraclito, 1994: 214).

⁹ Essa confissão surge antecipada pelo seguinte apontamento desiderativo: “[Rafael Núñez] ‘Querría usted ir a Europa?’ Yo le manifesté que eso sería mi sueño dorado” (64). Neste contexto cosmopolita, não poderíamos deixar de aludir aos ecos da crónica de viagens das suas Peregrinaciones que sublinham, exactamente, essa sensibilidade rara erigida no transe da sensação e do refinamento da visão, com clara consciência da existência do leitor: “No me perdonaríais que pusiese cátedra de arquitectura y comenzase en estas líneas una explicación y nomenclatura técnicas de edificios, calles y barrios. Mas permitidme que os envíe la impresión del golpe de vista, en una tarde apacible y dorada, en que he mirado deslizarse a mis ojos el ameno y arcaico panorama” (11 Dez. 2013, sem paginação).

Com efeito, o que aqui nos importa, não é tanto delimitar periodologicamente o modernismo, antes alhear a condição interna a que corresponde esse termo, vendo na deslocação o princípio hermenêutico, cuja apologética da experiência intensa do presente e da refinada matiz das impressões e sensações, não poucas vezes na peugada do *spleen* baudelairiano¹⁰ –“Se acentuaban mis melancolías sin justas causas” (p. 18)–, possibilita a circulação de sentidos despertos para o novo, a par da construção da imagem inaugural do futuro vate do Modernismo: “y se me llamó [...] ‘el poeta niño’. Como era de razón, comencé a usar larga cabellera, a divagar más de lo preciso [...] Como se ve, era la iniciación de un nacido aedo” (15).

Por conseguinte, a procura pelo novo será experienciada, não enquanto mera e infundamentada transgressão, mas como fonte possibilitante e revolucionante, pelo seu carácter proteico, quer do ímpeto desiderativo da itinerância, quer dessa operação plasmática e metamorfoseante que nos oferece a sinestesia –alavanca arquimédica que, nessa transição ou correspondência de sentidos, convoca, como inteira e ímpar, a sensibilidade rara da linguagem estética do modernismo rubeniano, esse “deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles” (21)–. Testemunhamos, assim, o galope, imparável e imprevisível, da experiência finissecular do poeta que, pela sua particularidade, deverá apresentar-se, simultaneamente, como culto, posto que a sua expressão poético-literária se escora no método das equivalências¹¹ –analogias, metáforas, sinestésias, sugestão– e como vero artífice da técnica:

en la armoniosa floresta de Víctor Hugo; y de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde (43).

É neste sentido que o desencadeamento associativo dessa sensibilidade rara –assente que está, em Darío, em processos de recurso ao imaginário, quer através da recriação dos mitos clássicos, a par de um sentido poético e agudo de religiosidade;¹² quer através do vasto conhecimento da literatura clássica, onde,

¹⁰ Não poderíamos deixar de anotar que este sentimento de orfandade, fruto dessa experiência finissecular do Decadentismo e do Simbolismo, se encontra, outrossim, na sua novela autobiográfica: umas vezes eivado desse pressentimento de Infinito que se inscreve quer na ânsia de incompletude, quer na procura dos paraísos artificiais baudelairianos; outras vezes, como profunda reflexão sobre a vanitas – “Se encontraba a los cuarenta y tantos años fatigado, desorientado, poseído por las incurables melancolías que desde su infancia le hicieron meditabundo e silencioso [...] lleno de una fatal timidez [...] invariable solitario, eterno huérfano [...]” (140). Note-se que a referência intertextual a Baudelaire aparece, explicitamente, duas vezes: a primeira em *Autobiografía*: “buscando por la noche el peligroso encanto de los paraísos artificiales” (80); a segunda em *Oro de Mallorca*: “buscaba muchas veces el escondite de los paraísos artificiales, el engaño cerebral” (144). Com efeito, os ecos vivenciais dessa imagem do poeta como dândi inundam as duas obras.

