

# LES ASPECTS DE LA PRÉSENCE FRANÇAISE CHEZ CASTRO ALVES : *UNE ANALYSE DES TEXTES « MURMÚRIOS DA TARDE » ET « POLÊMICA »* Cleonice Ferreira de SOUSA <sup>1</sup>

**RÉSUMÉ :** L'étude proposée ici a le but de comprendre la nature de la présence française dans l'oeuvre de Castro Alves. En raison de la variété de procédures intertextuelles trouvées, nous avons choisi deux textes, la poésie «Murmúrios da Tarde» et la critique «Polêmica». Nous allons, donc, analyser quelques procédures textuelles telles que les épigraphes, les citations et les allusions présentes. Notre objectif est de procéder à une analyse textuelle approfondie

---

<sup>1</sup> Docteur à l'Universidade de São Paulo (USP) – email : cleonice.fs@usp.br

des textes choisis dans le but d'enquêter quelle est la signification des appropriations faites ce qui est responsable de la tâche de révéler le rôle de la présence française chez Castro Alves.

**MOTS-CLÉS :** la poésie; Castro Alves, intertextualité; Relations entre le Brésil et la France.

### **ASPECTOS DA PRESENÇA FRANCESA EM CASTRO ALVES: UMA ANÁLISE DOS TEXTOS “MURMÚRIOS DA TARDE” E “POLÊMICA”.**

**RESUMO:** O estudo aqui proposto tem o objetivo de compreender a natureza da presença francesa na obra de Castro Alves. Devido à variedade de procedimentos intertextuais encontrados, escolhemos dois textos, a poesia "Murmúrios da Tarde" e a crítica "Polêmica". Vamos analisar alguns procedimentos textuais tais como epígrafes, citações e alusões presentes. Nosso objetivo é, portanto, fazer uma análise textual minuciosa dos textos selecionados, a fim de investigar qual é o significado das apropriações feitas o que responde pela tarefa de revelar o papel da presença francesa no Castro Alves.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; Castro Alves, intertextualidade; Relações entre Brasil e França.

Cette étude de la présence française chez Castro Alves peut offrir un échantillon particulier sur la façon dont les productions artistiques et culturelles de la France et du Brésil, au XIX<sup>e</sup> siècle, dialoguaient et intervenaient dans le contexte plus large des structures érigées par l'esthétique dominante dans ces deux pays, ce qui contribue à expliquer la façon dont était possible d'entreprendre les transformations possibles. Nous avons suivi, donc, le principe selon lequel:

Um mesmo elemento têm funções diferentes em um sistema diferente, o que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função.<sup>2</sup> (TYNIANOV, 1971: 101).

---

<sup>2</sup> Le même élément a des fonctions différentes dans un système différent, ce qui nous amène à penser qu'un élément pris dans son contexte d'origine pour intégrer un autre contexte, ne peut plus être considéré comme identique. Son insertion dans un nouveau système change sa nature telle qu'elle poursuit une autre fonction. (Les traductions des poèmes et des citations en portugais sont littérales et ont été faites par nous-mêmes).

Il convient de noter que, comme chez Castro Alves le plus important est la transformation, l'adaptation et la nouvelle fonction qu'une référence peut assumer en raison d'un nouveau texte et d'une nouvelle réalité, la théorie de l'intertextualité, de Kristeva dialogue parfaitement avec l'œuvre du poète, car «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (KRISTEVA, 1969b: 85).

**“Murmúrios da tarde”**

*Écoute! tout se tait; songe à ta bien-aimée  
Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée,  
Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux,  
Ce soir, tout va fleurir: L'immortelle nature  
Se remplit de parfums, d'amour et de murmure  
Comme le lit joyeux de deux jeunes époux.  
A. DE MUSSET*

Rosa! Rosa de amor purpúrea e bela! '  
GARRET

ONTEM à tarde, quando o sol morria,  
A natureza era um poema santo,  
De cada moita a escuridão saia,  
De cada gruta rebentava um canto,  
Ontem à tarde, quando o sol morria

Do céu azul na profundez escura  
Brilhava a estrela, como um fruto louro,  
E qual a foice, que no chão fulgura,  
Mostrava a lua o semicirc'lo d'ouro ,  
Do céu azul na profundez escura.

Larga harmonia embalsamava os ares!  
Cantava o ninho-suspirava o lago...  
E a verde pluma dos sutis palmares  
Tinha das ondas o murmúrio vago...  
Larga harmonia embalsamava os ares.

Era dos seres a harmonia imensa,  
Vago concerto de saudade infinda!  
"Sol — não me deixes", diz a vaga extensa,  
"Aura-não fujas", diz a flor mais linda;  
Era dos seres a harmonia imensa!

"Leva-me! leva-me em teu seio amigo"  
Dizia às nuvens o choroso orvalho,  
"Rola que foges", diz o ninho antigo,  
'Leva-me ainda para um novo galho...  
Leva-me! leva-me em teu seio amigo."

"Dá-me inda um beijo, antes que a noite venha!  
Inda um calor, antes que chegue o frio..."  
E mais o musgo se conchega à penha

E mais à penha se conchega o rio...  
"Dá-me inda um beijo, antes que a noite venha!

E tu no entanto no jardim vagavas,  
Rosa de amor, celestial Maria...  
Ai! como esquiva sobre o chão pisavas,  
Ai! como alegre a tua boca ria...  
E tu no entanto no jardim vagavas.

Eras a estrela transformada em virgem!  
Eras um anjo, que se fez menina!  
Tinhas das aves a celeste origem.  
Tinhas da lua a palidez divina,  
Eras a estrela transformada em virgem!

Flor! Tu chegaste de outra flor mais perto,  
Que bela rosa! que fragrância meiga!  
Dir-se-ia um riso no jardim aberto,  
Dir-se-ia um beijo, que nasceu na veiga..  
Flor! Tu chegaste de outra flor mais perto!...

