

VERSO E REVERSO: ALGUMA PRESENÇA FRANCESA NA POESIA BRASILEIRA¹

Álvaro FALEIROS*

- **RESUMO:** Neste artigo, serão identificados momentos marcantes dessa presença na poesia brasileira, a saber: Romantismo, Simbolismo, Modernismo e Concretismo; por meio de alguns de seus representantes: Castro Alves, Cruz e Sousa, Oswald de Andrade e Haroldo de Campos. O panorama parte do pressuposto de que os poetas brasileiros não simplesmente imitam fontes francesas, mas as ressignificam. Interessa, pois, refletir sobre como os poetas brasileiros dialogam com poéticas francesas, destacando-se o modo como autores brasileiros mobilizam suas próprias poéticas por meio do que Perrone-Moisés (2007) chama de confronto produtivo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Brasil-França. Romantismo. Simbolismo. Modernismo e Concretismo.

As relações entre o Brasil e a França são intensas há séculos e perpassam tanto a política como as ciências humanas e as artes. Essa relação, com suas tensões e distensões, faz-se sentir também na poesia. Nas linhas que seguem, são identificados alguns dos momentos marcantes dessa presença na história da poesia brasileira, a saber, o Romantismo, o Simbolismo, o Modernismo e o Concretismo, por meio de alguns de seus maiores representantes, isto é, Castro Alves, Cruz e Sousa, Oswald de Andrade e Haroldo de Campos. O panorama proposto parte do pressuposto de que os poetas brasileiros não simplesmente imitam as fontes francesas, mas as ressignificam.

Mesmo se a presença francesa em terras brasileiras vem desde o Século XVI, com a França Antártica (1555-1567) no Rio de Janeiro e a França Equinocial (1612-1615) no Maranhão, é no século XIX que ela se torna determinante no mundo intelectual e no mundo das letras brasileiras. Com efeito, a presença francesa se faz mais intensa no início do século XIX, não só com a chegada da Missão Francesa enviada por D. João VI, em 1816, mas devido à chegada de um grande número de artesãos, artistas e comerciantes, que se instalaram no Rio de Janeiro, à época.

¹ Uma primeira versão deste texto foi publicada no catálogo da exposição *O Francês no Brasil em todos os Sentidos*, realizada no Museu da Língua Portuguesa em 2009.

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – faleiros@usp.br

Como destaca Leyla Perrone-Moisés (2007), o momento mais idílico dessas relações corresponde, na literatura, ao período do Romantismo, que, no Brasil, atinge seu apogeu na segunda metade do século XIX. No caso dos poetas, um dos mais ilustres dentre os românticos brasileiros é Castro Alves (1847-1871), leitor e admirador de Victor Hugo (1802-1885). Sua complexa relação com o poeta francês fez com que Castro Alves não só traduzisse e citasse Victor Hugo, mas, em alguns momentos o imitasse. É o que leva José de Alencar, em carta a Machado de Assis, a afirmar:

O Sr. Castro Alves é um discípulo de Vítor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes. — Imitar Vítor Hugo só é dado às inteligências de primor. (ALENCAR, 1868).

Machado de Assis, em sua resposta, concorda apenas em termos com o colega. Ciente da originalidade do jovem poeta baiano, Machado contesta:

A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Vítor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das Orientais. (ASSIS, 1868).

Leyla Perrone-Moisés (2007) corrobora as idéias de Machado e assinala que Castro Alves não o copia simplesmente. Há, em poemas de Castro Alves, modos de sentir e de expressar que desdobram e até chegam a prefigurar procedimentos hugoanos. O fato de o jovem poeta brasileiro introjetar e incorporar procedimentos e temas de Hugo, poeta consagrado, faz com que seja possível encontrar coincidências e confluências na obra de ambos, sem que haja necessariamente uma anterioridade por parte do mestre. Um exemplo dado por Perrone Moisés (2007, p.104-105) é o poema “Aves de Arribação” (1870), de Castro Alves:

E o riacho a sonhar nas canas bravas.
E o vento a s’embalar nas trepadeiras. [...]
No entanto Ela desperta... num sorriso
Ensaia um beijo que perfura a brisa...

Nele, há imagens que se assemelham às de “Cantique de Bethphagé”, de Victor Hugo, que data de 1886, quinze anos após a morte do poeta brasileiro.