¹¹ Rememoremos o célebre verso: “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.” (Baudelaire, 1959: 13).

claramente, se inclui a espanhola¹³ (Fernández, 1984: 21)–, dando livre trânsito à imaginação ou, melhor, à imagética modernista, enquanto estética do estrangeiro,¹⁴ assume um ritmo e uma cadência –essa musicalidade que dilui as fronteiras entre aquilo que é e o que não é, entre a ficcionalidade e o real– que torna indiferente a escolha da exibição técnica da versificação ou da prosa, fomentando, assim, o seu perfil disruptivo: “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudoclásico, a lo pseudorromántico, a lo pseudorrealista y naturalista” (90).¹⁵

¹² Oicamos o seu timbre em *Autobiografía*: “Debo decir que desde niño se me infundió una gran religiosidad, que llegaba a veces hasta la superstición. Cuando tronaba la tormenta y se ponía el cielo negro, en aquellas tempestades únicas” (12); e mais adiante: “asistido con ellos a los ejercicios de San Ignacio de Loyola, ejercicios que me encantaban y que por mí hubieran podido prolongarse indefinidamente” (13). As referências de pendor religioso, perpassando as duas obras, são resultado inequívoco de uma sensibilidade rara que mistura, transfigurando ou sublevando, as práticas religiosas –por exemplo, em *Oro de Mallorca* refere os Padres da Igreja (cf. 150)– a partir desse código de novidade linguística que a dinamiza e depura: “Había él quizá sido un excelente soldado de San Ignacio, pues hasta sus aficiones musicales encontraron allí estímulo” (158). Em harmonia com a escala de perfectibilidade do ser humano, tal como a defende e compõe San Ignacio de Loyola acrescentaríamos que o exercício de desapossamento requer almas destemidas e robustas, cuja máxima virtude é a derruição do amor de si mesmo, da sublimação da vontade própria e dos seus interesses (Loyola, 1952: 196 [180]).

¹³ Atentemos o dado mnemónico em *Autobiografía*: “En un viejo armario encontré los primeros libros que leyerá. Eran un Quijote, las obras de Moratín, Las Mil y una Noches, la Biblia; los Oficios, de Cicerón; la Corina, de Madame Stäel; un tomo de comedias clásicas españolas y una novela terrorífica, de ya no recuerdo qué autor, La Caverna de Strozzi. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño” (8).

¹⁴ Não será tibia a observação do poeta, enquanto elemento heterodoxo –posto que ele é um estrangeirado– face ao desataviado e árido conhecimento, na capital parisiense, sobre a estética do estrangeiro, entendida na sua primeira linha hermenêutica como aquisição de vasta e ampla cultura estrangeira: “He sido poco aficionado a tratarme con esos cher maître franceses, pues algunos que he entrevisto me han parecido insoportables de pose y terribles de ignorancia de todo lo extranjero principalmente en lo referente a intelectualidad” (80).

¹⁵ Do que apurámos, podemos sustentar que as anotações intratextuais, ao longo de *Autobiografía*, são variegadas. Assim, encontramos as seguintes referências sobre Los Raros, obra arquetipal do modernismo hispano-americano, reforçando um dos argumentos da clara consciência de Autor –construída a partir de elementos judicativos e de distanciamento crítico, marcas da escrita autobiográfica –, enquanto pioneiro de um novo paradigma estético, a par da clara consciência da existência do leitor: “Quien desee más detalles lea mi libro Los Raro.” (72); “Comencé a publicar en La Nación una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros o fuera de lo común. [...] La publicación de la serie de Los Raros, que después formo un volumen, causo en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza. Cierito que había en mis exposiciones, juicios y comentarios quizá demasiado entusiasmo; pero de ello no me arrepiento, porque el entusiasmo es una virtud juvenil que siempre ha sido productora de cosas brillantes y hermosas; mantiene la fe y aviva la esperanza. (79-80); “y ponía a mis ‘raros’ de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal sobre mi cabeza. Mis compañeros me seguían y me secundaban con denuedo.” (90); e, por fim, “Mientras estuvo allí, pensé en mis Raros y en una traducción de una novela que firme en gracias a la dorada bohemia y de la cual no me quiero acordar” (131). O breve e incisivo prólogo de Los Raros revela a lucidez autoral que, percorrendo e sendo o pólo magnetizador das áleas dos movimentos artísticos – neste caso, do Simbolismo e do Decadentismo– não deixa de estar impregnada, após doze anos, quer de um tom confessional, quer desse distanciamento crítico de quem se observa fora do caleidoscópio dos acontecimentos passados – “Todo eso ha pasado,– como mi fresca juventud” (V). Por fim, não poderíamos deixar de mencionar, nos ímpares e inestimáveis retratos da sua galeria pessoal –ao todo, vinte– as singulares páginas dedicadas ao português Eugénio de Castro, esse “bizarro y mágico Vasco da Gama de la lira” (226) –resultado de uma conferência no Ateneo de Buenos