E eu, que escutava o conversar das flores,  
Ouví que a rosa murmurava ardente:  
"Colhe-me, ó virgem, não terei mais dores,  
Guarda-me, ó bela, no teu seio quente...  
"E eu escutava o conversar das flores

"Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!"  
Também então eu murmurei cismando...  
Minh'alma é rosa, que a geada esfria...  
Dá-lhe em teus seios um asilo brando...  
"Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!..."<sup>3</sup>

<sup>3</sup> (Les traductions des poèmes et des citations en portugais sont littérales et ont été faites par nous-mêmes):

Rose! Rose d'amour pourpre et belle! '  
GARRETT / Hier après-midi, quand le soleil mourait / la nature était un poème saint, / de chaque brousse l'obscurité sortait/ De claue grotte éclatait un chant / Ciel bleu dans l'obscurité profonde / Hier après-midi, quand le soleil mourait / Du Ciel bleu dans l'obscurité profonde / éclatait l'étoile, comme un fruit de laurier, / comme la faucille, qui brille sur le sol, / Montrait la lune le semicircle d'or, / Ciel bleu dans les sombres profondeurs./ Large harmonie embaumait l'air! / Chantait le lac nid soupirait le lac ... / Et la verte plume des palmaires subtiles / Les vagues avaient le murmure vague... / Large harmonie embaumait l'air. / Était des êtres immense harmonie, / concert vague de désir sans fin! / "Soleil - ne me quitte pas», dit l'onde longue, / "Aura- ne fuit pas, dit " la plus belle fleur; / Était des êtres immense harmonie! / "Prends-moi! Prends-moi dans ton sein ami" / Disait aux nuages la rosée qui pleurait, / "tourterelle qui fuit», dit le vieux nid, / «Prends-moi encore pour une nouvelle branche ... / Prends-moi! prends-moi dans ton sein ami ». / "Donne-moi un baiser , avant que la nuit vienne! / Encore la chaleur, avant qu'il ne fasse froid ... " / Et plus de mousse blottit à la roche / Et plus à la roche se niche la rivière ... / "Donne-moi un baiser, avant que la nuit vienne! / Et tu pourtant dans le jardin errais, / Rose d' amour, Marie céleste ... / comme esquive marchait sur le sol, / comme joyeuse ta bouche rirais ... / Et tu portant e le jardin errais / Il a été l'étoile transformée en une vierge! / Il était un ange qui est devenu fille! / Tu avais des oiseaux l'origine céleste. /tu avais de la lune la pâleur divine, / tu étais l'étoile transformée en une vierge! / Fleur! Tu es venue d'une autre fleur de plus près, / Quelle belle rose! parfum doux! / On disait un rire dans le jardin ouvert, / on disait un baiser, qui est né dans la vallée fertile .. / Fleur! Tu es venue d'une autre

Rio de Janeiro, 12 de Outubro de 1869.  
(ALVES, 1997: 150).

Du point de vue formel, "Murmúrios da Tarde" est divisé en onze strophes de cinquains de rimes croisées et vers décasyllabes. Selon Antonio Candido (1997b: 36), les romantiques brésiliens adoptent le décasyllabe saphique, l'héritage des "italianos, usado desde os quinhentistas e, entre os árcades, querido de Bocage, precursor da fluidez romântica"<sup>4</sup>. Si nous associons l'effet sonore de la poésie avec le premier mot du titre de l'épigramme mussetienne, "Écoute", nous voyons que l'intertexte commence l'explosion des sentiments, suivant la séquence des mots: "canto", "harmonia", "suspírava", "murmúrio", "concerto", "choroso" et "ria".

"Murmúrios da tarde" é um perfeito poema onomatopáico, verdadeira sinfonia, em que o ritmo lento, solene e arcano inicial período de cada estrofe de 5 versos, se repete no 5<sup>o</sup>, descrevendo a moldura linear da composição e contrastando deliciosamente com os ritmos mais esbeltos ou leves das rimas intermediárias que sugestivamente sussurram os detalhes harmônicos e os musicais murmúrios das flores, do orvalho, das ondas, do rio, das rosas e... do próprio poeta, desvairado de amor, entre esse lirismo panteísta<sup>5</sup>. (PRINA, 1960: 60).

L'épigramme a été prise de la poésie "Nuit de mai", de Musset, et aussi d'un vers du cinquième chant du livre "Camões", de Almeida Garrett. La première a 202 vers, divisée en dix strophes de vers tantôt alexandrins, responsable du long discours exhortatif de la muse, tantôt octosyllabes, révélant la monotonie et la faiblesse du poète. Il s'agit du poème qui présente la connue allégorie du pélican, selon laquelle l'animal, fatigué d'une vaine recherche de nourriture, décide de donner son propre cœur pour nourrir sa progéniture. La Muse utilise l'exemple dans le but de comparer le sacrifice du pélican à celui du barde. En d'autres ter-

---

fleur de plus près! ... / Et moi, qui ai écouté le discours de fleurs, / J'ai entendu le murmure brulant de la rose: / "Récolte- moi, ô vierge, je ne vais avoir plus de douleur, / Garde-moi, ô belle, dans ton sein chaleureux ... /

"Et j'ai écouté le discours de fleurs / "Prends-moi! M'apporte, ô douce Marie!" /j'ai aussi murmuré en rêvant .../ Mon âme est rose, qui la gelée refroidie ... /Le donne dans vos seins un asile doux ... / "Prends-moi! m'apporte, ô douce Marie! ..." (notre traduction).

<sup>4</sup> "Italiens, utilisés depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, et parmi les Arcadiens, chéri de Bocage, précurseur de la fluidité romantique."

<sup>5</sup> (...) est une parfaite onomatopée, véritable symphonie, où le rythme lent et solennel et mystérieux de la période initiale de chaque verset de cinq versets est répété sur le 5<sup>e</sup>me, décrivant la composition de cadre linéaire et délicieusement en contrastant avec des rythmes plus minces ou légères de rimes intermédiaire chuchotant suggestivement les harmonies de détails et de murmures musicaux de fleurs, de la rosée, des vagues, de la rivière, des roses et ... du poète lui-même, l'amour fou entre ce lyrisme panthéiste.

mes, transmet le message que la douleur est essentielle à la création. Le poète doit trouver chez ses lecteurs la raison de son immolation. Le dialogue avec ce texte a également été engagé à travers le poème "Noite de Maio" (ALVES, 1997: 489), que, d'après Haddad (1953: 101, 3v), a été le résultat des lectures mussetiennes réalisées par Castro Alves. Dans ce poème, nous voyons les thèmes étrangers enrobés des couleurs nationales, exprimés par diverses images, tels que "laranjeira", "palmeiras", "bela Amazona".

