

O FRANCESISMO NA REVISTA *HORUS**

Luiz Antônio Paganini**

Resumo: *Estudo de alguns aspectos concernentes à produção e à recepção da revista simbolista Horus, de Belo Horizonte, focalizando a influência da literatura francesa e o uso do francês em seus textos. Tenta-se também estabelecer uma relação entre esse uso e a maneira de pensar predominante na elite brasileira da Belle Époque.*

“Intitulavam-se a si próprios os Raros, os Magnificentes e os Malditos!”
Eduardo Friciro

Em 1902, o grupo simbolista mineiro autodenominado “Jardineiros do Ideal”¹ voltou a manifestar-se através da publicação de *Horus*, revista literária dirigida por Álvaro Vianna, o grande agitador do movimento em Belo Horizonte. Antes dela, o grupo já havia publicado a revista *Minas Artística*, em 1901. Mas foi em *Horus* que o sistema de valores do grupo pôde aparecer de forma mais explícita.

*Recebido para publicação em abril de 2000.

**Mestre em Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (POSLOT) Faculdade de Letras da UFMG.

¹A partir de um “lapso involuntário” de Andrade Muricy teria se consagrado a versão “Romeiros do Ideal”, mas, de acordo com EULÁLIO (1992:116), o nome correto do grupo é “Jardineiros do Ideal”.

A capa de *Horus* trazia grafismos em volutas ascendentes, dispostos simetricamente e assemelhando-se a uma representação estilizada de gavinhas. Esses grafismos compunham no centro e na parte inferior do desenho uma espécie de vaso, em cujo interior vinham escritas palavras dispostas verticalmente. Elas indicavam o número, o mês e o ano da revista. Acima do “vaso” estava escrito o nome da revista com letras bordadas, sendo que a primeira e a última mantinham ligações com os arabescos situados nas laterais. Além desses detalhes, podia-se notar a letra *o*, de *Horus*, escrita como um ômega e, na parte inferior do “vaso”, a palavra Brasil, disposta horizontalmente. O emprego dessas linhas espiraladas revelava uma fatura de tipo *art nouveau*.

As capas de *Horus* mostram o cuidado de seu diretor na apresentação da publicação. Curiosamente, a única diferença entre a capa do primeiro número da revista e a do segundo era a cor: neste último, grafismos em vermelho e naquele, em preto.

Horus mostrava a estreita ligação do simbolismo mineiro com o movimento de São Paulo. Afora o influxo mútuo de idéias, cumpre mencionar o apoio financeiro do poeta Freitas Vale, figura proeminente do simbolismo paulista, para a concretização da revista. (Cf. CAROLLO, 1980:282).

Em *Horus*, que teve apenas dois números, o primeiro em julho e o segundo em agosto de 1902, colaboraram Alphonsus de Guimaraens (assinando ainda Vimaraens, ou sob o pseudônimo de *Vicomte Antoine de Grandeuil*), o Padre José Severiano de Rezende, Edgard Mata, Álvaro Vianna, Alberto Ramos, A. Batista Pereira, Guerra Duval, Freitas Vale (sob o pseudônimo de *Jacques d'Avray*) e A. de Vianna do Castelo. Nesse grupo, destacavam-se pelo número de textos publicados as figuras de *Jacques d'Avray* (oito poemas) e Alphonsus de Guimaraens (quinze poemas e um extrato de texto dramático). Três fatos são sintomáticos do poder exercido por Freitas Vale/*Jacques d'Avray* sobre revista: a sua imagem fotográfica impressa nas primeiras páginas,

um texto crítico sobre a sua obra, escrito por Batista Pereira, e um soneto de *Grandeuil*, em que é chamado de “*grand poète inconnu, prince royal du Symbole*”. Enquanto a quase onipresença de Freitas Vale parece ser devida à sua ajuda financeira e à sua influência cultural em São Paulo, o grande espaço dedicado ao poeta ouro-pretano justifica-se pela sua indiscutível autoridade moral e intelectual exercida sobre os jovens poetas mineiros. Outro fato digno de nota, foi a colaboração de dois poetas que concorrem pelo título de introdutores do verso livre na poesia brasileira: Guerra Duval e Alberto Ramos. Entre os colaboradores mineiros, distinguiam-se o Padre José Severiano de Rezende e Edgard Mata. Segundo Andrade Muricy, Severiano de Rezende é, depois de Alphonsus de Guimaraens, o maior poeta simbolista mineiro (MURICY, 1951:67). Já Edgard Mata era considerado, pelos próprios colegas, nas palavras de Eduardo Frieiro, “o melhor e o mais original talento poético do grupo” (FRIEIRO, 1955:309).

Na última página da revista, vinha escrito um aviso que revelava uma expectativa de consumo internacional da publicação, evidenciada pela indicação do preço para assinantes estrangeiros, além de uma grande quantidade de textos escritos em francês nos dois números da revista.

No período anterior à Primeira Guerra Mundial, Paris era a capital cultural do Ocidente e seus raios de influência atingiam as sociedades como a brasileira, com uma força avassaladora. Tudo o que provinha da França era bom e a língua internacional era o francês. Alguns intelectuais brasileiros daquela época viviam sonhando com Paris e ignorando a realidade circundante.

A língua francesa era, para certos poetas, não somente a língua de seus mestres, mas a sua língua de expressão. Tal era o caso de Alphonsus de Guimaraens, Eduardo Guimaraens, Freitas Vale e Itiberê da Cunha — todos eles simbolistas. Segundo Brito Broca, o uso do francês seria mais para “acentuar a diferença, a separação entre os meios de expressão do poeta e os da massa ignara” (BROCA, 1975:130).

O combate à vulgaridade fazia com que os intelectuais tivessem o *des Esseintes*, de *À Rebours*, como modelo literário e buscassem se comportar como os dândis franceses. Por outro lado, o horror ao vulgar levava à criação de espaços nos quais eles pudessem exprimir o seu refinamento e ter a impressão de deslocamento do real. Por volta de 1900, grande parte dos intelectuais brasileiros marcavam a sua superioridade cultural ou escrevendo de modo rebuscado e empregando uma linguagem obscura para as massas, ou vestindo-se com apuro, ou, ainda, construindo cenários nos quais pudessem experimentar sensações incomuns e sofisticadas. Um exemplo desse tipo de cenário foi o palacete de Freitas Vale, em São Paulo, palco de famosas festas e eventos literários. Denominado *Vila Kyrial*, ele foi comparado por Paulo Barreto (João do Rio) a uma academia de arte e considerado lugar distanciado da vulgaridade.²

Na *Belle Époque*, a posse de bens culturais franceses assim como a produção cultural inspirada em modelos parisienses significava uma marca distintiva de origem sócio-econômica e servia para a segregação dos setores menos favorecidos.

Vejamos como isso aparece na produção de *Horus*. Como se sabe, os assuntos de destaque, de maior importância, são dispostos na primeira página dos periódicos. A partir disso, é fácil perceber que, em *Horus*, a língua francesa quase superava a portuguesa. Já na primeira página de seus dois números, vinha publicado um texto composto de excertos de Charles Morice, que funcionou como uma espécie de manifesto do grupo mineiro. Ele principiava com a divisa "*Poète, sois le mineur et l'orfèvre de ton or!*". A seguir, a solidão dos poetas era referida: "*Les poètes (pour employer ce mot dans son sens le plus large) sont condamnés à la solitude.*" Mas esse isolamento seria decorrente da radical oposição dos poetas à

² De acordo com RAMOS (1979:232), o título do livro *Kiriale* de Alphonsus de Guimaraens é um reflexo da própria *Vila Kirial*.

banalidade da vida cotidiana e ao materialismo da sociedade burguesa. De acordo com Morice, não havia outra saída para os poetas a não ser o rompimento com esse mundo que tinha perdido o valor do Belo, "*l'innocence de l'esprit, la sérénité, la réflexion, le désintéressement des passions, — le don d'admirer*".

Em *Horus*, encontra-se ainda uma série de poemas de Alphonse de Guimaraens/*Antoine de Grandeuil* e de Freitas Vale/*Jacques d'Avray*, escritos em francês. Os versos franceses de Alphonse de Guimaraens, publicados na revista belo-horizontina, giravam em torno dos mesmos *leitmotifs* de sua poesia em português. Curiosamente, eles terminavam com o nome de um lugar fictício — "Aix-le-Désert" —, colocado ao lado da data de composição. O nome do lugar faz lembrar Aix-en-Provence ou Aix-les-Bains e serve para produzir um enquadramento poético para o enunciador, suscitando a imagem de isolamento e solidão tão cara aos decadentistas.

Outro fato digno de atenção é a dedicatória do poema *La chanson du silence*, de *Grandeuil*, no qual é claramente mencionada uma figura importante do decadentismo belga que parece ter despertado uma grande estima em *Grandeuil*/Guimaraens: "*pour bercer l'âme de l'admirable Rodenbach*". O poema poderia ser, talvez, o reflexo de uma identificação com a temática de Rodenbach: tristeza, lassidão, silêncio, gosto pelo sonho e solidão.

Se a poesia de *Jacques d'Avray* não atinge a profundidade do questionamento existencial encontrado na de *Antoine de Grandeuil*, ela, no entanto, não deixa de ser interessante, pois é representativa de um modo de pensar e de uma práxis muito característicos da elite brasileira naquela época. Esta perspectiva intelectual e esta forma de agir no mundo consistiam na negação da consciência de situação (espacial e temporal). A produção cultural tendia, então, para um distanciamento da realidade vivida, ou melhor, refletia o esforço feito pela elite para esquecer-la, constituindo-se num mundo-refúgio idealizado. Uma realidade ornamental, produto de uma razão

ornamental. A obra poética de *Jacques d'Avray* publicada em *Horus* pode ser vista como sintomática do dilema experimentado pelos escritores daquele tempo: ou identificar-se com uma outra cultura, considerada superior, ou buscar representar o caráter nacional. No primeiro caso, os textos corriam o risco de serem incompreendidos pelos leitores que não fizessem parte da elite e, no segundo, de uma rejeição por parte dos membros dessa mesma elite, que podia considerá-los como produtos sem qualidade ou de mau gosto. Escolhendo a primeira opção, Freitas Vale não escapou da contradição nela inserida. Apesar da língua francesa, naquela época, ser considerada a língua internacional, muito poucos eram os que a dominavam no Brasil. Assim, ao assumir o francês como a sua língua literária, e tendo que se comunicar com o seu público, *Jacques d'Avray* não trilhou o caminho de Rimbaud ou de Mallarmé, o caminho da obscuridade, do hermetismo, ou mesmo, da ruptura com o sentido (TODOROV, 1980:214). Os termos empregados e as imagens escolhidas eram bastante acessíveis a um leitor que não conhecia profundamente o francês. Os textos de *Jacques d'Avray*, mesmo no caso de terem em vista uma recepção internacional, eram marcados pela recepção local. Alguns de seus aspectos formais podem ser compreendidos como uma adequação do discurso ao público ao qual se dirigia. Vejamos, primeiramente, a musicalidade dos versos. Alguns poemas chegam mesmo a se parecer com letras de canções populares. Tal é o caso do poema *Sérénade*³ publicado em *Horus II*:

*Je t'aime, je t'aime, je t'aime,
Blonde comme au soleil les blés,
Et blonde comme un chrysanthème,
La fleur-en-or des fiancés!*

³ O título do poema já denuncia essa identificação com um gênero musical de muito prestígio popular.

*La fleur-en-or des fiancés,
On la voit dans ta chevelure,
Blonde comme au soleil les blés;
Tes yeux sont noirs comme la mûre.*

*Tes yeux sont noirs comme la mûre,
Où l'abeille cherche le miel:
On la voit dans ta chevelure,
Oubliant le chemin du ciel.*

*Oubliant le chemin du ciel,
Chemin de l'amour tu l'ignores,
Où l'abeille cherche le miel,
Où les coeurs cherchent les aurores.*

*Où les coeurs cherchent les aurores
Va, vierge, et trouve le bonheur!
Chemin de l'amour tu l'ignores,
Apprends-le donc avec mon coeur!*

*Apprends-le donc avec mon coeur!...
Et blonde comme un chrysanthème
Va, vierge, et trouve le bonheur!...
Je t'aime, je t'aime, je t'aime.*

Como bem notou Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Jacques d'Avray* realizou, nesse poema, uma inovação formal: o *pantum invertido*. De proveniência oriental, mais especificamente malaia, o *pantum* foi introduzido na literatura francesa por Victor Hugo e teve Gautier, Baudelaire, Banville e Leconte de Lisle como seus divulgadores. No Brasil, os poetas Alberto de Oliveira e Olavo Bilac também compuseram poemas desse tipo. O *pantum* é formado por quadras de rimas cruzadas, nas quais o segundo e o quarto versos de cada estrofe são retomados como o primeiro e o terceiro versos da estrofe seguinte. Além disso, o último verso repete o primeiro. Mas em que consiste a novidade do *pantum* de *Jacques d'Avray*? Ao invés desse esquema, o segundo e o quarto versos de cada estrofe

são repetidos respectivamente como o terceiro e o primeiro da estrofe seguinte.

Em outro poema, *Clair-de-lune*, Jacques d'Avray revisitou o rondel. Novamente, foram usadas imagens acessíveis, outra vez foi empregada uma forma poética antiga, tradicional. Mas, se em *Sérénade* e *Clair-de-lune* o poeta parecia escrever letras de música, isso é o que realmente ocorre em *Le mythe éternel*, que apresenta a seguinte indicação abaixo do título: "*Musique de F. de Otero*". Esse poema possui duas partes — *Espoir* e *Amour* — cada uma com quatro quadras, que exploram bastante o recurso das repetições, especialmente da anáfora:

*Pourquoi pleurer, pourquoi, ma brune?
Pourquoi pleurer, pourquoi frémir?...*

Esse uso de repetições, de paralelismos, de refrões, especialmente por parte de Jacques d'Avray, denota um gosto pela simetria, pelas formas fixas e harmoniosas. Mas a escolha, na poesia, da regularidade das formas antigas parece bem em desacordo com o experimentalismo e as rupturas formais que os simbolistas vinham praticando. A forma fixa, o paralelismo e a simetria na poesia se coadunavam mais com o parnasianismo do que com o simbolismo. É que, desvinculados da grande massa e tendo um pequeno número de leitores, os poetas da publicação mineira, ao escreverem em francês, teriam sentido necessidade de provocar a simpatia desse público, ou seja, teriam buscado atender, de certo modo, o horizonte de expectativas.

Grandeuil/Guimaraens também procura ser comunicativo através da musicalidade de seus versos. Um de seus poemas, *Sérénade à mi-nuit*, evoca um gênero de música bem conhecido e apreciado. Porém, nota-se que *Grandeuil* não procura realizar uma literatura de salão, de divertimento. Nesse poema, o eu-poético nos convoca ao canto reiteradas vezes, mas o tom da composição é, diferentemente dos poemas do poeta de *Vila Kirial*, mórbido e melancólico:

*Ce sont les sons des violons
Qui me conduisent sous la lune.
Chantons, chantons douces chansons...
Voici ma blonde! Voilà ma brune!*

*Chantons de beaux chants pour les morts,
Pour les poètes pleurant dans les livres...
Oyez, amour, tous mes remords...
Chantons pour les gueux, pour les ivres!*

*Comme des glas dans les clochers,
Des angélus dans les cathédrales,
Chantons, chantons pour les péchés
Des femmes roses, des femmes pâles!*

*On dit que chante comme un fou
Le beau soleil des tropiques...
Chantons pour qui n'a pas le sou
Des graves psaumes liturgiques!*

*Mes compagnons, chantez, chantons!
Chacun sera comme un ivrogne.
Au clair-de-lune, ô violons,
De profundis pour ma charogne!*

O uso do francês marcou a revista *Horus* de forma definitiva e, mesmo os poetas que optaram por escrever em português, mostram traços de influência francesa, como é o caso de Alphonsus de Guimaraens, em *AEIOU*, uma surpreendente recriação do poema *Voyelles*, de Rimbaud. Neste, as equivalências entre sons e cores nos parecem arbitrárias. Elas resultam de uma experiência visando destruir o aspecto representativo da linguagem poética. Há uma ruptura com a racionalidade das imagens pela combinação inusitada:

*Golfes d'ombre; E, candeurs de vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes; (...)*

Nesta estrofe, pode-se notar que as semelhanças vocálicas e consonantais governam a escolha das palavras com tanta intensidade que os sintagmas tendem a não terem sentido, ou só exprimem um sentido absurdo.

Também em Guimaraens as vogais e as consoantes são manipuladas para produzirem assonâncias e aliterações. É a busca da música, antes de tudo. A diferença, contudo, é que o poeta mineiro utiliza vocábulos usuais e ainda busca a representação do real, mesmo que impregnada de subjetivismo. Ele dispõe as vogais no fim dos últimos versos de cada estrofe, seguindo a ordem normal da seqüência das vogais — o que não acontece no poema de Rimbaud. Cada vogal é associada a uma época da existência humana. Assim, as vogais iniciais correspondem ao período da juventude e as finais aludem à velhice e morte. Por isso, nesse poema, Guimaraens aproxima-se mais da teoria da sugestão defendida pelos simbolistas do que das experiências rimbaudianas.⁴

Manhã de primavera. Quem não pensa
Em doce amor, e quem não amará?
Começa a vida. A luz do céu é imensa...
A adolescência é toda sonhos. A.

O luar erra nas almas. Continua
O mesmo sonho d'oiro, a mesma fé.
Olhos que vemos sob a luz da lua...
A mocidade é toda lírios. E.

Descamba o sol nas púrpuras do ocaso.
As rosas morrem. Como é triste aqui!
O fado incerto, os vendavais do acaso...
Marulha o pranto pelas faces. I.

⁴ De acordo com PEREIRA (1975:72), Rimbaud se distingue dos simbolistas justamente por ignorar o símbolo.

A noite tomba. O outono chega. As flores
Penderam murchas. Tudo, tudo é pó.
Não mais beijos d'amor não mais amores...
Oh sons de sinos a finados! O.

Abre-se a cova. Lutulenta, e lenta,
A morte vem. Consoladora és tu!
Sudários rotos na mansão poeirenta...
Crânios e tíbias de defuntos. U.

Apesar dos poetas buscarem uma forma que facilitasse a comunicação com o seu público, uma outra dificuldade se apresentava em relação ao consumo da revista *Horus*. Naquela época, o baixíssimo nível de alfabetização da população brasileira reduzia assustadoramente o número de prováveis leitores a algo ínfimo. Além disso, existiam pouquíssimos compradores de livros de poesia e os versos publicados nos jornais eram geralmente desprezados pelos leitores (FRANCO, 1904:17). Entre a minoria capaz de ler, havia um grupo ainda menor, formado pelos que liam poesia. O leitor de *Horus* deveria ser muito especial: ser capaz de ler em francês e estar informado sobre os desenvolvimentos da literatura francesa e brasileira. Consciente, quem sabe, da dificuldade de encontrar uma quantidade suficiente de leitores com essas características em Belo Horizonte, e mesmo em Minas Gerais, Álvaro Vianna colocou o já mencionado anúncio da última página, no qual aparecia o preço da revista para o resto do país e para o exterior. Projetada para um mínimo de doze números, mesmo assim *Horus* não teve fôlego para ultrapassar o segundo, sendo que este, datado de agosto de 1902, só saiu vários meses depois.

A recepção local da revista foi marcada pela polêmica. Mendes de Oliveira realizou uma leitura dos textos dos "Jardineiros do Ideal" do ponto de vista dos parnasianos e da crítica naturalista. Ele fundamentou a sua argumentação nas críticas de Nordau, Vapereau e Leconte

de Lisle ao Simbolismo. A resposta a essa crítica não tardou a surgir. Vianna, assumindo o cargo de defensor do movimento, ironizou a ideologia evolucionista adotada por Mendes de Oliveira e o acusou de desconhecer a obra dos poetas simbolistas.

Também o leitor desses textos polêmicos deveria saber francês, pois trechos inteiros eram citados no original. Ambos os contendores se esforçavam para demonstrar erudição e conhecimento do marco estético francês. A polêmica deslizou curiosamente para uma discussão sobre o Simbolismo e o Decadentismo franceses, ao invés de focalizar a produção da revista ou debater o movimento simbolista no Brasil.

O horror ao *profanum vulgus* conduzia os “Jardineiros” a buscar uma existência incomum e a produzir textos como se vivessem na Europa. Criavam uma literatura idealizada, colocada acima das vulgaridades, buscando criar a ilusão de não-brasilidade. Esse aristocratismo não os deixava perceber a dificuldade de ter um leitor de elite como alvo e tentar manter uma revista literária em Belo Horizonte, uma capital provinciana.

Résumé : *Étude de quelques aspects relatifs à la production et à la réception de la revue symboliste Horus, de Belo Horizonte, en relevant l'influence de la littérature française et l'usage du français dans ses textes. On essaie aussi d'établir une relation entre cet usage et la façon de penser prédominante dans l'élite brésilienne de la Belle Époque.*

Referências bibliográficas

- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil-1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. 2 v.
- EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP, 1992.
- FRANCO, Augusto. *Fragmentos literários; crônicas ligeiras*. Belo Horizonte: Beltrão, 1904.
- FRIEIRO, Eduardo. *Páginas de crítica e outros escritos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1955.
- HORUS. Belo Horizonte, jul. 1902. v. 1.
- HORUS. Belo Horizonte, ago. 1902. v. 2.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1951. v. 2.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra, 1975.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.