Encontramos, assim, o liame entre essa sensibilidade rara e os pressupostos nucleares que poderão validar a estética do estrangeiro como passível de uma leitura da modernidade,¹⁶ em duas ópticas convergentes: a primeira, cujo sustentáculo teórico brota da *Autobiografía*, permite-nos outorgar o conceito de poeta como peregrino, isto é, como agente de circulação eidético-artístico, cujo itinerário holístico –onde o dentro é já condição de estar fora, qual sede de adentrar novos mundos e conhecer variegadas concepções de vida que não a nativa– advoga, por um lado, essa construção da imagem de si como bardo da novidade, ainda que recaindo num *modus vivendi* cosmopolita e movente que inunda e contamina a ambiência finissecular –“Llevaba en París la vida del país de Bohemia” (70)–; e por outro, a adjacência desse sentimento de ser um estrangeirado, na orla de um tempo por reinventar, cujo modelo disruptivo aponta, exactamente, para uma visão favorável do estrangeiro que propaga, como código fenomenológico, quer o sentido de desterritorialização do sujeito poético, quer a incessante heurística entre o real e o ficcional, criando linhas de fuga e/ou variações criadoras de uma sensibilidade rara, porque errática e deambulante; a segunda, partindo da mesma fonte exegética, concede-nos o mapeamento geopsíquico das itinerâncias intelectuais e vivenciais da imagem do poeta finissecular, enquanto vate difusor do modernismo numa clara dinâmica da linguagem poética, encarada como veículo electivo de uma renovação programática que, na dianteira de um imaginário depurado e táctil dessa figura quasi-profética, não deixa de ser epocal:

esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes (105) .

Observamos, assim, o decurso dessa imagem de poeta finissecular que, como verdadeiro oscilador de mundos e de visões, nos cede os traços, muitas vezes elípticos, das suas memórias de viandante –desde a ambiência nativa em Nicarágua, passando por El Salvador, Chile, Guatemala, Costa Rica, Valparaíso, Buenos Aires, Espanha, Itália, *et alli*, até à tão almejada capital da linguagem moderna, Paris– onde não falha a construção infante e, por vezes, ingénua, de si e do real que o circunda, a par de uma *diagnosis* crítica do seu tempo, sempre em cascatas de personagens –políticos, monárquicos,¹⁷ mas, sobretudo, pertencentes à

Aires–, cujo estro poético o fascina. Porém, o que interessa focalizar é o vasto e peregrino conhecimento da cultura e história de Portugal –serve de exemplo a evocação de figuras como Camões, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Oliveira Martins, Teófilo de Braga, Antero de Quental, entre tantos outros– a par da visão apologética, fruto da estética do estrangeiro, da alma lusitana impregnada de melancolia, oiçamos: “encuentra en el extranjero lenguas que la celebran y la levantan [...] nosotros, latinos, hispanoamericanos, debemos mirar con orgullo las manifestaciones vitales de ese pueblo y sentir como propias las victorias que consigue en honor de nuestra raza” (227).

¹⁶ Note-se que em qualquer tentativa de cartografar a modernidade, não se poderá ignorar a figura de Baudelaire. Esta temática é aprofundada e aprimorada em Morna (1998).

¹⁷ Neste quadro de itinerâncias, mister do seu ofício diplomático, não poderíamos deixar de indicar este breve apontamento estético de Darío, prenhe de humor e bonomia, acerca da nossa Rainha D. Amélia de Portugal: “Me

esfera intelectual e artística— que nos permitem vislumbrar, em lugar privilegiado de plateia, a circunstancialidade da realidade mais imediata, nessas variações entre um tom confessional, próprio de um relato autobiográfico, e esse tom quasi-heróico —fruto da incisa consciência de difusor da rara sensibilidade do modernismo hispano-americano— de quem descreve, porque espectador e protagonista, os contextos sócio-culturais e literário-artísticos que constroem o enredo, muitas vezes romanesco, da sua existência fenoménica. Não sem, com tudo isto, orquestrar uma verdade poética que, não excluindo esse espasmo d’Infinito, nem a incessante reflexão que o acompanha e exalta, se desvela nesses ápices em que se entrega ao móbil da deslocação e do movimento.