L’eau coule, le ciel est clair [...]
A água corre, o céu está claro [...]
Les agneaux sont dans la prairie.
Os carneiros estão nos campos.
Le vent passe et le dit: “Ton souffle est embaumé!”
O vento passa e diz: “Teu sopro está embalsamado!”²

² Tradução minha, salvo indicação.

Castro Alves, contudo, destaca ainda Perrone-Moisés (2007, p.102-103), além de prefigurar imagens hugoanas, dá uma inflexão e um contexto brasileiro aos temas. Uma dessas transformações pode ser verificada no poema “Maria” (1870), em que Castro Alves canta:

Onde vais de tardezinha,
Mucama tão bonitinha,
Morena flor do sertão?
A grama um beijo te furta
Por baixo da saia curta,
Que a perna te esconde em vão...
Mimosa flor das escravas!
O bando de rolas bravas
Voou com medo de ti!

Nele, notam-se reminiscências do poema “Lazzara” de Victor Hugo, datado de 1829.

Comme elle court, la jeune fille! [...]
Como corre a menina! [...]
Elle est jeune et rieuse, et chante sa chanson.
Ela é jovem e sorridente, e canta sua canção.
Et, pieds nus, près du lac, de buisson en buisson,
E, seus pés nus, junto ao lago, de moita em moita,
Poursuit les vertes demoiselles.
Persegue as verdes donzelas.
Elle lève sa robe et passe les ruisseaux.
Ela ergue a saia e atravessa os riachos.
Elle va, court, s'arrête, et vole, et les oiseaux
E vai, corre, para, e voa, e os passarinhos
Pour ses pieds donneraient leurs ailes.
Pelos seus pés até dariam as suas asas.

Em ambos poemas, uma menina corre pelos campos, sensualmente erguendo a saia e provoca a revoada de pássaros. A menina cantada por Castro Alves é, contudo, uma mucama, beleza morena dos sertões brasílicos e provoca o vôo de rolas bravas. Há, em Castro Alves, uma especificidade que se contrapõe aos universais “menina” e “pássaros” presentes em Hugo. A natureza da transformação efetuada pelo poeta brasileiro é indício de uma preocupação identitária, fruto contraditório e profícuo da herança romântica francesa, compreendida não apenas como um modelo a ser imitado, mas como uma fonte a ser reelaborada para que o Brasil se constituísse como nação. A consciência dessa reelaboração torna-se mais clara nos anos 1920, com o Modernismo paulistano.

Antes, contudo, a poesia brasileira assimila outra fonte importante da poesia francesa, comumente chamada de Simbolismo e que tem como um de seus precursores Charles Baudelaire (1821-1867). Este poeta, de fato, vai muito além dessa escola literária, pois, não apenas a ele que se atribui o conceito de “modernidade”, mas é o autor do livro de poemas *As flores do mal* (1857), obra fundadora da modernidade literária.

O alcance e originalidade da obra de Baudelaire levaram a diferentes interpretações e assimilações de sua obra no Brasil. Em seu artigo seminal sobre os primeiros baudelarianos no Brasil, Antonio Candido (2006) destaca uma assimilação, sobretudo dos aspectos eróticos e macabros da poesia de Baudelaire.

Glória Carneiro do Amaral aproxima também a obra do poeta francês da poética de Cruz e Sousa (1861-1898). Baudelaire estaria, assim, para o Simbolismo francês como Cruz e Sousa para o brasileiro, pois, segundo Amaral (1996, p.236), ambos são iniciadores desta estética em seus respectivos países. A comparação dos dois revela a presença de alguns temas comuns, como a mulher negra, a cabeleira, o vinho, a putrefação, as correspondências e a maldição do poeta. Ainda que a maioria das aproximações reflita a leitura erótica e macabra de Baudelaire, dominante à época, encontra-se entre os temas comuns o papel das “correspondências”, título de um dos mais célebres poemas de Baudelaire e uma das razões pelas quais é considerado precursor do Simbolismo. O soneto “Correspondências” de Baudelaire (1985) que começa com os quartetos:

La Nature est un temple où de vivants piliers
A Natureza é um templo onde vivos pilares
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
Deixam às vezes sair palavras desconexas;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Florestas de símbolos o homem atravessa
Qui l'observent avec des regards familiers.
Que dali o observam com olhos familiares.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Como ecos longos que de longe se confundem
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Vasta como a noite e como a claridade,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Os perfumes, as cores e os sons se respondem.