À cet égard, Laurent Jenny dans *La stratégie de la forme* propose une réflexion sur l'intertextualité et cette transformation dans le dialogue entre les textes, à savoir:

On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément pragmatique (1976: 257).

L'extrait cité par Castro Alves montre la demande de la Muse :

Poète, prends ton luth; la nuit sur la pelouse,  
Balance le zéphyr dans son voile odorant  
La rose, vierge encor, se referme jalouse  
Sur le frelon nacré qu'elle enivre en mourant.  
Écoute! tout se tait; songe à ta bien-aimée  
Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée,  
Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux,  
Ce soir, tout va fleurir: L'immortelle nature  
Se remplit de parfums, d'amour et de murmure  
Comme le lit joyeux de deux jeunes époux  
(MUSSET, 1957: 304)

Cependant, en raison de l'ennui et du désespoir, juste dans la dernière strophe l'amour pour la poésie est redécouvert. La lecture de la séquence des nuits fait entrevoir le poète divisé entre ce qui sent pour la "bien aimée" et sa vocation. L'amour terrain serait un obstacle à la création artistique. Pour cette raison, à la fin, la poésie gagne.

Dans le texte de Garret, le sens est similaire. Camões, qui représente la nation portugaise métonymiquement, est également indécis entre la patrie et la femme qu'il aime. Mais comme nous le savons, le pays est élu:

E tu dirás a ingratos Portugueses  
Se português eu fui, se amei a pátria,  
Se, além dela e d'amor, por outro objecto  
Meu coração bateu, lutou meu braço,  
Ou modulou meu verso eternos carmes.  
Pátria, pátria, rival tu foste d'Ela!  
Tu me ficaste só, não desampares

Quem por Ela e por ti sofreu constante,  
Quem por ti só agora o fio extremo  
Ténue conserva da existência aflita...  
Rosa d'amor, rosa purpúrea e bela,  
Quem entre os goivos te esfolhou da campa?<sup>6</sup> (GARRET, p. 60).

“Murmúrios da tarde”, composé de 11 strophes de cinq vers décasyllabes saphiques, porte une autre idée. Le moi lyrique, totalement immergé dans la nature, observe la bien-aimée "Marie" en pleine harmonie avec l'environnement, “Rosa de amor, celestial Maria”. Différemment des deux poèmes dont il s'approprie, le texte brésilien montre une situation différente. La nature n'exprime seulement quelque chose de l'extérieur, mais l'observateur devient aussi nature pour pouvoir établir la création: “Minha alma é rosa, que a geada esfria”.

Chez Castro Alves, bien que la conception de génie soit fréquente, elle n'est pas prise en charge sur la même base. Comme on peut voir, le moi lyrique cherche dans l'amour et la nature la source de son inspiration. Le texte brésilien n'exprime pas la souffrance ou le manque d'inspiration: du titre au dernier vers tout est transformé par le regard du barde en poésie.

La voix de "Muse", exprimée dans l'épigramme, cherche à ouvrir les yeux du poète à la beauté qui l'entoure. Non par hasard, que ceci soit justement l'extrait mentionné. Alors que le barde du texte français se voit perdu, demandé par une voix demandant son travail, la poésie brésilienne, à son tour, exprime le résultat de l'inspiration d'un poète. La "bien Aimée" est une occasion de plus pour la production poétique. Notre vate répond promptement à la demande formulée dans l'épigramme: “Écoute!”, et écrit à propos des beautés terrestres qu'il peut voir, grâce, bien sûr, la “gentil Maria!...”.

La bien-aimée alors ne constitue pas un obstacle pour la création poétique. En d'autres termes, si, dans certaines circonstances, l'amour empêche la création, ici, il est, en fait, une opportunité pour la production poétique, de sorte que, comme il est naturel chez Castro Alves, l'amour est considéré comme un moyen d'évasion de la mort. Il ne serait pas exagéré de dire, donc, que la nature chez Castro Alves est une composante de lascivité, soutenue par l'héritage néoclassique, mais qui va au-delà en profondeur: “Eras a estrela transformada em virgem”, “Dir-se-ia um beijo que nasceu na veiga...”.

Sur cet axe d'interprétation, commente Edilene Matos:

---

<sup>6</sup> Et tu diras portugais ingrats / Si je suis portugais, si j'aime la patrie, / Si, au-delà de la Patrie et d'amour, pour l'autre objet / Mon coeur a battu, a combattu mon bras, / Ou ont modulé mes vers éternelles *carmes* / Patrie, la patrie, le rival que vous étiez d'elle! / Vous m'es devenu seul, ne m'abandonnez pas / Qui par elle et par vous a souffert constant, / Qui pour vous tout à l'heure le fil extrême / Préserve l'existence affligée ... / Rose d'amour, pourpre et belle rose, / Qui parmi gouges a dévoilé la *campa*?

Em Castro Alves não há mediação entre o homem e a natureza, mas uma completa identificação, pois aparece ela em sua obra como personagem e não apenas como pano de fundo ou simples ornamento. A natureza age, sente, personifica-se, tem grande importância e participação na construção e desenvolvimento do poema, ao contrário do modo como a concebem os neoclássicos e mesmo alguns românticos, como simples elemento decorativo ou mera extensão da alma<sup>7</sup> (2001: 178).

Les deux épigraphes gagnent nuances et en même temps, interfèrent dans le tableau général de "Murmúrios da Tarde". Les passages empruntés finalisent l'anthropomorphisation suggéré par le titre et la profondeur tout au long des strophes. Cependant, ils diffèrent du texte brésilien, ou plutôt ajoutent et acquièrent d'autres sens, puisque le texte de l'écrivain brésilien exprime une conception de l'amour plus complexe, ouverte à d'autres passions, comme la création poétique ou l'amour à la nation. En outre, contrairement au poème français, qui exprime la mélancolie, marquée par l'oisiveté et le conflit vécu par le poète, la pleine signification du poème brésilien se compose de la permanence du *topos* du *carpe diem* qui est la source d'une vision épicurienne de la jouissance présente. En ce sens, la remise en état est définie par le contraste entre l'idée de mélancolie de Musset et la réaffirmation de la force de la vie, de la jeunesse, exprimée par la réminiscence néoclassique.