Aditando mais um andamento à nossa perambulação exegética, diríamos que a componente ficcional da construção da imagem de si,¹⁸ enquanto artista e poeta —esse duplo ou *alter-ego* que canta e compõe os episódios novelescos de uma vida onde “the author denotes a clear referential connection between the drama of the work and the drama of his or her own life” (Abbs, 2001: 82)—, assume contornos colossais em Darío quando, no final da sua *Autobiografía*, encaminha o leitor para a sua novela autobiográfica, sugerindo: “Los atraídos por mi vagar e pensar tendrán en esas páginas de mi *Oro de Mallorca*, fiel relato de mi vida, y de mis entusiasmos” (p.129). Daí mana um dos traços da estética modernista,¹⁹ já verificado no alvor do Romantismo e de clara conjugação finissecular, dessa imagem de

llamó la atención fuertemente la hermosura de la reina portuguesa [...]. Iba junto a ella el obeso marido, que debía tener tan trágico fin” (62).

¹⁸ A este respeito, não será tibia a advertência: “Sometimes considered to cover the spectrum of autobiographical fiction, the French term autofiction more properly describes one of the forms taken by autobiographical writing at a time of severely diminished faith in the power of memory and language to access definitive truths about the past or the self” (Gratton, 2001: 86).

¹⁹ Note-se que o modernismo hispano-americano, pugnando por uma revolução estética e ética, concordante com a atitude do esteticismo, do dandismo e do Decadentismo sobrevém dessa “inquietação de época resultante da reacção aos modelos conservadores e aos valores da ascendente burguesia que dominavam as sociedades americanas e espanholas [...], enquanto expressão da crise ocidental denominada pelo epíteto de fin de siècle, assim como do espírito decadentista, mas também da necessidade de uma profunda renovação que atingiu todas as formas do pensamento e da criação” (Araújo, 2008: 484). Convém, ainda, sublinhar que “em 1890, Darío alarga o termo à descrição e definição do ‘modernismo’ como um movimento literário da Hispano-América [...]. Tal facto alerta-nos para a especificidade do M. hispano-americano, o qual, em rigor, é um conceito hiperonímico em relação a outros como Simbolismo e Decadentismo, não se confundindo pois com aquilo a que em Portugal e na Europa tranpirenaica se veio a conhecer sob tal designação” (Silvestre, 1999: 841). Não será talvez despiciendo aclarar que a ambiência decadentista, impregnando toda a cultura oitocentista com resquícios até à Geração de 70, integra organicamente os seguintes elementos: “pessimismo agónico e ostentação do desequilíbrio psiconervoso, religiosidade excêntrica e ocultismo, ‘maquilhagem’ dândi no hedonismo mórbido da beleza e da paixão [...] preciosismos extremo-orientais, volúpia transgressiva do vício e do sangue, da dor e da morte (anti-heróica), exploração lúdico-escapista do mítico e do lendário, musicalidade” (Pereira, 1997: 19). São variegados os exemplos, nas duas obras em análise, desta sensibilidade rara, posto que sincrética, eclética, holística e, não poucas vezes, heterodoxa. Apontamos, assim, alguns em *Autobiografía*: “Por ese tiempo, algo que ha dejado en mi espíritu una impresión indeleble me aconteció. Fue mi primera pesadilla. La cuento porque, hasta en estos mismos momentos, me impresiona. Estaba yo, en el sueño [...]. Indefenso, al sentir la aproximación de ‘la cosa’ [...] aquella sepulcral materialización siguió acercándose a mi, paralizándome y dándome una impresión de horror inexpressable. Aquello no tenía cara [...]. Aquello no tenía brazos [...]. Aquello no tenía pies [...] sentí inmediatamente el tremendo olor de la cadaverina, cuando me toco algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica” (16-17); e, outrossim, em *Oro de Mallorca*:

dândi –excêntrica, inquieta e intensa– cuja matriz se fundamenta no “dilema narcísico” (Morão, 2008):

por um lado, aquele que escreve (ou pinta, ou compõe) necessita de se defrontar com o espelho obscuro de si mesmo, para ir buscar à profundezas da alma e da atitude de reserva contemplativa a matéria da sua arte; por outro, ele é homem público, participa aparentemente da actividade social dos cafés, das tertúlias onde encontra pares com os quais desenvolve projectos, muitas vezes assumindo posições de liderança (Morão, 2008: 347).