Ainda que não chegue a produzir um poema explicitamente sobre o tema das correspondências, Cruz e Sousa reelabora as relações sinestésicas entre a música, os aromas e os sabores que encontra na poesia baudelairiana,

como no poema “Antífona”, que abre o seu livro *Broquéis* (1994), publicado originalmente em 1893, considerado pela sua inovação, instaurador de uma sensibilidade poética nova e moderna no Brasil. Nele, encontra-se a seguinte estrofe:

Indefníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Ivan Teixeira (1994, p.XIII) identifica, nos versos acima, um exemplo da lição baudelariana de correspondência, compreendida como “imagem plurisensorial”. Como em Baudelaire, sons, perfumes e cores se correspondem, formando, por analogia, estranhas e sensoriais harmonias. Verifica-se, contudo, em Cruz e Sousa, uma ruptura com a sequência lógica e o abandono de uma compreensão semântica explícita, ainda mais radical do que em Baudelaire e mais próxima, por isso, do construtivismo de Mallarmé. Domina uma vaga sugestão nas relações entre os versos, reforçada pelas insistentes reticências. O único verbo de toda a estrofe apenas “resume” a série de justaposições; o que faz da sintaxe do poema um mecanismo estrutural de sugestão, indício claro da radicalidade inventiva e formal presente na poética de Cruz e Sousa.

Mas, é sobretudo no século XX, com o modernismo paulistano e a antropofagia oswaldiana, que surge uma forma mais brasileira de se pensar e de se elaborar uma poética.

O caso de Oswald de Andrade é ilustrativo, pois o autor, por um lado, preocupou-se com a necessidade de elaborar uma estética nacional e, por outro, estabeleceu um contato contínuo com a Europa, procurando ali fontes de inspiração e esferas de legitimação. A relação dialética e ambígua de Oswald de Andrade faz com que, até hoje, sua teoria antropofágica provoque debates acalorados e divida opiniões; podendo ser considerada tanto uma *boutade* quanto um instrumento precioso para o desenvolvimento de um pensamento propriamente brasileiro.

Não se trata aqui de retomar o debate, mas apenas lembrar o contexto no qual se dá a relação entre a poesia de Oswald de Andrade (1890-1954) e a poesia de Blaise Cendrars (1887-1961) que vem ao Brasil, nos anos 1920, a convite de modernistas brasileiros. Mesmo se as relações entre Oswald e Cendrars foram marcadas por encontros e desavenças, verificam-se elementos comuns na poética dos dois autores. Benedito Nunes (1998) identifica nos dois a existência de uma dicção prosaica, em que a linguagem tida como literária não tinha mais lugar.

Herdeiros das primeiras vanguardas europeias, ambos reelaboram o seu legado, levando o princípio da invenção ao rés-do-chão; aproximando, assim, o olhar do cotidiano. É imbuído desse espírito novo que Oswald afirma, em seu Manifesto Pau Brasil (1924), que “a poesia existe nos fatos”, sentença retomada por Cendrars mais tarde, nos anos 1940, quando afirma: “*La poésie n’est pas dans un titre, mais dans un fait [il s’agit de] poèmes conçus comme des photographies verbales*” [A poesia não está num título, mas num fato [trata-se de] poemas como fotografias verbais]. Há por parte de ambos a vontade de fazer dos poemas documentários. Como nota Benedito Nunes, trata-se de uma espécie de lembrança de viagem que se cruza, sobretudo nos livros *Feuilles de Route* e *Pau Brasil*. A comparação dos poemas “*Passagers*” e “*Al mare*” é uma bela ilustração do diálogo existente. “*Passagers*”, de Cendrars, descreve uma cena observada no convés de um navio (NUNES, 1998, p.142):

Ils sont tous là à faire de la chaise longue
Lá estão todos eles a praticar espreguiçadeira
Ou à jouer aux cartes
Ou a jogar cartas
Ou à prendre le thé
Ou a tomar chá
Ou à s’ennuyer
Ou a entediar-se
[...] *Vieilles femmes desséchées*
Velhas senhoras ressecadas

O tom ácido com que Cendrars descreve o comportamento *blasé* da burguesia dedicada a seus passa-tempos menos glamorosos condiz com a maneira com que Oswald trata um tema semelhante, em “*Al mare*”, onde se lê:

O mar
Canta como um canário
Um compatriota de boa família
Empanturra-se de uísque
No bar
Famílias tristes
Alguns gigolôs sem efeito
Eu jogo
Ela joga
O navio joga.

