

A PRESENÇA DE RIMBAUD NA IMPRENSA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

VINÍCIUS ALVES DE SOUZA*

MARIA LÚCIA DIAS MENDES**

RESUMO

Considerando os estudos dedicados aos processos de transferências culturais, analisamos a circulação, nos jornais brasileiros do século XIX, dos escritos de Arthur Rimbaud. Dentre as ocorrências encontradas, selecionamos a publicação na revista *Homens e Letras* por se tratar de uma tradução de um artigo da *Nouvelle Revue*, de Maurice Peyrot. A publicação brasileira, de Samuel Martins, mostra a presença do poeta no país nesse período. Através da observação de ambos os artigos, podem-se demonstrar os efeitos das transferências culturais e como, no processo de migração de um objeto de arte, escolhas são feitas, gerando um novo objeto artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Transferências culturais. Arthur Rimbaud. Poesia francesa. Jornais. Mediações culturais.

A primeira tradução de uma obra completa de Arthur Rimbaud publicada no Brasil é *Uma estação no inferno*, de Xavier Placer, em 1952, pelo Ministério da Educação e Cultura. Antes da tradução de *Une saison en enfer*, temos aparições de poesias esparsas em outros suportes que a antecedem em mais de meio século, como a do jornal *Homens e Letras*, que publica o poema “Voyelles” no ano de 1888. Interessa-nos o fato de que a tradução de uma obra completa somente foi realizada em meados do século XX e,

* Mestrando em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP, Guarulhos, São Paulo, Brasil.
E-mail: vinciusasouza90@gmail.com. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3343-9581>

** Professora Associada de Literatura Francesa do Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP, Guarulhos, São Paulo, Brasil.
E-mail: maria.mendes@unifesp.br. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0215-1852>

mesmo assim, já poderemos assinalar sua presença no país naquele momento específico. Pode-se observar que esses textos, independentemente do suporte, são frequentes no Brasil em várias épocas: no final do século XIX, os jornais já tratam da poesia rimbaldiana, assim como no início do XX, escritores como Mário de Andrade escrevem sobre Rimbaud, assim como demais críticos e teóricos, tais como Antônio Cândido, Mario Faustino, Otto Maria Carpeaux, dentre outros e, no final do mesmo século, continuam a surgir novas traduções (como as de Lêdo Ivo e Ivo Barroso).¹

Há um movimento de trocas culturais entre o Brasil e a França por meio dos textos de Rimbaud e, para verificar o modo como se dá tal passagem, ou transferência, selecionamos como *corpus* a segunda aparição em jornal do poeta, encontrada na hemeroteca da Biblioteca Digital Nacional. Observamos que a primeira ocorrência é um artigo que disserta sobre a “[...]nova escola litteraria conhecida pelo nome de Symbolismo” (FANTASIO, 1886, p. 2) do cronista Fantasio em 1886. Há uma segunda ocorrência nos jornais brasileiros: um artigo sobre o simbolismo e o decadentismo que aborda o poeta e seu poema “Voyelles”. Publicado no jornal *Homens e Letras – Revista Literária* (primeiro número datado de abril de 1888, revista de lançamento mensal), o texto é uma tradução de um artigo francês lançado na revista *Nouvelle Revue*, em novembro de 1887 e escrito por Maurice Peyrot, crítico literário. A indicação da autoria de Peyrot resume-se à presença de seu nome abaixo do título do artigo, contudo, quem assina o artigo é Samuel Martins, poeta e crítico literário.

Para compreender melhor esse tipo de fenômeno naquele momento (uma tradução direta de outro texto e com uma assinatura simples), vamos recorrer à teoria das transferências culturais.

TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS

A teoria das transferências culturais é uma perspectiva que propõe que um objeto migra, ou é transferido, de maneira complexa e

¹ Mário de Andrade cita o poeta em *A escrava que não é Isaura* (1925). Mário Faustino publica na página *Poesia-Experiência do Jornal do Brasil* o texto *Arthur Rimbaud* (1957).

por múltiplos vetores. A transferência, quando ocorre, não é orgânica, unilateral, nem tampouco se dá por meio de uma recepção passiva, sendo, ao contrário, objeto de interferências as mais variadas. Pesquisadores da área como Christophe Charle e Michel Espagne trabalham esse método verificando como e quando ocorrem as transferências e quais foram os intermediadores diretos e indiretos nessa passagem. Em um artigo intitulado *La Notion de Transfert Culturel*, Espagne (2013, p. 1, tradução nossa) assim define aquela noção:

Qualquer passagem de um objeto cultural de um contexto para outro tem como consequência uma transformação do seu sentido, uma dinâmica de ressemantização, que só podemos reconhecer plenamente tendo em conta os vetores históricos da passagem. Assim, pode dizer-se desde o início que a investigação sobre as transferências culturais diz respeito à maior parte das ciências humanas, embora se tenha desenvolvido a partir de um certo número de pontos de ancoragem precisos. Ultrapassar essa definição minimalista implica fechar um certo número de pistas falsas que parece implicar o próprio vocábulo. Transferir não significa transportar, mas sim transformar, e o termo não se reduz, em caso algum, à questão mal circunscrita e muito banal dos intercâmbios culturais. O que está em jogo é menos a circulação de bens culturais do que a sua reinterpretação.²

Esta troca se dá por meio de mediadores e são eles que transformam o objeto, ao participarem do movimento de transferência. Dentre os exemplos de mediadores, temos os críticos literários, outros escritores,

² “Tout passage d’un objet culturel d’un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu’on ne peut pleinement reconnaître qu’en tenant compte des vecteurs historiques du passage. On peut donc dire d’emblée que la recherche sur les transferts culturels concerne la plupart des sciences humaines même si elle s’est développée à partir d’un certain nombre de points d’ancrage précis. Aller au-delà de cette définition minimaliste suppose de fermer un certain nombre de fausses pistes que semble impliquer le vocable lui-même.”

Transférer, ce n’est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C’est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu.”

editores, jurisdição dos ambientes de troca, filosofias em voga etc. Logo, podem ser ligados diretamente ao campo do objeto (um crítico literário que escreve sobre Rimbaud) ou indiretamente (uma proibição jurídica que censura o livro de um autor). Todos atuam e criam uma complexa rede de interferências na passagem de um objeto de um espaço para o outro, mostrando que essa não se dá de maneira direta entre eles. Sobre os mediadores, Espagne (2013, p. 2) aponta:

Todos os grupos sociais suscetíveis de passar de um espaço nacional ou linguístico étnico ou religioso para outro podem ser vetores de transferências culturais. Os comerciantes que transportam mercadorias também sempre transmitiram imagens ou saberes. Tradutores, professores especialistas de uma área cultural estrangeira, emigrantes políticos, economistas ou religiosos, artistas que respondem a encomendas, mercenários, constituem outros tantos vetores de transferência, e convém ter em conta as suas diferentes mediações [...]. A história das bibliotecas, a constituição de fundos estrangeiros, a difusão de produtos editoriais e a tradução, como a história das coleções e do mercado transnacional da arte fazem evidentemente parte da investigação sobre as transferências culturais. (ESPAGNE, 2013, p. 2, tradução nossa)³

Desses mediadores, os que importam agora são os jornalistas, os críticos e, por fim, os tradutores. Pois serão esses que estarão em ação no recorte que fizemos para analisar a ocorrência de Rimbaud no Brasil no jornal *Homens e Letras*. Para tanto, abordaremos as escolhas que fizeram e seus resultados.

³ “Tous les groupes sociaux susceptibles de passer d’un espace national ou linguistique ethnique ou religieux à l’autre peuvent être vecteurs de transferts culturels. Les commerçants transportant des marchandises ont toujours véhiculé également des représentations ou des savoirs. Les traducteurs, les enseignants spécialistes d’une aire culturelle étrangère, les émigrés politiques, économiques ou religieux, les artistes répondant à des commandes, les mercenaires, constituent autant de vecteurs de transferts, et il convient de tenir compte de leurs différentes médiations [...] L’histoire des bibliothèques, de la constitution des fonds étrangers, de la diffusion des produits éditoriaux et de la traduction, comme l’histoire des collections et du marché transnational de l’art, font évidemment partie de la recherche sur les transferts culturels.”

Christophe Charle acrescenta à perspectiva do estudo das transferências culturais outro ponto: os problemas de método, tais como a variação e a medida das hierarquias culturais que traduzem as circulações no tempo e espaço e as progressões ou regressões de internalização cultural. Charle (2010) nos mostra, também, o que seria um dos desafios de análise da transferência cultural:

As metáforas financeiras ou econômicas da transferência ou da importação não devem ser ouvidas apenas no sentido material. Implicam uma dimensão simbólica, ou mesmo psicológica, penso eu. Para que um bem simbólico circule, é necessário que seja objeto de um desejo, de uma expectativa, de uma valorização (não apenas econômica), pois passar uma fronteira, política ou linguística, comporta sempre vários riscos como para qualquer mercadoria, mas com riscos suplementares: ausência de recepção ou mal-entendidos de interpretação, ao contrário das mercadorias normais cujos circuitos de permuta são traçados de longa data em função de necessidades materiais relativamente pré-definidas ou estabilizadas. (CHARLE, 2010, p. 53, tradução nossa)⁴

Acima temos resumidamente quais são as circunstâncias em que se dá a transferência cultural, isto é, não se trata apenas da transferência de uma mercadoria ou objeto, mas de um conjunto de dimensões simbólicas que são transferidas de um lugar a outro, de uma época à outra.

Finalmente, é importante acentuar as colocações de Michel Espagne sobre as traduções, os tradutores e as transferências culturais. O teórico propõe que as transferências, em si, são uma espécie de nova obra que depende da passagem entre os códigos atuantes. Tais códigos estão ligados

⁴ “Les métaphores financières ou économiques du transfert ou de l’importation ne doivent pas être entendues seulement au sens matériel. Elles impliquent une dimension symbolique, voire psychanalytique, me semble-t-il. Pour qu’un bien symbolique circule il faut qu’il soit l’objet d’un désir, d’une attente, d’une valorisation (pas seulement économique) puisque passer une frontière, politique ou linguistique, comporte toujours plusieurs risques comme pour toute marchandise, mais avec des risques supplémentaires: absence de réception ou malentendus d’interprétation, à la différence des marchandises ordinaires dont les circuits d’échange sont tracés de longue date en fonction de besoins matériels relativement prédéfinis ou stabilisés.” (CHARLE, 2010, p. 54)

às mediações que agem sobre a obra: quem a traduziu, como, quando e em qual lugar. Todo objeto, mesmo aqueles que não são literários, ao serem transferidos passam por uma forma de tradução, como propõe Espagne (1999, p. 8, tradução nossa):

Uma transferência cultural é uma espécie de tradução, pois corresponde à passagem de um código para um novo código. Ora, se os hábitos sociais no sentido mais amplo do termo são códigos culturais, a língua continua a ser o código paradigmático. A história das traduções, tanto no sentido próprio como no sentido figurado, é, portanto, um elemento importante das investigações sobre as passagens entre culturas.⁵

RIMBAUD – ENTRE A FRANÇA E O BRASIL

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud nasce em 20 de outubro de 1854, na cidade de Charleville (Ardenas – França). Aos 13 anos, em 1868, escreve uma ode em latim e a envia para o príncipe imperial. Ainda em latim escreve o premiado poema “Jugurtha”, que será publicado no *Moniteur de l’enseignement spécial et classique* em 1869. No mesmo ano, envia o poema “Les Étrennes des Orphelins” (“A consoada dos órfãos”) à *Revue pour tous*, que o publicará em 2 de janeiro de 1870. Tais poemas diferem dos que consolidarão a obra de Rimbaud, apresentando temas e formas diversos das obras *Une saison en enfer* (*Um temporada no Inferno*) e *Illuminations* (*Iluminações*), ou mesmo de outros de seus poemas, tais como “Le Bateau Ivre” (“Barco ébrio”) e “Voyelles” (“Vogais”).⁶

Em 1871, escreve duas cartas que tratam do fazer poético e uma proposta estética. Tais cartas são enviadas para Georges Izambard (13 de

⁵ “Un transfert culturel est une sorte de traduction puisqu’il correspond au passage d’un code à un nouveau code. Or si les habitudes sociales au sens le plus large du terme constituent bien des codes culturels, la langue reste le code paradigmatique. L’histoire des traductions, aussi bien au sens propre qu’au sens figure, est donc un élément important des enquêtes sur les passages entre cultures”.

⁶ Traduções de Ivo Barroso.

maio de 1871), seu professor durante o colégio, e Paul Demeny (15 de maio 1871), amigo e poeta. As correspondências serão chamadas *Lettres du voyant* (*Cartas do vidente*) e sua importância no conjunto da obra de Rimbaud é tamanha que, diferentemente de muitas outras cartas suas, ganharão espaço dentro de seu conjunto artístico.

No ano de 1873, publica *Une saison en enfer* (publicação por conta própria pela *Alliance Typographique* de Bruxelas), talvez sua obra mais conhecida. O livro circula entre mediadores os mais variados antes de tornar-se a famosa obra de Rimbaud:

No final do Verão de 1873, Rimbaud entrou em contato com uma associação de Bruxelas, a Aliança Tipográfica (M.J. Poot e Cie), número 37, na Rue aux Choux. Naturalmente, a edição devia ser feita por conta do autor... O adiantamento foi pago [...] No entanto, ele não saldou o débito com o impressor, e o remanescente dos 500 exemplares da tiragem permaneceram em seus porões até que um apreciador, Léon Lousseau, os descobriu em 1901 e tornou pública tal descoberta em 1914.

Apenas alguns volumes foram distribuídos por Rimbaud a vários amigos: Verlaine, Richepin, Forain, Delahaye. (FORESTIER, 1999, p. 309)⁷

A passagem de Louis Forestier nos mostra um exemplo prático de como se dá a circulação de uma obra e os mediadores presentes nesse intercâmbio. Apesar de ter conseguido imprimir seu livro, circunstâncias variadas inviabilizam a leitura de um público maior durante anos. Somente os exemplares que Rimbaud distribui entre outros poetas e amigos serão lidos durante algum tempo. Temos, no exemplo acima, uma indicação do

⁷ “Durant la fin de l’été 1873, Rimbaud a pris contact avec une association ouvrière de Bruxelles, l’Alliance typographique (M.J. Poot et Cie), 37 rue aux Choux. Naturellement, l’édition devait se faire à compte d’auteur ... L’acompte fut versé [...] Cependant, il négligea de solder la note de l’imprimeur, aussi le reliquat des 500 exemplaires du tirage dormit-il dans les caves jusqu’à ce qu’un amateur, Léon Lousseau, l’y découvrit en 1901 et rendit publique sa trouvaille en 1914. Quelques volumes seulement avaient été distribués par Rimbaud à divers amis: Verlaine, Richepin, Forain, Delahaye.”

funcionamento dos mediadores: a tipografia, a autopublicação, os poetas e amigos que receberam o livro e, também, o fato de grande parte dos exemplares iniciais não ser entregue para Rimbaud comercializá-los ou distribuí-los.

A circulação de *Illuminations* é assim descrita por Forestier (1999, p. 315, tradução nossa):

Durante muito tempo, o problema das *Illuminações* foi apenas objeto de uma pergunta: este “livro” foi escrito antes ou depois de uma temporada no inferno? Ainda no tempo em que vivia Rimbaud, seus amigos têm as opiniões mais diferentes: para Delahaye, estes textos são de 1872 e uma parte de 1873; para Verlaine, não são anteriores ao período compreendido entre 1873 e 1875. Talvez ambos tenham razão. Procuramos uma resposta irrefutável no exame e na data dos manuscritos: acontece que eles são constituídos de cópias, que nos mostram muitas coisas, exceto no que se refere à data da composição.⁸

Temos um problema de data de escrita. Forestier acrescenta que, em *Illuminations*, também houve uma circulação mediada e as relações cronológicas dos poemas que compõem o livro podem ser múltiplas. Ainda sobre a composição do texto publicado, afirma:

Verlaine, em novembro de 1872, alude a poemas em prosa que o seu amigo teria abandonado na Rua Nicolet (casa de Verlaine). Dois anos mais tarde, em Londres com Germain Nouveau, Rimbaud reproduz alguns dos poemas que vão entrar na próxima coletânea. [...] Por conseguinte, é durante um período de pelo menos dois a três anos (e ao mesmo tempo que *Uma estação no inferno*) que se desenvolvem e depois reagrupam diversos poemas em prosa que Rimbaud não con-

⁸ “Longtemps le problème des *Illuminations* n’a été soumis qu’à une question : ce «livre» a-t-il été écrit avant ou après *Une saison en enfer* ? Du vivant même de Rimbaud, ses amis émettent les opinions les plus différentes : pour Delahaye, ces textes sont de 1872 et une partie de 1873 ; pour Verlaine, ils ne sont pas antérieurs à la période qui va de 1873 à 1875. Peut-être ont-ils raison tous les deux. On a voulu chercher une réponse irrefutable dans l’examen et la datation des manuscrits : il se trouve qu’ils sont constitués par des copies, qui nous apprennent beaucoup de choses, sauf en ce qui concerne la date de composition”.

duziria até uma publicação. [...] A maior parte do dossiê constituído em Londres foi entregue em 1875 a Verlaine, depois enviado para Germain Nouveau, antes de cair nas mãos de Charles de Sivry (meio-irmão da ex-Sra. Verlaine), depois nas do poeta Louis de Cardonel, e depois de um certo Louis Fièrè, em 1886, finalmente, nas de Gustave Kahn, poeta e diretor de uma pequena revista literária chamada *La vogue*. Que percurso!” (FORESTIER, 1999, P 316, tradução nossa)⁹

Serão Kahn e Félix Fénéon, editores da revista *La Vogue*, com auxílio de Verlaine e seu ex-cunhado Charles de Sivry que reunirão, em 1886, os poemas reunidos sob o título *Illuminations*. Novamente, vemos mediadores trabalhando na construção e publicação da obra e, no presente caso, sequer o autor participa ou sabe que está sendo publicado. A edição é feita de maneira mista e diferente da que o leitor atual terá em mãos usualmente. O livro, de poemas em prosa, em sua versão na revista, possuía poemas em versos, que não são mais contemplados nas *Illuminations* atualmente e, inclusive, poemas que estão presentes na *Saison*.

Esse complexo de mediações presentes na publicação de Rimbaud na França, pode esclarecer os motivos e escolhas dos críticos brasileiros ao tratarem do poeta durante o século XIX. Se, durante o século passado, Rimbaud é elogiado e ganha traduções as mais variadas de sua poesia em verso e prosa (Xavier Placer, Augusto de Campos, Ivo Barroso, Lêdo Ivo, entre outros), no século XIX, parte da crítica possuía opinião diversa sobre sua poesia e proposta estética.

A transferência entre os jornais franceses e brasileiros pode esclarecer as razões de a opinião crítica sobre Rimbaud ser negativa. Entre os poucos

⁹ “Verlaine, en novembre 1872, fait allusion à des poèmes en prose que son ami aurait abandonnés rue Nicolet. Deux ans plus tard, à Londres avec Germain Nouveau, Rimbaud recopie quelques-uns des poèmes qui prendront place dans le recueil ultérieur. [...] C’est donc sur une durée d’au moins deux à trois ans (et à cheval sur *Une saison en enfer*) que s’élaborent, puis se regroupent divers poèmes en prose que Rimbaud ne conduisit pas jusqu’à une publication. [...] L’essentiel du dossier constitué à Londres fut remis en 1875 à Verlaine, puis expédié à Germain Nouveau, avant d’échouer entre les mains de Charles de Sivry (demi-frère de l’ex-Madame Verlaine), puis dans celles du poète Louis de Cardonel, puis d’un certain Louis Fièrè, en 1886 enfin dans celles de Gustave Kahn, poète et directeur d’une petite revue littéraire nommée *La vogue*. Quel parcours!”

textos sobre o poeta publicados em periódicos durante esse período, o que apresentamos neste artigo é uma tradução de outra publicação francesa. O intercâmbio cultural entre as duas nações, auxiliado por jornais e revistas que circulavam entre ambas, acontecia de maneira que o público de uma tivesse acesso aos temas que eram debatidos pelo outro público, apesar de não haver uma equivalência entre as trocas dos dois países. O debate se expande e, nessa expansão, ganha novos prismas. A circulação textual de Rimbaud na França passou por muitos intermediários e, assim, quando vêm para o Brasil, as leituras sobre o poeta já estão carregadas de escolhas e posições. Logo, o leitor brasileiro tem diante de si um objeto representativo de todas essas mediações. Rimbaud, conhecido através dessas publicações, é um conjunto de todas essas interferências e novas significações.

RIMBAUD NOS JORNAIS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX

Nossas pesquisas realizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional sobre Arthur Rimbaud revelaram que somente na década de oitenta do século XIX podem-se encontrar artigos que citam o poeta, e até o momento nenhuma referência a ele durante a década de setenta, na qual ele já havia publicado e circulado na França, pôde ser encontrada. Escreve-se sobre Rimbaud em alguns jornais, sendo eles: a) *Gazeta de Notícias* (29/11/1886) com o artigo *Chronica Fantasista* escrito por um autor, que usa o pseudônimo de Fantasio, tratando do simbolismo e decadentismo e, para exemplificar o primeiro grupo, cita Rimbaud e um trecho do poema “Dévotion” de *Illuminations*; b) *Homens e Letras – Revista Litteraria* (Abril de 1888), com *Simbolistas e Decadentes*, assinado por Samuel Martins, sobre o qual se debruça o presente artigo; c) *A Pacotilha* (15/02/1989) em artigo intitulado *Decadentes (Nova escola literária)*, escrito por Gama Rosa, em que Rimbaud é, novamente, utilizado para demonstrar a estética do decadentismo.

Com esses dados, pode-se inferir que Rimbaud, em um primeiro momento, é visto no Brasil como um poeta decadentista ou simbolista,

visão que mudará no século XX. Os artigos citados são de correspondentes na França (*Chronica Fantasista*) e, também, uma tradução de um artigo francês (*Symbolistas e Decadentes*). Os mediadores que, ao escrever os textos, tratam do poeta, fazem escolhas críticas e isso afeta o modo como o leitor toma conhecimento da obra. Os três textos criticam os poetas que classificam como simbolistas e, vale lembrar, suas críticas são pautadas em ideias que circulam entre outros críticos franceses.

O artigo publicado pela *Homens e Letras* é assinado por Samuel Martins, poeta e crítico, nome frequente em outros jornais com textos que discutem literatura e algumas poesias publicadas (sua obra *Os Amuletos*, por exemplo, é citada no *Periodico Academico de Recife* em 15 de junho de 1886). A publicação de Martins é uma tradução do texto *Symbolistes et décadents* de setembro-outubro de 1887, pela *Nouvelle Revue* e escrito por Maurice Peyrot. O nome de Peyrot é indicado abaixo do título entre aspas. Provavelmente, para um leitor de uma revista ou jornal literário da época, esse procedimento deixava claro que o texto não pertencia originalmente ao escritor que o assinava. Porém, uma referência assim, além de vaga, tem possibilidade de passar outra impressão, seja um subtítulo ou escrita conjunta, por exemplo.

Apesar de ser uma tradução, o texto brasileiro difere do francês em alguns pontos: data de publicação, dimensão e conteúdo. Primeiramente, por suas datas de publicação, somente cinco meses os separam, no processo completo que envolve a impressão e distribuição do jornal. Pode-se notar que há um interesse no que acontece na França no que concerne à literatura, visto que esse artigo de Maurice Peyrot, recém-publicado na França, texto francês é editado e publicado no Brasil, em um primeiro número do jornal-revista literário. Tome-se como exemplo o fato que Samuel Martins sequer escreve um texto sobre os poetas ditos decantes e simbolistas, mas faz uma tradução de um recorte do original.

Em sua publicação, Martins subtrai alguns pontos do artigo de Peyrot, que possui 23 páginas, e as adapta para três páginas. O original é modificado em sua dimensão gráfica (fator importante para uma publicação em jornal) e, com isso, em seu conteúdo. Supostamente a

ideia pode ter sido lançar o restante em cada versão mensal do jornal já que, ao final, Martins coloca o termo “(Continua...)”. Contudo, o jornal somente será publicado até a segunda edição (ou eventualmente não temos acesso às demais por questões materiais). Em sua segunda edição, *Homens e Letras* não possui a continuação designada por Martins. Teríamos uma rotatividade de escritores? Mesmo se fixos, os colonistas deveriam escrever, independentemente da publicação mensal do jornal, de tempos em tempos? Não tivemos acesso a tais informações ou uma proposta editorial de *Homens e Letras*, porém, será por meio deste recorte e descontinuidade que o leitor do século XIX conhecerá Rimbaud tal como a revista o apresenta.

Em *Symbolistas e Decadentes*, é atribuído a Baudelaire o papel de grande influenciador do grupo, apresentando-se o poema “Correspondances” (1857), ou melhor, somente sua segunda estrofe, como exemplo de uma proposta estética, de uma arte poética do grupo. Porém, teoriza-se uma escala descendente de influências, em que Poe havia influenciado Baudelaire e, assim, os demais. A análise estético-existencial parece esclarecer o valor da poesia baudelaireana, destacada por ser melancólica, coisa que não seria do espírito francês, segundo o artigo. Martins (1888, p. 5) diz que:

O mundo phantastico, povoado de hallucinações e de sonhos, evocado pelo célebre escritor americano, relacionava-se tanto com a imaginação do poeta francez que elle experimentava um tédio profundo, quando deixava o domínio das chimeras e lançava o olhar sobre a fria realidade.

Quando o artigo começa a tratar do que seriam os simbolistas e decadentes, altera-se o tom. Agora ele escreve que Baudelaire não poderia prever as “deploráveis consequências” de sua proposta estética. A deplorável consequência sobre a qual se escreve é Arthur Rimbaud. Sobre o poeta, que segundo ele, é a “primeira manifestação da escola simbólica” (MARTINS, 1888, p. 5), afirma:

Foi isto reservado a um joven poeta, que depois desapareceu sem que se saiba para onde, e sobre o qual correm muitas versões, desenvolvendo em um soneto, que tornou-se celebre, a concepção de Baudelaire. Arthur Rimbaud era perfeitamente desconhecido quando em 1869, teve a gloria, ou a inspiração buffonica, de escrever seu famoso soneto das vogaes. (MARTINS, 1888, p. 5)

Já que tanto *Une Saison en Enfer* quanto *Illuminations* estavam publicados na data desta crítica, é válida a análise de que o poema de Baudelaire tenha influência estética sobre o poema “Voyelles” e, assim, também sobre a “Alchimie du Verbe” contida na *Saison*, poemas em que Rimbaud trata das correspondências entre as vogais e suas cores. Nessa escolha do poema para apresentar Rimbaud, pode-se identificar uma crítica que inaugura uma das leituras de quem é Rimbaud, qual seu projeto, sua influência e seus anseios poéticos, sendo um representante do simbolismo que escreve uma poesia das sensações e da imaterialidade. Essa será somente uma das muitas leituras que serão feitas da obra de Rimbaud. Durante o século XX, por exemplo, o poeta será revisitado por diversas correntes literárias que o retratarão sob os mais variados escopos, passando de vanguardista a marxista.

Sobre o poema “Voyelles”, que está reproduzido no artigo, regularmente é publicado com algumas de suas consoantes em maiúsculas nos dois últimos versos, sobretudo no último, no qual temos um uso de maiúscula em um pronome possessivo “Ses” e não em um substantivo como em “Ômega” e “Yeux” e, nos versos anteriores, em “Mondes” e “Anges”: “Silences traversés des Mondes et des Anges/- O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux !” (RIMBAUD, 1998, p.188). A tradução de Samuel Martins não traz essa diferença gráfica, como também não encontramos no texto francês de Peyrot, em ambos lê-se exatamente da seguinte maneira o poema: “Silences traversés de modes et de anges/O, l’oméga, rayon violent de ses yeux !” (MARTINS, 1888, p. 5). Pierre Brunel, crítico literário e organizador da antologia *Poésies Complètes*, afirma que tais maiúsculas somente estarão presentes no manuscrito que pertencia a

Verlaine (BRUNEL, 1998). Logo, a escolha de assim apresentar o poema ou não, é, em si, uma mediação que modifica esteticamente o texto, feita por mais de um dos intermediadores entre a obra de Rimbaud e o público. Ainda sobre a circulação de “Voyelles”, Étiemble (1991), em *Le mythe de Rimbaud – Genèse du mythe*, esclarece que também foi publicado em 1883, sendo a primeira publicação, de muitas, sem autorização de Rimbaud, que estava na África. O poema selecionado por Peyrot e, também, por Martins é, além de famoso, controverso em sua primeira aparição.

Por fim, “Voyelles” geralmente precede “L'étoile a pleuré rose” nas antologias poéticas de Rimbaud. Contudo, há certa dúvida se “L'étoile...” é autônomo ou integrante de “Voyelles”. Louis Forestier e Ivo Barroso igualmente apontam que o poema assim está na cópia de Verlaine e que é possível encará-lo como um contraponto de “Voyelles”, que trata das impressões sensoriais e cores através do corpo feminino (FORESTIER, 1999). No entanto, em ambas as revistas o segundo poema não aparece.

Além de Rimbaud, que é considerado precursor do simbolismo, também Stéphane Mallarmé é intitulado “chefe supremo” da corrente. A propósito, os poetas escrevem “ [...] procedendo sem cessar, por analogias, muitos suprimem toda composição d'arte” (MARTINS, 1888, p. 5). Podemos inferir que tanto Peyrot, como seu mediador (o tradutor Martins), não avaliam positivamente o grupo. Vários argumentos irônicos aparecem no texto e, ao lermos o texto de Peyrot na íntegra, a impressão que temos é que o recorte não foi em nada aleatório, mas realizado propositadamente de modo a ratificar a noção de Martins, por meio de um crítico francês, sobre os simbolistas. Dado momento do artigo, pode-se ler:

Tal foi a primeira manifestação da escola symbolica. O caminho uma vez assignalado, todos procuraram se distinguir nas pesquizas as mais subtis. [...] Quanto aos nomes e aos pronomes acharam para elles, substitutos correspondentes. Achou-se, por exemplo que Carlos era de mármore negro e Emilio de lápis verde. (MARTINS, 1888, p. 5)

O texto usa a expressão correspondência, a qual em seu argumento é cara aos simbolistas, para demonstrar o uso nada sutil que encontraram

para tal fórmula baudelariana. Por meio do cômico reduz o método que afirma ser o dos poetas e, jogando com essa episteme, retira-o de qualquer validade científica e artística. Ainda sobre esse método, escreve:

Stéphane Mallarmé chefe supremo d'esta pleiade, teve a sciencia de tornar os seus versos mais inexplicaveis ainda, supprimindo o enunciado da comparação, se bem que o leitor, para aprecial-a tenha que estabelecer mentalmente, para chegar a compreender todas as associações de ideias familiares ao poeta, isto é, para falar com os e decadentes, deve attingir ao *symbolo*. (MARTINS, 1888, p. 5)

Considerando o tom irônico da passagem anterior, inserir Mallarmé como líder da corrente simbolista não pode ser encarado como algo positivo. O texto se distancia dessa tonalidade jocosa, mas sem abandoná-la de todo, ao explicar que para compreender esses poetas o leitor tem de compreender as associações familiares ao poeta, para falar com os decadentes (talvez literalmente) não se pode utilizar a língua universal, mas a específica. Ou seja, o poeta não se comunica com o grande público.

Notavelmente, o artigo expõe que, para o autor, não há diferença entre simbolista e decadente, visto que ele oscila entre os termos e os considera quase como sinônimos, ora por tratar o fenômeno de maneira cronológica, ordenando a aparição desses textos, ora por encará-lo de maneira espacial e social, como um grupo francês que se propôs a encarar a arte desta maneira. O texto remete a uma lide estética, com exposições das obras dos simbolistas e decadentes que, corroborando o argumento, servem para explicitar os problemas e desaprova os poetas e seu projeto. Em um movimento descendente de qualidade, o autor do artigo ordena assim os poetas em sua classificação: Poe, Baudelaire, Huysmans (como bons) e, então, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. Sobre o último, de maneira semelhante àquela de Baudelaire, temos uma afirmação de que se trata de um poeta superior aos demais simbolistas, que o imitariam, afirmando certa incompreensão dos motivos de Verlaine participar de tal movimento. Para demonstrar isso, o poema “Arte poética” de Verlaine é apresentado, de maneira recortada em ambas as revistas, como as novas regras e arte

poética do grupo. Em “Verlaine sim, Rimbaud não”, texto presente na obra *O simbolismo* de Anna Balakian, é discutido o papel de Rimbaud no simbolismo e como Verlaine seria, de fato, um representante desse movimento enquanto o primeiro seria, à época, uma presença secundária. Balakian assinala isso em seu texto:

[...] Verlaine e Mallarmé estão diretamente relacionados com a escola simbolista, cada um à sua maneira, o nome de Rimbaud pertence à fileira simbolista apenas por associação pessoal. Poder-se-ia dizer que ele é um membro da família simbolista como um “parente por afinidade”, através de seu relacionamento pessoal com Verlaine. (BALAKIAN, 1985, p. 49)

A autora ainda esclarece que os textos de Rimbaud, com sua publicação difusa, como exemplo a *Carta do vidente* publicada somente em 1912, não teriam muitas condições de influenciar o grupo. Finalmente, o texto afirma a importância de Verlaine e sua participação direta para o simbolismo, ao passo que a Rimbaud é dada uma aproximação indireta que se constrói por sua história com o poeta. Balakian (1985, p. 56) expõe que:

Todavia os simbolistas da década de 1880 aderiam à maneira de Verlaine, a qual tinham sido expostos durante cerca de dez anos, em vez da de Rimbaud que passou como um meteoro em visão rápida em meados da década de 1880. A sugestividade de *sotto voce* das imagens de Verlaine transmitia uma sensação de intimidade; os nus fragmentos comunicados por Rimbaud davam uma privança (*privacy*) de significado quase total, que seus comentaristas da atualidade estão tentando infatigavelmente romper. Verlaine venceu, pois a intimidade foi o tom dominante dos simbolistas. (BALAKIAN, 1985, p. 56)

De tal forma, há uma aproximação crítica sobre a preponderância de Verlaine em detrimento dos demais poetas, inclusive Rimbaud, porém, enquanto em Peyrot-Martins o enfoque se dá na estética das obras, em Balakian são acrescentados dados historiográficos a isso, revisando a leitura de Rimbaud como representante do grupo.

Retomando o artigo de Martins, por fim, ele analisa as operações feitas por dois outros expoentes da época: René Ghil e Stuart Merrill. Ghil teoriza, segundo Peyrot, sobre “A instrumentação falada ou audicção colorida”, em seu *Tratado do Verbo*. Como já dito, o artigo de Peyrot-Martins é carregado de ironia e isso fica explícito ao tratar do escrito de Ghil. Frases como “Procuremos explicar como esta invenção bizarra nasceu do cerebro do joven escritor, para ser em seguida publicada sob o título um tanto pretensioso de: Tratado do Verbo” (MARTINS, 1888, p. 6). Segundo o autor :

Esta lei de physica que, para outrem seria sem dúvida de grande alcance, fixando-se no espirito de Ghil, tomou um desenvolvimento admiravel e tornou-se a base de uma serie de observações completamente incomprehensíveis” (p. 6).

Finaliza propondo que Ghil resolveu de maneira “muy feliz na empresa” os problemas propostos ou contidos em “Voyelles” (p. 6). O artigo termina com a indicação “(Continua...)”, porém a revista não o retoma na segunda edição e não há mais edições, ao menos não nos repositórios disponíveis para nossa pesquisa.

O artigo original, de Maurice Peyrot, publicado na *Nouvelle Revue*, tem trechos suprimidos: das 23 páginas divididas em uma introdução e quatro capítulos, parte-se diretamente para o primeiro capítulo. Martins transpõe seis páginas em seu artigo da *Homens e Letras* (grande parte, porém não o todo, do capítulo I), e as outras 14 demais páginas não nos são apresentadas. Dessa maneira, não somente a interrupção do jornal brasileiro explicaria a mediação, mas, também, as escolhas deliberadas implicadas. Basta observar que não há a tradução do começo do texto francês e trechos do capítulo I estão suprimidos. As razões dessas escolhas são essenciais para demonstrar que a mediação tem valor argumentativo e altera o objeto de arte transferido por, a priori, não permitir ao leitor brasileiro acesso à sua totalidade.

Nessa introdução, pode-se observar que, independentemente do recorte de Martins, Peyrot já inicia o texto de maneira crítica e

com tentativa de objetividade e sua perspectiva sobre o simbolismo está presente. Ele argumenta sobre o espaço da arte e como, em arte, o crítico tem de lidar com o novo. Contudo, apesar de admitir que há bons expoentes no simbolismo, reflete:

Mas pensamos que, em arte como em qualquer outra coisa, cada opinião contém uma parcela de verdade que é dever da crítica discernir e pôr em plena luz. As burlas e as injúrias têm argumentos detestáveis que devemos deixar àqueles que, não tendo nada de razoável a dizer, gostam de transformar qualquer discussão em disputa. *A doutrina decadente pode ser combatida de uma forma melhor e mais justa.* (PEYROT, 1887, p. 125 grifo nosso)¹⁰

Após as três páginas excluídas, temos o ponto de convergência entre os dois artigos, a frase “Baudelaire est mort en 1867” (“Baudelaire morreu em 1867”). Analisando o resultado do recorte da *Homens e Letras*, sua disposição gráfica e editoração, pode-se apontar que a mediação feita por meio das páginas ausentes pode alterar a percepção do leitor sobre as correntes simbolista e decadente francesas. Um prefácio que aponta que há simbolistas de valor, modificaria o caráter irônico que o leitor brasileiro tem à sua disposição na tradução de Martins. Ainda outras alterações foram feitas na tradução, como substituição de parágrafos, mais supressões ou alguma liberdade de mudança semântica e sintática quase aleatória, tais como: “Este pessimismo tão contrário ao nosso gênio nacional.”¹¹ (PEYROT, 1887, p. 126, tradução nossa) e “Este pessimismo tão contrario ao genio nacional francez” (MARTINS, 1888, p. 4). A escolha feita pela tradução que modifica o pronome possessivo “nosso” do original pelo adjetivo “francez”, além de uma modificação textual carrega,

¹⁰ “Mais nous croyons qu’en art comme en toute autre chose, chaque opinion contient une parcelle de vérité qu’il est du devoir de la critique de discerner et de mettre en pleine lumière. Les moqueries et les injures sont des arguments détestables qu’il faut laisser à ceux qui, n’ayant rien de raisonnable à dire, se plaisent à transformer toute discussion en dispute. La doctrine decadente peut être combattue d’une façon meilleure et plus équitable.”

¹¹ “Ce pessimisme si contraire à notre génie national”.

também, uma modificação semântica. O leitor pode interpretar disto que o texto foi escrito no Brasil, pois o pronome retirado seria a chave para identificar espacialmente a origem do texto e, provavelmente, sua autoria direta. O parágrafo seguinte, único em Peyrot, transformou-se em dois no jornal brasileiro:

Vamos ver qual é a aplicação dessa teoria. Para aqueles que, como Baudelaire, veem as mesmas relações entre as mesmas coisas, o nome de um único objeto será suficiente para evocar ideias numerosas e diversas. *O som de uma palavra* [...] (PEYROT, 1887, p. 127, tradução e grifo nosso)¹²

Enquanto no texto brasileiro temos:

Procuremos qual póde ser a aplicação d'esta theoria. Para aqueles que, como Baudelaire, encontravam as mesmas semelhanças entre as mesmas cousas, o nome de um único objecto bastava para despertar tais ideias numerosas e diversas. *O som de uma unica nota* [...] (MARTINS, 1888, p. 5)

Além da mudança de parágrafo (a qual pode-se inferir que seja devida às questões de edição do jornal), a tradução de “mot” por “nota” mostra a liberdade do jornalista ao traduzir o texto francês. O texto é outro após ser transferido e aclimatado e a mediação de Martins é considerável para tal efeito.

O artigo de Peyrot se aprofunda no tema nas demais páginas, mas Martins opta justamente por essas seis (excluindo a promessa de continuidade que a revista fornece ao leitor). Suas escolhas afetam o leitor da época e o atual, pois o primeiro texto tem uma crítica literária com posições claras e o segundo, essa leitura e, ainda, um panorama de como eram tratados Rimbaud e os simbolistas e decadentistas no século XIX

¹² “Cherchons quelle peut être l'application de cette théorie. Chez ceux qui, comme Baudelaire, apercevront les mêmes rapports entre les mêmes choses, le nom d'un unique objet suffira pour évoquer des idées nombreuses et diverses. *Le son d'un mot* [...]”.

brasileiro, por certos críticos. Ao analisar os dois artigos, demonstramos o funcionamento das transferências culturais, sobretudo o conceito de mediação cultural, além de apresentar como elas são realizadas. A pesquisa entre dois textos, continentes e momentos, serve para exemplificar como um autor pode ter uma recepção modificada em um novo território devido a escolhas formais e subjetivas.

Peyrot se desdobra mais sobre o *Tratado do verbo* que sobre Rimbaud ou outros autores citados no recorte de Martins. Contudo, para o leitor brasileiro, é fornecido um texto em que outros escritores, curiosamente, são tão ou mais acentuados. Peyrot finaliza seu texto com a frase que explicita sua posição, fazendo com que possamos inferir que Martins se propunha a condensá-lo e não somente traduzi-lo:

Mas não restará nada das indigestas teorias sobre as cores das vogais e suas consoantes, nem da instrumentação falada, verdadeiros contrassensos neste país da França que foi sempre a pátria da nitidez nas ideias e da clareza no estilo. (PEYROT, 1887, p. 146)¹³

Por fim, é nessa troca, nessa mediação, que teremos um dos primeiros quadros de Rimbaud no Brasil, possivelmente, somente alterado no século XX, por meio de outras transferências, leituras, mediações, constantes fenômenos que ocorrem em diversos suportes e objetos artísticos.

RIMBAUD'S PRESENCE IN THE BRAZILIAN PRESS OF THE NINETEENTH CENTURY

ABSTRACT

Considering the studies dedicated to the processes of cultural transfers, the article analyzes the circulation, in the Brazilian newspapers of the nineteenth century, of the writings of Arthur Rimbaud. The publication in the magazine *Homens e Letras* was a translation of an article in the *Nouvelle Revue*, by Maurice Peyrot. The Brazilian publication, by Samuel Martins, shows the poet's presence in the

¹³ “Mais il ne subsistera rien des indigestes théories sur les couleurs des voyelles et des consonnes, ni de l'instrumentation parlée, véritables contresens en ce pays de France qui fut toujours la patrie de la netteté dans les idées et de la clarté dans le style.”

country during this period. Through the observation of the articles, one can demonstrate the effects of cultural transfers and how, in the process of migration of an art object, choices are made, generating a new artistic material.

KEYWORDS: Cultural transfers. Arthur Rimbaud. French poetry. Newspapers. Cultural mediations.

LA PRESENCIA DE RIMBAUD EN LA PRENSA BRASILEÑA DEL SIGLO XIX

RESUMEN

Considerando los estudios dedicados a los procesos de transferencias culturales, el artículo analiza la circulación en los periódicos brasileños del siglo XIX de los escritos de Arthur Rimbaud. La revista *Homens e Letras*, ya que fue una traducción de un artículo de *Nouvelle Revue*, de Maurice Peyrot. La publicación brasileña, de Samuel Martins, muestra la presencia del poeta en el país durante este periodo. Observar los artículos puede demostrar los efectos de las transferencias culturales y cómo se toman decisiones en el proceso de migración de un objeto artístico, generando nuevos materiales artísticos.

PALABRAS CLAVE: Transferencias culturales. Arthur Rimbaud. Poesía francesa. Periódicos. Mediaciones culturales.

REFERÊNCIAS

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1985.

BARROSO, Ivo. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

BRUNEL, Pierre. *Poésies complètes*. Paris: LGF, 1998.

CHARLE, Christophe. *Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes*. 2010. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-irice-2010-1-page-51.htm>. Acesso em: 29 mar. 2022.

ESPAGNE, Michel. *La notion de transfert culturel*. 2013. Disponível em: <https://rsl.revues.org/219>. Acesso em: 29 mar. 2022.

- ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.
- ESPAGNE, Michel. Transferências culturais e história do livro. *Livro: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, n. 2, p. 21-34, 2012.
- ÉTIEMBLE, René. *Le mythe de Rimbaud. Genèse du mythe*. Mayenne: Gallimard, 1991.
- FANTASIO. *Chronica fantasista*. 1886. Disponível em : http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=Arthur%20Rimbaud&pasta=ano%20188&pagfis=11252 Acesso em 10 ago. 2022.
- FORESTIER, Louis. *Rimbaud Poésies: Une Saison en Enfer/Illuminations*. Paris: Gallimard, 1999.
- MARTINS, Samuel. *Simbolistas e decadentes*. 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=828106&pesq=Rimbaud&pasta=ano%20188&pagfis=4>. Acesso em: 6 jan. 2022.
- PEYROT, Maurice. *Symbolistes et Décadants*. 1887. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35958k/f121.item.r=Maurice%20Peyrot%20Symbolistes%20et%20D%C3%A9cadants>. Acesso em: 6 jan. 2022.

Submetido em 02 de fevereiro de 2022

Aceito em 24 de maio de 2022

Publicado em 25 de setembro de 2022