A par do retrato quasi mitológico do sujeito poético, somos convocados, primeiramente, pela taticidade do título –reforçando o étimo latino *aurum*, este elemento químico não poucas vezes utilizado na feitura de joalharia (talvez resultado de um certo parnasianismo e da estesia electiva por objectos raros e exóticos que respiram um certo orientalismo), revela características de resistência ao tempo, pela sua capacidade anti-corrosiva, patenteando, igualmente, a virtude desse trânsito eléctrico–, cujo referencial geográfico específico –“la ciudad inundada de oro por el maravilloso poniente, pues es el padre Sol el que vierte si áureo prestigio e la isla de encantamiento, el domador del Oro de Mallorca” (172)– potencia (no leitor, por via da visão omnisciente do narrador) esse mágico embebedimento sinestésico, facultado por um exercício de desdobramento do real cuja alquímica operação assenta, exactamente, na sensibilidade rara de um poeta que pinta um seu *alter-ego* musical –Benjamín Itaspes, apresentado nas primeiras linhas do primeiro capítulo e foco aurífero da diegese autobiográfica–, cujas ressonâncias auto-reflexivas, muitas vezes, se assemelham ao melífluu cinzelar de um pintor a que não são estranhas nem as variações sinestésicas, nem tampouco essa aspiração numinosa, preñe de matizes sensoriais, preciosas e aristocráticas, por paisagens estésicas que combinam o envelamento melancólico e o apelo demiúrgico, desenhado pelo ocaso e por essa iniciação vitalista sugerida pelo símbolo do Sol. Ora, esta composição estética parece sugerir uma possível e esclarecida justificação do título, reforçada, outrossim, pela força da reiteração:

en el vasto mar iluminado por la policromía encendida y caprichosa del poniente que reflejaba sus fuegos fabulosos sobre la superficie [...] a modo de una inmensa tela de seda arrugada y oleosa. De oro parecía el agua del fondo, de un oro rosado sobre el cual se formaban en la conjunción con el cielo como archipiélagos candentes [...] De oro parecían bañadas por la luz horizontal las cumbres de los cercanos acantilados, de oro los peñascos suspendidos (p. 170).

“Después, el despertar de su pubertad en el colegio, los estudios mal seguidos, un tiempo de internado en un establecimiento que había sido antiguo convento de franciscanos y donde era sabido que también aparecían fantasmas [...] Las iniciaciones de la carne [...]su misticismo junto a su innato erotismo” (142).

Seguidamente, acreditamos existir uma trama plasmática entre a *Autobiografía* e a composição da novela autobiográfica, *Oro de Mallorca*, não apenas sustentada pela unidade temática –o recorte autobiográfico do perfil estésico e vivencial do poeta– mas, sobretudo, porque, na inextricabilidade da remissão intratextual (defendemos, aliás, que os acontecimentos descritos na primeira obra, clarificam os retratos/ambiências e informações que povoam, ainda que de maneira mais fragmentária e, por isso, curta e intensa, a segunda obra), verificamos, na segunda –*Oro de Mallorca*– esse *topoi* intensificador da mudança e da mobilidade, numa palavra, do transe, composto em três modalizações amplificantes (quer na escolha pela intensidade e não pela extensão, quer pela deliberação, consciente e intencional, de arquitetar uma novela que privilegia três vozes: a do narrador; a da personagem e a do narrador, enquanto autor e personagem), ainda que contíguas à primeira, –*Autobiografía*– a saber: a primeira remete-nos para essa experiência exploratória da auto-gnose dada pelo fabrico de um auto-retrato –“porque el quinto y el tercero de los pecados capitales habían sido los que más se habían posesionado desde su primera edad de su cuerpo sensual y de su alma curiosa, inquieta e inquietante” (137)–; a segunda, aponta para uma das características presentes no Simbolismo que é, justamente, essa plasticidade das equivalências ou correspondências –apontada, anteriormente, como pólo magnetizador da estética do estrangeiro– de que a sinestesia, umas vezes com tonalidades sensoriais agudas, outras com rasgos orientais fragrantes, é alta propedêutica e cuja cifra musical tão bem amplia ou convoca; a terceira, recupera a constituição dessa religiosidade singular e heterodoxa –porque arte combinatória entre a *paideia* cristã e tradicional do Autor: “Pues Itaspes había conservado, a pesar de su espíritu inquieto y combativo, y de su vida agitada y errante, mucho de las creencias religiosas que le inculcaron en su infancia” (136)– recaindo quer no ímpeto desiderativo de um *Eros*, qual mediador místico da experiência artística em cuja base repousa a *kalokagathia* platónica, quer na peregrinação por esse *locus* sacral de repouso e restauração anímicos onde melhor reverbera a inquietação, talvez já deceptiva,²⁰ acerca de si, do real e dos outros. É neste sentido que a ilha, ladeada por esse Azul mitogénico –o mar– surge, simultaneamente, como lugar privilegiado para a meditação sobre a existência e como cartografia de isolamento a que está associado todo o aquele que “nace con el terrible mal de pensar” (136). Oicamos, a melodiosa descrição dessa experiência sacral e auto-gnósica:

y siempre le encontraba tan nuevo y tan constante, tan ambiguo y tan sincero... Era un vasto ser animado, líquido y palpitante, todo vida y enigma. Y a veces, en sus instantes de meditación o de exaltación, le hablaba como a una divinidad [...]. El mar estaba quieto, pero Benjamín percibía el eco profundo de su corazón, su honda y eterna melodía interior, que se comunica con la que el artista lleva en el arcano de su alma (136).

²⁰ Acrescentemos que a noção desesperançada face ao real, sob a égide de uma penetrante auto-análise, incide sobre essa capacidade de distanciamento no tempo que, não poucas vezes, cava fossas de culpabilidade no sujeito poético: “llegaban a perturbarle y a hacerle sufrir ideas de negación y de pecado, visiones de un erotismo imaginario, ultranatural e hasta sacrílego.” (159).

Como se de uma pauta musical se tratasse a vida e dos seus episódios se traduzissem compassos de uma melodia lapidar de desígnio último de restauração²¹ –talvez por isso a gloriosa intromissão narrativa, no dealbar do III capítulo, da história passionai entre o músico polaco, Frédéric François Chopin, e a sua dilecta escritora francesa, a baronesa Dudevant (Amandine-Aurore-Lucile Dupin) conhecida, comumente, pelo pseudónimo George Sand–, deparamo-nos com essa primeira modalização do auto-retrato assente na descrição, em terceira pessoa, da compleição interna e externa do personagem principal desta novela *sui generis*:

se presentaba a lo infinito tal como era, lleno de ansias y de incontenibles instintos [...]. Y como desde que tuvo uso de razón su vida había sido muy contradictoria y muy amargada por el destino, había encontrado un refugio en esos edenes momentáneos, cuya posesión traía después irremisiblemente horas de desesperanza y de abatimiento (138).

Eis que essa lente amplificadora da memória e da visão retrospectiva, recuperando a imagem da epígrafe inicial de um Job recriado e mortificado pela intensidade das experiências vivenciais, nos encaminha para um percurso de anábase interior, ainda que pela voz do narrador, que contém graus de auto-análise que se iniciam, curiosamente, pela parte externa e corpórea –“había sido el enemigo de su cuerpo a causa de su ansia de goces”– (141); passando pela caracterização heterodoxa de uma potência imaginativa, cujo fundo hedonista e sacral –su imaginación exaltada de sensualidad que complico después con lecturas e iniciaciones de innato deseo de gozar del instante, con todo, y su educación religiosa” (141)–, nos concede um auto-retrato –“Un temperamento erótico atizado por la más exuberante de las imaginaciones y su sensibilidad mórbida de artista, su pasión musical, que le exacerbaba y le poseía como un divino demonio interior” (141)– que em escassas, mas reverberantes imagens/linhas indiciam graus distintos, e cada vez mais fundos, de auto-observação, resultado de uma capacidade estética estribada nesse sentimento de vanidade do real e, com o Decadentismo, nessa expressão melancólica que surge da potenciação de uma faculdade, simultaneamente, espiritual e sensorial:

En sus angustias, a veces, inmotivadas, se acogía a un vago misticismo, no menos enfermizo que sus exaltaciones artísticas. Su gran amor a la vida estaba en contraposición con un inmenso pavor de la muerte [...] lo inevitable del fin, si estaba en soledad, sentía que se le erizaba el pelo como a Job al roce de lo nocturno invisible (141).

²¹ Exemplifiquemos, justificando: “Era la primera vez que necesitaba verdaderamente de un largo reposo, de un dilatado contacto con la naturaleza, de un alejamiento de la ciudad abrumadora [...] del fingido hogar que le habían traído las consecuencias de una vida ‘manquéé’, del padecimiento moral incesante que agrava el inveterado recurso de los excitantes, de los alcoholes de pérvida ayuda.” (140).