Às velhas “senhoras ressecadas” de Cendrars corresponde o “patriota de boa família” oswaldiano que, por sua vez, traz “famílias tristes” bastante próximas daqueles passageiros “entediados” de Cendrars. Oswald, por um lado, consegue ser ainda mais impiedoso, aos monetarizar as relações humanas em suas formas mais

vis, ao introduzir em seu quadro tanto “gigolôs sem efeito”, quanto o decadente patriota empanturrado de uísque. Por outro lado, ao referir-se ao jogo, Oswald faz do próprio navio e daqueles que ali se encontram um grande tabuleiro, no qual o enunciador do poema deixa de ser mero observador, enquanto, em Cendrars, o fotógrafo distancia-se da cena.

De todo modo, verifica-se em ambos a velocidade do registro instantâneo, o olhar que passeia pelo convés e esboça, no tempo presente, a cena. Se é verdade que Oswald pode ser visto como um “aluno aplicado” de Cendrars, não se pode negar que sua atitude antropofágica o faz, nesse caso, ir além do mestre ao incorporar, na cena, o próprio observador, também a “jogar”, verbo em que se conjugam os protagonistas do poema: eu, ela e o próprio navio.

É também por um poema onde se encena um naufrágio – “Um lance de dados”, de Mallarmé – que se dá presença francesa no projeto concretista. Não é, contudo, a temática que determina a filiação dos poetas concretistas, mas a disposição espacial do poema mallarmeano. No *Plano-piloto para a poesia concreta*, de 1958, os poetas concretos indicam seus “precursores”. O primeiro é justamente Mallarmé devido ao salto qualitativo que sua “subdivisão prismática da idéia” e a sua utilização de recursos tipográficos como “elementos substantivos da composição”. O que interessava aos poetas concretos era, como descreveu Haroldo de Campos (1965), a estrutura pluridividida ou capilarizada concebida por Mallarmé. Tratava-se de romper com uma noção de desenvolvimento linear do poema, substituída por uma organização da matéria poética de certa forma constelar, aberta, circular, múltipla; como se pode notar na seguinte página de “Um lance de dados” de Mallarmé (1991, p.169).

O NÚMERO

EXISTIRIA

diverso da alucinação esparsa da agonia

COMEÇARIA E CESSARIA

surdindo assim negado e ocluso quando aparente
enfim

por alguma profusão expandida em raridade

CIFRAR-SE-IA

evidência da soma por pouco uma

ILUMINARIA

O ACASO

Cai

a pluma

rítmico suspense do sinistro

sepultar-se

nas espumas primordiais

de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo

fenescido

pela neutralidade idêntica do abismo

Lançar um olhar sobre a página acima de “Um lance de dados” permite compreender o grau de ruptura que essa proposta representou. Ler e ver estão imbricados: o tamanho das letras, a presença de itálicos, a caixa-alta, a distribuição no espaço não permitem mais uma leitura linear. O leitor é obrigado a percorrer várias vezes o poema, retomando cada rede semântico-tipográfica e desvendando, inventando, tecendo seu texto.

O projeto concreto, contudo, usa de maneira própria o que é proposto por Mallarmé, pois o que está em jogo na poética de Mallarmé, quando se fala em “subdivisão prismática da idéia” é a dissolução do verso. No projeto concretista, sobretudo em sua fase mais matemática, o que está em jogo é, como em Mallarmé, a exploração do espaço gráfico, mas a unidade mínima, na maioria das vezes, deixa de ser o verso e passa a ser a palavra.

Haroldo de Campos (1974), por exemplo, ao explorar o tema do navio, joga com a sonoridade da palavra “navio” e com a própria forma das letras. Cada verso torna-se, assim, quase um anagrama do verso anterior; certamente, um desdobramento fono-semântico da matriz “vem navio”, cujo efeito de ondulação e eco é reforçado pela distribuição dos versos em vaivém; que acaba por retomar verticalmente as gestualidade das letras “V” e “N”.

```

vem navio
vai navio
vir navio
ver navio
ver não ver
vir não vir
vir não ver
ver não vir
ver navios

```

O fato de utilizar como unidade mínima a palavra e não o verso faz com que, de fato, a poesia concreta se aproxime do projeto de outro francês, Guillaume Apollinaire, cujo pensamento poético é também levado em conta por Haroldo de Campos. Apesar das ressalvas feitas ao fato de muitos dos poemas plásticos de Apollinaire serem um tanto tautológicos, uma vez que o desenho reproduz o objeto evocado no poema, uma leitura mais atenta dos *Caligramas* permite vislumbrar em muitos deles um projeto gráfico que se aproxima bastante de alguns poemas concretos. Neles, a iconicidade das letras e a disposição espacial não visam a reprodução de um conteúdo mas são, como na poesia concreta, uma camada significativa constitutiva do poema. Este é o caso de “Carta-Oceano” (APOLLINAIRE, 2008, p.123), continuando na temática marinha.

Apollinaire, a partir de uma imagem passível de ser interpretada como uma vista aérea da Torre Eiffel, distribui um conjunto que acontecimentos imagéticos e sonoros. O modo como irradiam desde o centro do círculo faz com esses acontecimentos sejam percebidos de forma simultânea e fragmentada. São desdobramentos em que a autonomia e o caráter aleatório de cada sentença lançada se tensiona com a unidade rítmica, advinda da repetição, ao longo dos raios, de uma certa simetria espacial na distribuição dos fragmentos. O leitor, desse modo, continuamente deslocado, não se encontra diante de uma relação tautológica, mas, pelo contrário, confronta-se com uma estrutura aberta e plural que propõe a ele um gesto leitor plástico e linguístico tão ou mais complexo do que aquele exigido pelos poemas concretos.

Seja Mallarmé, seja Apollinaire, o que está claro é que o projeto concretista se constrói por meio de um diálogo não apenas, mas de forma marcante, com a tradição poética moderna francesa. A espacialidade e a tipografia exploradas pela poesia moderna francesa é um dos fundamentos desse importante movimento de vanguarda brasileiro que, de modo ímpar, desenvolveu uma poética de alcance internacional.

Enfim, este inevitavelmente lacunar mosaico de alguns paralelos poéticos França-Brasil é uma amostra representativa dos processos de apropriação por parte de poetas brasileiros de poéticas francesas; processos esses pautados pelo princípio de que o diálogo em questão não é regido pela lógica da mera influência, mas deve, sim, ser compreendido pelo que se pode chamar, segundo Leyla Perrone-Moisés, de confronto produtivo.

FALEIROS, A. Verse and reverse: the French presence in Brazilian poetry. *Itinerários*, Araraquara, n. 31, p.175-186, July/Dec. 2010.

■ **ABSTRACT:** *The article will examine certain important periods of the French presence in Brazilian poetry – Romanticism, Symbolism, Modernism and the Concrete Movement – the work of representatives of each movement: Castro Alves, Cruz e Sousa, Oswald de Andrade and Haroldo de Campos. This overview comes from the idea that the Brazilian poets do not simply imitate French sources but rather resignify them. It is thus of interest to consider the ways in which the Brazilian poets dialogue with French poetics, stressing the way in which Brazilian authors use their own poetics through what Perrone-Moisés calls a “productive confrontation”.*

■ **KEYWORDS:** *Poetry. Brazil-France. Romanticism. Symbolism. Modernism and Concrete Movement.*

Referências

- AMARAL, G. C. do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.
- ALENCAR, J. de. Carta a Machado de Assis. **Correio mercantil**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1868. Paginação irregular.
- APOLLINAIRE, G. **Caligramas**. Tradução, organização e notas de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2008.
- ASSIS, M. de. Resposta à carta de José de Alencar. **Correio mercantil**, Rio de Janeiro, 29 fev. 1868. Paginação irregular.
- CAMPOS, H. **Xadrez de estrelas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, H. et al. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Edições Invenção, 1965.
- CANDIDO, A. Os primeiros baudelarianos. In: _____. **Educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p.27-46.
- MALLARMÉ, S. **Mallarmé**. Tradução de Haroldo de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- NUNES, B. Cendrars, Oswald. In: FREITAS, M. T.de; LEROY, C. (Org.). **Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: L'Harmattan, 1998. p.133-144.
- PERRONE-MOSIÉS, L. **Vira e mexe nacionalismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- TEIXEIRA, I. Cem anos de Broquéis: sua Modernidade. In: SOUSA, C. e. **Bróqueis**. São Paulo: Ateliê, 1994. p.09-40.

Recebido em 05/03/2010

Aceito em 25/06/2010