Castro alves relativise, donc, ses sources: chez Musset il y a quelque chose de presque conventionnel, provenant du patrimoine classique, c'est-à-dire le dialogue avec la muse. Chez Garret, il y a le choc connu entre l'individu et le collectif (patrie, voyages, découvertes). Notre poète laisse de côté les éléments contextuels présents dans les sources et part pour une expérience poétique où les organes des sens opèrent au profit d'une certaine exaltation érotique. Comme preuve il suffit d'observer la gradation du sens des termes liés au corps féminin ("sein = âme, esprit" au lieu de "seins= corps", l'expérience érotique). En outre, il faut noter le vers «Era dos seres a harmonia imensa», où, comme dans Musset, il y a des réminiscences classiques.

Anatol Rosenfeld et J. Ginsburg résument le concept de classicisme:

(...) o classicismo quer ser transparente e claro, racional e com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda

---

<sup>7</sup> Chez Castro Alves il n'y a pas de médiation entre l'homme et la nature, mais l'identification complète telle qu'elle apparaît dans son travail comme un personnage et non pas seulement comme toile de fond ou de simples ornement. La nature, sent, elle-même incarne, elle a une grande importance et la participation à la construction et le développement du poème, par opposition à la façon dont conçoivent les néoclassiques et même certains romantiques comme simple élément décoratif ou simple extension de l'âme.

na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.<sup>8</sup> (GUINSBURG, 1999: 374).

Malgré les lignes précédentes, le moi lyrique se réfère métaphoriquement à l'union du "Sol" avec la "Vaga", de "l'Aura" avec la "flor mais linda", en faisant appel à la jonction des êtres et au *carpe diem*, il exprime l'importance de l'intensité de l'expérience de l'amour, c'est à dire, la connaissance de l'objet du désir émerge directement de l'expérience sensuelle du moi poétique avec cet objet et non pas dans l'isolement. Cependant, cette communion si souhaitée, ce qui échappe à la plupart des romantiques, est chez Castro Alves, ancrée dans une expérience extrêmement charnel. Ceci explique le fait que la quête de la femme n'est pas hésitante et juvénile.

O amor, como desejo, frêmito encantamento da alma e do corpo, superando completamente o negaceio casimiriano, a esquiva de Álvares de Azevedo, o desespero acuado de Junqueira Freire...

Encontramos pela primeira vez, na poesia romântica uma poesia onde a dor não se traduz em lamúria, onde não há lubricidade nem devaneio etéreo dissociando a integridade da paixão...

O seu sentimentalismo amoroso percorre toda gama completa da carne e do espírito; é adulto, numa palavra, como o Victor Hugo, a quem prendiam-no afinidades profundas, não mera influência literária<sup>9</sup>. (CANDIDO, 1997b: 250).

---

<sup>8</sup> Le Classicisme veut être transparente et claire, rationnel et avec tout cela s'est exprimé, bien sûr, une foi profonde dans l'harmonie universelle. La nature est conçue principalement en termes de raison, régie par les lois, et l'œuvre reflète cette harmonie. L'œuvre d'art est imitation de la nature et en l'imitant, imite son concert harmonieux, sa profonde rationalité, les lois de l'univers.

<sup>9</sup> L'amour, comme le désir, l'enchantement, le frisson de l'âme et du corps, en dépassant complètement la dénégation de Casimiro et le mépris de Alvares de Azevedo, le désespoir acculé de Junqueira Freire ... / Nous avons rencontré pour la première fois dans la poésie romantique une poésie où la douleur ne se traduit pas en lamentation, où il n'y a pas de lubricité ou de rêverie éthérée dissociant l'intégrité de la passion ... / Sa sentimentalité amoureuse intègre la gamme complète de la chair et de l'esprit; est adulte, en un mot, comme Victor Hugo, avec qui avait des affinités profondes, pas une simple influence littéraire.

En résumé, le titre a deux fonctions: d'abord, l'effet acoustique de la poésie brésilienne suit à la fois l'aspect formel et le sémantique, la suggestion mussetienne découlant suggestion du mot «Écoute»; d'autre part, il aide à définir la nature comme une force vivante, que chez Musset exprime l'état d'esprit mélancolique du moi lyrique, alors que dans Castro Alves continue à justifier une vision hédoniste de la vie.

### “POLÊMICA”: O ‘SUPLEMENTO’ E O SR. BARRETO

Écrit en 1866, le texte “Polêmica” est lié à des désaccords suivis entre Castro Alves et Tobias Barreto. L'intrigue entre les deux poètes a commencé à cause de la prédilection pour deux actrices. Le premier était le défenseur d'Eugênia Câmara, le second, à son tour, de Adelaide Amaral. Le poète des esclaves a écrit alors une critique de la pièce "Gaspar Hauser", d'Anicet- Bourgeois, qui a quelques restrictions sur Adelaide comme le personnage principal et Eugênia comme adjuvant.

Tobias Barreto, se sentant indigné, est parti pour le duel par la presse et a reçu, avec hostilité, dans la *Revista Literária* le premier numéro de *A Luz*, publié par Castro Alves. Ce texte est donc une réponse aux écrits du poète sergipano.

À propos de la publication, assure Castro Alves “O ‘Suplemento’ encheu de pasmo a muita gente e merecia-o. Este artigo assim com ares de mestre de escola ou de feitor de engenho, apresentou-se empavesado e ridiculamente pretensioso<sup>10</sup>”. (ALVES, 1997: 702).

Poursuivant ses remarques, Castro Alves censure un commentaire de Tobias Barreto :

(...) Outra banalidade - Dizer que a imprensa é o topo... Oh! Pelletan, Hugo, Lamartine, vós todos que pegastes um dia da pena para abençoar o braço, que vos leva a palavra a todos os pontos da terra, riscai tudo quanto dissesstes até agora sobre a filha de Gutenberg. Porque isto é chato, vulgar, ruim, sei que dizes uma verdade, a que dais uma forma nova e vossa, mas isto é comum, tão comum, como o filho falar bem de seu pai. Depois que importa? O Sr. Tobias diz que isto é uma vulgaridade... Pobre Sr. Tobias!...<sup>11</sup> (ALVES, 1997: 704).

<sup>10</sup> O Suplemento a étonné beaucoup de personnes. Cet article avec l'air de maître d'école ou surveillant de plantation s'est présenté ridiculement prétentieux.

<sup>11</sup> Une autre banalité - Dire que la presse est le top ... Oh! Pelletan, Hugo, Lamartine, vous tous qui avez pris un jour de la phrase pour bénir le bras, ce qui conduit à vous la parole à tous les points de la terre, effacez tout ce que vous avez dit jusqu'à présent sur la fille de Gutenberg. Parce que cela est gênant, vulgaire, mauvais, je sais que vous dites la vérité, que vous donnez une nouvelle façon et votre chemin, mais ce qui est commun, aussi commun que l'enfant parle

Dans ce passage, il est évident la hiérarchie intellectuelle établie. Hugo, Lamartine et Pelletan sont mentionnés dans le but de mettre en évidence l'absurdité renflouée par Tobias Barreto. Cependant, bien que des aspects particuliers peuvent être ajoutés à leurs écrits, ils sont tombés en commun. Le ton ironique alvesiano nie, avec véhémence, la charge de vulgaire, de cliché. Notre poète croit que la légitimité d'un thème est définie, même s'il est répété, par les idées nouvelles que sont ajoutées, ce qui devrait synthétiser un style propre.

La récurrence au monde gallique est systématique, abordant notamment divers domaines scientifiques. Par exemple, dans les lignes ci-dessous, il y a la mention à Bouillet :

(...) e nós que receamos o epíteto, recorremos ao Bouillet, pegamos em tudo quanto havíamos lá encontrado e atiramos à cara (sic) do nosso muito erudito crítico tal qual S. S<sup>a</sup> que por não saber a significação do verbo fazer, ou por querer falar no seu audacioso Lucrecio pespegou nos pobres prelos com aquele trecho de supina ciência. Ó santo pedantismo<sup>12</sup>. (ALVES, 1997: 706).

Il s'agit de Marie-Nicolas Bouillet, professeur, traducteur et lexicographe français. Son nom a toujours été lié au *Dictionnaire universel d'Histoire et Géographie*, publié en 1842. Castro Alves mentionne ce nom, afin de mettre à nu la pédanterie de Tobias, c'est à dire, il l'accuse de simplement «atirar a cara do leitor» (mots de Castro Alves) des informations de lecture tirée du dictionnaire, sans les travailler.

Poursuivant le raisonnement, notre auteur explique:

Da pequenês nasce a grandeza... nada é absolutamente grande. “Tudo isso é tirado de V. Hugo, que disse n’Os Miseráveis. O pequeno é grande, o grande é pequeno.” Tudo isso é tirado da experiência, que nos ensina que na terra não há grandeza absoluta, tudo isso é tirado daquelas palavras do Evangelho- os últimos serão os primeiros, e os primeiros serão os últimos; tudo isso é tirado de La Fontaine em sua fábula- o mosquito e o Leão, - tudo isso é tirado de mil anexins populares, porque é uma dessas verdades expe-

---

bien de son père. Après tout et alors? M. Tobias dit ceci est une vulgarité ... Pauvre M. Tobias!

<sup>12</sup> et nous nous que craignons l'épithète, il nous a fallu appeler Bouillet, nous avons pris dans tout ce que nous avons trouvé là et nous avons “jeté au visage” de notre très savant critique. M. que ne connaissez pas le verbe faire, ou si vous voulez parler à votre audacieux Lucretius vous avez appliqué en mauvaise presse ce morceau de la science élevée. Ô sainte pédanterie

rimentais, cujo conteúdo pertence a todos, cuja forma será de cada qual<sup>13</sup>. (ALVES, 1997: 706).

Dans cet extrait, il y a trois références signalées: *Les Misérables*, l'Évangile et de la fable de La Fontaine. La première, l'un des livres les plus importants du XIX<sup>e</sup> siècle, publié en Avril 1862. La première partie du roman - *Fantine* - a été lancée simultanément à Paris, Londres, Bruxelles, Madrid, Milan et Rio de Janeiro, entre autres villes. En mai, les parties II et III ont été publiées, et il était clair que le créateur de Jean Valjean pouvait accomplir un exploit sans précédent: vendre des millions de copies d'un travail de valeur pour les classes populaires. Polémique, critiqué, mais surtout lu et examiné, le livre a provoqué des actes de bienfaisance publics et la philanthropie est devenue mode. Le second, le livre Évangile, considéré comme sacré par les chrétiens, structuré par des rapports qui traitent de la vie de Jésus et de ses enseignements. Et enfin, le troisième, «Le Lion et le Moucheron», fable de La Fontaine, que, dans son ensemble, constituent la principale œuvre poétique de la période classique.

La critique alvesienne avance:

O sol é talvez um vagalume entre os astros; o vagalume é talvez o sol de um mundo microscópico". Continua o mesmo furto de ideias; não já feito a *Os Miseráveis*, mas uma bela quadra do mesmo autor, que termina:

L' étincelle vaut la flamme  
L' étoile vaut le soleil<sup>14</sup> (ALVES, 1997: 706).

Notre poète se réfère à la poésie "M. Froment Meurice," Les Contemplations.

Tout est grand; sombre ou vermeil,  
Tout feu qui brille est une âme.  
L'étoile vaut le soleil;  
L'étincelle vaut la flamme.

Paris, octobre 1841.<sup>15</sup>

Suivant la même logique, Castro Alves met en lumière ses attentes par rapport au travail avec le dialogue entre textes:

<sup>13</sup> Du petit est née la grandeur ... rien est absolument grand. "Tout cela est tiré de V. Hugo, qui a dit dans les *Misérables*. Petit est grand, grand est petit. "Tout cela est tiré de l'expérience, ce qui nous enseigne que sur la terre il n'y a pas de grandeur absolue, tout ce qui est pris loin de ces évangélistes les mots les derniers seront les premiers et les premiers seront les derniers ; tout cela est tiré de La Fontaine dans sa fable, le moustique et le Lion - tout cela est pris d'un millier de annexes populaire parce qu'il est une de ces vérités expérimentales, dont le contenu appartient à tout le monde, dont la forme sera de chacun.

<sup>14</sup> Le soleil est peut-être une luciole parmi les étoiles; la luciole est peut-être le soleil d'un monde microscopique". Continue le même vol d'idées; non plus fait à *Les Misérables*, mais un beau bloc du même auteur, qui se termine: L'Étincelle Vaut la flamme / L'Étoile vaut le soleil.

<sup>15</sup> *Les Contemplations*. Paris: Hachette, 1922.

Que símile! Realmente em cima fala-se de sol, e... e mais não disse... V. Hugo diz que a estrela vale tanto quanto a chama, e nós não fazemos senão desenvolver a mesma ideia de grandeza relativa, dizendo que o sol que para o homem é do tamanho descomunal, entre corpos que lhe excedam em volume será como o pirilampo, ao passo que o vaga-lume, que para nós é sumamente pequeno, numa escala de seres microscópicos será tão grande quanto o sol<sup>16</sup>. (ALVES, 1997: 706).

On voit clairement que le poète des esclaves préconise l'ajout d'idées à l'image empruntée. Ce qui a été fait, selon la critique, est réessayer la même idée, sans la retravailler.

La force de la présence française est également représentée par la *Casa Garraux*, du français Anatole Louis Garraux. La librairie a rencontré une grande hégémonie et a pris le raffinement parisien à rua do Rosario et, plus tard, à la Praça da Sé:

Desculpe-me S. S<sup>a</sup>. É por isso que não nos mostramos tão maravilhados diante de uma cousa tão sábia e provocada por Copérnico, Newton, Arago, Herschel, e mais uma très dúzias de astrônomos, que S. S<sup>a</sup> poderá ler em qualquer catálogo do Garraux<sup>17</sup>. (ALVES, 1997: 707).

Plus tard, Castro Alves fait sa défense d'une accusation de plagiat d'un écrit de Edgard Quinet:

Depois acrescenta que nos apropriamos violentamente de ideias e frases de Quinet, e dá-nos a seguinte amostra: 'O introdutor d'A Luz diz-nos que a esfinge boquiaberta, como o cão do deserto, ladrava às caravanas errantes, e no Ahasvérus ouvir-se-á no coro das esfinges estas dizerem: "Comme un chien de berger restons nous couchés pour veiller céans à la porte du monde" e em outro lugar dizer Tebas: 'Mon beau sphinx de cent coudées, qu'avez-vous à faire pour aboyer si haut?''.

<sup>16</sup> Très simile! Vraiment le discours parle du soleil, et ... et ...et plus ne dit V. Hugo ... il a dit que l'étoile est aussi bonne que la flamme, et nous ne faisons que développer la même idée de grandeur relative, en disant que soleil que pour l'homme est d'une taille énorme, entre les organismes qui dépassent ce volume sera comme la luciole, tandis que la luciole, qui pour nous est extrêmement faible, à l'échelle des êtres microscopiques sera aussi grande que le soleil.

<sup>17</sup> Excusez-moi M. Voilà pourquoi nous ne montrons pas une telle crainte devant une chose aussi sage et causé par Copernico, Newton, Arago, Herschel, et trois douzaines de astronomes que M. pouvez lire dans un catalogue Garraux.

Ainda aqui prova sua má fé e sua ignorância. Má-fé, porque remenda dois pedaços de uma obra para com eles formar um plágio; ignorância pelas razões, que vamos expender. O Sr. Tobias faz versar a imitação na comparação que fazemos da esfinge com o cão. E assim parece. Realmente eu disse que a esfinge é como o cão do deserto, e Edgard Quinet diz que a esfinge é como o cão do pastor. Isto é plágio. Isto é descaramento! Diz S. S<sup>a</sup>.

(...)

Para que dois escritores dêem a um objeto atributos, que lhe pertencem e que o constituem, não é necessário mais do que o conhecerem; assim se Edgard Quinet disser que um cavalo é um quadrúpede e eu o disser igualmente não plagio a Edgard Quinet<sup>18</sup>. (ALVES, 1997: 708).

Dans ce passage, notre poète fait la plaidoirie d'un plagiat supposé, attribuant à Edgard Quinet seulement la réalisation des caractéristiques communes à un objet quelconque, c'est à dire, il n'y a pas dans la description de Quinet des traits que pourraient le particulariser à l'égard de la comparaison, donc, il n'a pas commis l'erreur de voler son idée, pourvu qu'elle est anodine.

Le nom de l'écrivain et historien français apparaît seulement dans ce texte et ne se révèle que par les critiques de Tobias Barreto. Il s'agit de l'un des principaux diffuseurs de la pensée allemande en France. Mais dans l'oeuvre de Castro Alves il n'est pas pertinent. Tant et si bien que sa définition est même comparée à celles des scientifiques ci-dessous:

Vejam Desobry e Bachelet, Dic. De geografia e História, e Bouillet, Dic. De Ciências e Artes. Vejam mais qualquer Ilustração Francesa ou Jornal de Viagens, em que venham

---

<sup>18</sup> Puis il ajoute que nous avons violemment approprié les idées et les phrases Quinet, et nous donne l'exemple suivant: / L'introducteur de «A Luz» nous dit que le Sphinx à bouche ouverte, comme le chien du désert, aboyait aux caravanes errantes, et dans Ahasvérus sera entendu dans le chœur de sphinx: / «Comme un chien de berger restons nous couchés pour veiller céans à la porte du monde» et dans autre lieu dire Tebas: 'Mon beau sphinx de cent coudées, qu'avez-vous à faire pour aboyer si haut?'. Ici la prouve à nouveau de sa mauvaise foi et son ignorance. La mauvaise foi, parce que fait l'union de deux pièces d'une oeuvre pour former un plagiat; les raisons de l'ignorance, nous dépensons. M. Tobias fait verser l'imitation en comparaison que nous faisons du Sphinx avec le chien. Et il semble donc. En fait, je dis que le Sphinx est comme le chien du désert, et Edgard Quinet dit que le Sphinx est comme le chien du berger. Ceci est le plagiat. Ceci est impudence! Dit M. (...) / Pour que deux auteurs donnent un attribut à des objets qui lui appartiennent et qui le constituent, il ne faut plus que les connaître; ainsi Edgard Quinet dit qu'un cheval est un quadrupède et je dis la même chose je ne copie pas Edgard Quinet.

retratadas as paisagens egípcias, e conhecer-se-á que não inventamos uma imagem, nem tão pouco o fez Edgard Quinet, porque apenas reconheceu um dos atributos do objeto de que falava.<sup>19</sup> (ALVES, 1997: 708).

Comme Castro Alves n'est jamais sorti du Brésil, l'une de ses références est la "ilustração francesa." Et ainsi continue, en précisant sa préférence pour Gautier:

Tem seu espírito essa doação, que faz ao Sr. Edgard Quinet; dá-lhe cidades, montanhas, e até partes do mundo, sem deixar alguma cousa sequer ao Constâncio e ao Gautier<sup>20</sup>. (ALVES, 1997: 709).

Le poète peut se référer à la poésie "Le Sphinx", de Gautier, considérant que la description ressemble à "O que são as esfinges senão estátuas com cara e seios de mulher, o corpo de cão (ou de leão), garras do mesmo animal(...)"<sup>21</sup> (ALVES, 1997: 708):

Dans le Jardin Royal ou l'on voit les statues,  
Une Chimère antique entre toutes me plait ;  
Elle pousse en avant deux mamelles pointues,  
Dont le marbre veiné semble gonflé de lait ;

Son visage de femme est le plus beau du monde ;  
Son col est si charnu que vous embrasseriez ;  
Mais quand on fait le tour, on voit sa croupe ronde,  
On s'aperçoit qu'elle a des griffes à ses pieds.

Les jeunes nourrissons qui passent devant elle,  
Tendent leurs petits bras et veulent avec cris  
Coller leur bouche ronde à sa dure mamelle ;  
Mais, quand ils l'ont touchée, ils reculent surpris.

C'est ainsi qu'il en est de toutes nos chimères :  
La face en est charmante et le revers bien laid.  
Nous leur prenons le sein, mais ces mauvaises mères  
N'ont pas pour notre lèvre une goutte de lait.  
(GAUTIER, 1889: 255).

---

<sup>19</sup> Voyez Desobry et Bachelet, Dic. Géographie et Histoire, et Bouillet, Dic. Sciences et des Arts. Voyez plus toute illustration française ou Journal de Voyage, où sont retraits les paysages égyptiens, et sachez que nous n'avons pas inventé une image, ni Edgard Quinet, parce qu'il a seulement reconnu l'un des attributs de l'objet dont il parlait.

<sup>20</sup> Elle a un esprit cette donation, que vous faites à M. Edgar Quinet; lui donnez des villes, des montagnes, et même les parties du monde, sans laisser quelque chose de même à Constantius et à Gautier.

<sup>21</sup> les sphinx ne sont que statues, mais avec le visage et les seins de femme, le corps de chien (ou lion), les griffes des mêmes animaux (...).

Dans l'extrait ci-dessous les arguments ont pour but de prouver l'injustice de l'accusation d'imitation:

Começa agora o Sr. Tobias a criticar o *Eco*; a primeira observação que faz é logo um plágio:

- Diz uma rosa:

Quando Eva corou pela primeira vez, eu nasci! Diz S. S<sup>a</sup>: Quem tiver lido *Os Miseráveis* saberá que isto é de Victor Hugo. E vá agora o respeitável publico folhear uma obra de 10 volumes, a ver se encontra lá estas oito palavras. É o melhor meio de não ser pegado na mentira.<sup>22</sup> (ALVES, 1997: 709).

La déclaration ci-dessus est rusée, parce que presque personne n'allait feuilleter chacune des pages hugoliennes pour trouver le vol du texte d'autrui. Dans les passages suivants, Castro Alves fait une comparaison entre les deux fragments. Cela rend le but de prouver que Tobias Barreto, en fait, aurait fait l'analyse de «O Eco» et «A Luz» avec des arguments fallacieux, par l'ignorance des écrits "mais triviais da literatura fácil", par "desconhecimento" et "má fé".

Il convient de mentionner un autre oeuvre de référence en français, "Les fleurs animées" et, bien sûr, la mention de Henri Murger:

“Na juventude as utopias vem dormir no meu berço, e as fadas errantes embalam-me ao som do mistério divino das estrelas...”

Diz o crítico: É uma variante de Ahasvérus, onde se diz: le murmure des étoiles est descendu dans mon cálice. Je porte un secret dans mon cálice. Que les passants y viennent cueillir le mystère.

(...)

---

<sup>22</sup> commence maintenant M. Tobias à critiquer «l'Eco»; la première observation à faire est tout simplement le plagiat: - Dit une rose: Quand Eve a rougit pour la première fois, je suis née! Dit M. : Qui a lu *Les Misérables* saura que c'est de Victor Hugo. Et maintenant allez le public rechercher dans un ouvrage de 10 volumes, pour voir s'il y a ces huit mots. Il est le meilleur moyen de ne pas être pris dans le mensonge.

Enviamos para isso S. S<sup>a</sup> ao Murger, e principalmente a qualquer página da obra de –*Les fleurs animées*. (ALVES, 1997: 710).

(...)

S. S<sup>a</sup> cita do Ahasvérus as seguintes palavras: *les étoiles sont les fleurs du ciel*. Poderíamos, prevalecendo-nos de um erro talvez tipográfico, furtar-nos a encarar de frente esta crítica; mas agora, como sempre, obedecendo à nossa lealdade, diremos que no Ahasvérus leem-se as seguintes palavras: *Les étoiles sont des abeilles qui sucent les fleurs du ciel*. Essa pequena comparação, que nenhuma beleza traz ao período, e que ocorria ao bico da pena sem esforço e sem reminiscência de outro escritor- é tão insignificante, que nem vale a pena copiá-la. Que uma ideia fecunda, que um grande pensamento, cujo desenvolvimento encha de glória- seja plagiado com consciência, é crível; mas que alguém, que tem escrito bastante, sem precisar recorrer à força estranha, dê-se ao trabalho de folhear uma grande obra de Edgard Quinet, para extrair essas três palavras- as estrelas são abelhas- é incrível, é estólido. S. S<sup>a</sup> deve encontrar nisso uma coincidência, ou se não o quiser, uma reminiscência. Mas, dada à hipótese que não o admita, damo-lhe licença para dizer que nós – Antonio de Castro Alves- plagiamos uma palavra de Quinet – abelhas <sup>23</sup>(ALVES, 1997: 711)

Bien que longue, la citation est valable. En dépit de la présence massive française, le travail critique de Castro Alves légitime l'originalité de ses écrits. La preuve est l'affirmation selon laquelle l'image de Quinet serait "(...) tão insignificante,

---

<sup>23</sup> Dans la jeunesse les utopies viennent dormir dans mon lit, et les fées errantes me bercent au son du mystère divin des étoiles ... " / Dit le critique: Il est une variante de Ahasverus, où il est dit: le murmure des étoiles est descendu dans mon calice. Je porte un secret dans mon calice. Que les passants y viennent cueillir le mystère. (...) / Nous envoyons pour cela M. Murger, et surtout, à une page de l'œuvre de –*Les fleurs animées*. (ALVES, 1997: 710). / (...) M. cite du Ahasverus les mots: *les étoiles sont des fleurs du ciel*. Nous pourrions, en vigueur peut-être d'une faute typographique, laisser de regarder face à face cette critique; mais maintenant, comme toujours, selon notre loyauté, dison que dans l'Ahasverus on peut lire: *Les étoiles sont des abeilles qui sucent les fleurs du ciel*. Cette petite comparaison, que n'apporte pas de beauté, et qui est arrivée à la plume sans effort et sans rappeler 'un autre écrivain -est si insignifiante, qui ne vaut pas la copier. Qu'une idée féconde ou une grande pensée, dont le développement remplisse de gloire- soit plagié avec la conscience, est crédible; mais quelqu'un qui a assez écrit sans avoir recours à la force étrange, se digne à parcourir un grand travail de Edgard Quinet, pour extraire ces trois mots- les étoiles sont abeilles- est étonnante. M. devrait trouver une coïncidence, ou si ne voulez pas, une mémoire. Mais étant donné le choix de l'admettre, nous lui donnons permis de dire que nous - Antonio Castro Alves- avons plagié un mot de Quinet - Les abeilles.

que nem vale a pena copiá-la”. Pour le barde brésilien, le dialogue avec des textes étrangers doit avoir le travail de réflexion qui articule les références au texte cible. Refuser un texte est une preuve du regard critique.

Sont variées, donc, les références françaises. Cependant, précisément parce qu'il s'agit d'un article de défense de la mauvaise littérature, à cause du plagiat et de l'imitation, Castro Alves utilise, de la même manière que son accusateur, des exemples venus aussi de la culture de Molière pour construire ses arguments. Ainsi, cette culture, encore une fois, sert au discours castroalvino.

Castro Alves construit, de ce qui serait une réponse simple à la provocation de M. Tobias Barreto, sa vision artistique. Tout au long de sa plainte, le poète répète encore et encore, les références littéraires et scientifiques de la culture française. Cependant, contrairement à ce qui assure l'écrivain sergipano, cette attitude ne constitue pas simple imitation. La façon même dont le poète des esclaves a mis en place son texte en réponse à Tobias Barreto fournit la preuve la façon dynamique, réfléchie et créative par laquelle les références sont travaillées. Celles-ci devraient émerger dans le dialogue comme un héritage. L'auteur devrait être basé sur la littérature existante et, surtout, sur les connaissances acquises, mais le simple enlèvement d'une idée ou d'une image ne mérite aucun respect. Telle est l'idée émergente des considérations alvesianas.

La discussion établie entre les deux écrivains souligne une préoccupation brûlante à l'époque: le plagiat des écrits français. En ce sens, le barde brésilien, en plus de répondre aux accusations alléguées de plagiat, rend publique une inquiétude poétique de la période. L'exercice de raisonnement, alors, fourni un double service. Tout d'abord, établit le dialogue avec les écrits français, en les remaniant afin de composer la construction de sa défense. Deuxièmement, il fait ressortir, de façon pragmatique, le moyen idéal pour établir ce dialogisme.

Pour les raisons exposées ci-dessus, la présence française est responsable des attributs positifs qui recueillent les aspects essentiels du projet castroalvino. En ce sens, notre production- la brésilienne- en plus d'être considéré comme une annexe de l'Européenne, doit être comprise dans ses traits particuliers et, par conséquent, «nationale» comme l'a comprise Castro Alves, la détachant de la passivité par rapport à d'autres cultures, pour se joindre directement à l'ensemble de contextualisations des références. Il a ainsi réalisé la possibilité d'être créatif.

## BIBLIOGRAPHIE

ALVES, Castro. *Obra completa*. Texto organizado por Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 8 ed. V2 Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997

GARRET, Almeida. *Camões*. Biblioteca digital: coleção de clássicos da literatura portuguesa. Ed Porto. Disponível em: <<http://www.portoeditora.pt/assets/classicos/camoes/index.html>>. Acesso em Agosto de 2012.

GAUTIER, Théophile. *Poésies complètes*. Paris: G. Charpentier éditeurs, 1889.

GUINSBURG, J. (org). *O classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953. 3v.

JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”. In: *Poétique*. Paris: Seuil, 1976.

KRISTEVA, J. « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969b.

MATOS, Edilene. *Imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: EDUC, 2001.

MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard, 1957.

PRINA, Carlos. *Castro Alves, as mulheres e a música*. São Paulo: Martins, 1960.

TYNIANOV, Iuri. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1971.