É assim que a associação entre o motivo de uma premente peregrinação, enquanto símbolo mitogénico do poeta moderno errante, movente e, não raras vezes, em fuga antimimética e esteticista, é exaltado por uma fundante reflexão filosófica –a perene busca pelo sentido da existência e essa arcana questão esfíngica sobre a nossa natureza–, e por um movimento de auto-crítica ou espécie de processo catártico que permite enfrentar essa medusa tanatológica e a sua, antecedente, degenerescência física sem, contudo, imponderabilizar esse mecanismo desiderativo que o habita e que impele o espírito, tentando-o, para uma vida de deleite e gáudio:

Tantos años errantes, con la incertidumbre del porvenir, después de haber padecido dos entreveros de una existencia de novela [...] se veía en vísperas de entrar en la vejez, temeroso de un derrumbamiento fisiológico, medio neurástico, medio artrítico, medio gástrico, con medos y temores inexplicables, indiferente a la fama, amante del dinero por lo que da de independencia, deseoso de encanto y aislamiento y, sin embargo, como una tensión hacía la vida y el placer [...]. Curioso Benjamín Itaspes (141).

O adjetivo que precede o nome do nosso protagonista, permite-nos aclarar a segunda modalização atrás referida, qual possível geometria que, possuindo um ângulo aglutinador –a Música– se ajusta ou intersecciona, justamente, em dois planos: o material e o espiritual, reificando, desse modo, a esfera numinosa da experiência artística: “El arte, con su tendencia religiosa [...] hacía flotar su alma [...]. La Música en si inmenso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual” (144). A depuração continuada dessa sensibilidade rara que, por um lado, alteia a imaginação e com ela graus de consciência e de lucidez outros e que, por outro, pela e na manifestação da fugacidade da existência humana, comporta escalas de sofrimento e tormento diversos, dar-nos-á o retrato de um artista onde, simultaneamente, confluirá a maior das graças –a do ser eleito– e a mais aguda contrição, senão vejamos: “quizá esta era la verdadera compensación para el elegido que venía al mundo con su emblemático signo y con su sagrado cilicio” (145).

Desembocamos, por fim, na terceira e última modalização que, no estreito epigonal da novela, nos dá novamente conta dessa atmosfera trágica e lutuosa “que trae el cumplimiento de un destino se diría que por orden expresa de lo infinito” (160) e, em *amplificatio* afectiva (Lausberg, 2011: 166), retoma o conflito interno, num tom condenatório e plangente, de um ser dividido entre a estesia pagã de um *Eros* –que a todo o instante instiga a vontade– e esse impulso apologético da religiosidade –que, como vimos, sempre o acompanhou–:

habría buscado la paz de los conventos y te habría servido como el más consagrado de tus siervos; pero tú no lo has querido, me has dejado solitario sobre la faz de la tierra, con un cerebro pagano, con un cuerpo que han atacado con sus magias todos los pecados capitales, y con una inteligencia de las cosas que me aleja

cada día más de la fuente de la fe, contra mis deseos, contra mis querer, contra la decisión de mi voluntad.
El demonio existe (161).

O inusitado, ainda que pressentido, desfecho desta novela autobiográfica remete-nos para essa esfera sorumbática de incompletude e de perene inconseguimento que assoma a *animula vagula blandula* (Yourcenar, 1991) e cuja incessante peregrinação imponderabiliza a conquista efectiva do objecto de desejo. Assim, a derradeira escolha do protagonista, ainda que indiciando o voluntário enclausuramento monacal – como parece sugerir o desfecho da novela com a ida voluntária para a ‘Cartuja’– poderá avocar, simultaneamente, essa possibilidade de encontrar um espaço que, em clara ruptura com o mundo externo, encontre fendas por onde o eterno peregrino, porque estrangeirado e desterritorializado desse arquetípico mundo, se conecte com a força irradiante e magnética do seu âmago –cumprindo, talvez assim, um dos seus mais íntimos ensejos– ou ressoar como grito contido dessa fatalidade trágica que talha a existência maldita e lúgubre do poeta, à maneira baudelairiana (Baudelaire, 1959: 11):

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! [...]
Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher (11).
A *las raras* Carla e Fátima



BIBLIOGRAFIA

- Abbs, P. (2001). Autobiography and poetry. In Jolly, M. (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms* (Volume I, pp. 81-82). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Araújo, T. (2008). Modernismo Espanhol e Hispano-Americano. In Martins, F.C. (Ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (pp. 482-484). Lisboa: Caminho.
- Baudelaire, C. (1959). *Les fleurs du mal (Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam)*. Paris: Éditions Garnier Frères.
- Bíblia Sagrada* (edição pastoral). 1ª ed. (1999), revisão exegética do AT na edição portuguesa por Fr. Raimundo de Oliveira O.P., revisão literária por P.e João Gomes Filipe. Lisboa: Edições Paulus.
- Buescu, H.C. (2008). Modernidade. In Martins, F.C. (Ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (pp. 467-472). Lisboa: Caminho.

Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (Orgs.). (1984). *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.

Cockshut, A.O.J. (2001). Autobiography and biography: their relationship. In Jolly, Margaretta (ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms* (Volume I, pp. 78-79). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Cortázar, J. (2009). *Último round*. España: Siglo XXI Editores S. A.

Darío, R. (1907). *Los Raros*. 4ª edición. Barcelona: Casa Editorial Maucci.

—(1990). *Autobiografía; Oro de Mallorca*. Madrid: Mondadori.

—*Peregrinaciones: crónicas de viaje*. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-criticos0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_31, (11 Dez. 2013).

Davison, N. (1971). *El Concepto de Modernismo en la Crítica Hispánica*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Entralgo, P.L.(1979). *La generación del noventa y ocho*. España: Espasa-Calpe, S. A.

Fernández, E.R.(1984). *El modernismo y la generación del 98*. España: Editorial Playor.

Ferreres, R. (1975). Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho. In Litvak, L., *El Modernismo* (pp. 29-49). Madrid: Taurus.

Gratton, J. (2001). Autoficton. In Jolly, M. (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms* (Volume I, pp. 86-87). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Guimarães, F. (1999). Parnasianismo. In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Volume 3, pp. 1411-1418). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

Gunzenhauser, B. (2001). Autobiography: general survey. In Jolly, M. (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms* (Volume I, pp. 75-77). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Heraclito de Éfeso. (1994). O pensamento de Heraclito. In Kirk, G., Raven, J. E., Schofield, M. (Orgs.), *Os filósofos pré-socráticos, história crítica com seleção de textos*, tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca (4ª ed., pp. 193-222). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Jimenez, J.R. (1962). *El Modernismo, Notas de un curso (1953)*. Madrid: Aguilar.

Lausberg, H.(2011). *Elementos de retórica literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes (6ª ed). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lejeune, P. (2003). Definir autobiografia. En Morão, P. (Org.), *ACT 8, Autobiografia. Auto-representação* (pp. 37-54). Lisboa: Edições Colibri.

Loyola, San I. (1952). *Ejercicios Espirituales*. In *Obras Completas de S. Ignacio de Loyola* (pp. 204-206). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Molina, A. (1968). *La generación del 98*. España: Editorial Labor S. A.

Morão, P. (2008). A imagem do poeta. In Martins, F.C. (Ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (pp. 347-348). Lisboa: Caminho.

— (2011). Retrato e auto-retrato – Fronteiras e limite. In *O secreto e o real, ensaios sobre Literatura Portuguesa* (pp. 55-65). Lisboa: Campo da Comunicação.

Morna, F. F. (1998). Os caminhos da Modernidade: Antero, Pessoa, Campos, Nemésio. In *SemeaR, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: PUC. Acedida a 21 de Dezembro de 2013 em http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_4.html

Osakabe, H. (2008). Decadência. In Martins, F.C. (Ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (pp. 209-210). Lisboa: Caminho.

Pereira, J.C.S. (2005). Simbolismo. In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Volume 5, pp. 74-86). Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo.

— (1997). Decadentismo. In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Volume 2, pp. 14-23). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

Piedra, A. (1990). Introducción. In Darío, R. *Autobiografía, Oro de Mallorca*. Madrid: Mondadori, pp. VII-XX.

Santo Agostinho. (2000). *Diálogo sobre a ordem (tradução, introdução e notas de Paula Oliveira e Silva, revisão da tradução de Paulo Farmhouse Alberto)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (2001). *Confissões (tradução de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Silvestre, O. (1999). Modernismo. In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Volume 3, pp. 840-857). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

Tobar, L.R. (Coord.) (1998). *Historia de la Literatura Española, Siglo XIX (II, Tomo 9)*. España: Espasa.

Yourcenar, M. (1991). *Mémoires d'Hadrien suivi de carnets de notes de mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard.