SILVANA VIEIRA DA SILVA AMORIM

JACQUES PREVERT: UMA LEITURA (SUR)REALISTA DE *PAROLES* E *HISTOIRES*

Dissertação de Mestrado apresentada à Area de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profª Drª *Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto*.

São Paulo

- 1994 -

A minha mãe, pelo companheirismo e compreensão;

A Orlando, pelo amor com que me auxiliou e incentivou;

A Guacira, mestra e amiga;

A memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

Durante o longo percurso de confecção de meu trabalho, muitas foram as pessoas que me ajudaram e incentivaram. Seria demasiado injusto esquecer-me de algum nome, de alguma palavra de apoio que me foi dada. Estas pessoas sabem o quão importantes são para mim. Sinto-me imensamente grata e, ao omiti-las nominalmente, que tenham a certeza de que não foram esquecidas. Encontram-se em um lugar mais significativo do que uma simples folha de papel.

Bien placés bien choisis
quelques mots font une poésie
les mots il suffit qu'on les aime
pour écrire un poème
on sait pas toujours ce qu'on dit
lorsque naît la poésie
faut ensuite rechercher le thème
pour intituler le poème
mais d'autres fois on pleure on rit
en écrivant la poésie
ça a toujours kékchose d'extrême
un poème

Raymond Queneau, «Pour un art poétique»,

***L'Instant fatal* (1948)**

La poésie, c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine,
ce qu'on désire et ce qui arrive, souvent.
La poésie est partout comme Dieu n'est nulle part.
La poésie, c'est un des plus vrais,
un des plus utiles surnoms de la vie.

Jacques Prévert,

***Hebdromadaires* (1982)**

INDICE

INTRODUÇAO 1

Capítulo 1: JACQUES PRÉVERT E SEU TEMPO

1.1.- Pequena biografia do autor 6
1.2.- Breve panorama histórico da primeira metade do século XX 11
1.3.- Panorama literário francês (anos 30 e 40) 15
1.4.- História da composição/publicação de *Paroles* e *Histoires* 23

Capítulo 2: JACQUES PRÉVERT E O SURREALISMO

2.1.- O Surrealismo e seus tentáculos - A «medusa» da literatura 30
2.2.- Participação de Prévert no grupo da «rue du Château» 41
2.3.- Herança surrealista de Prévert 45

Capítulo 3: O REALISMO DE JACQUES PRÉVERT

3.1.- Prévert realista? 113
3.2.- Realismo, Surrealismo e discurso realista 117
3.3.- A atitude realista de Prévert 124

CONCLUSAO 160

BIBLIOGRAFIA 166

INTRODUÇÃO

Embora Jacques Prévert seja considerado um poeta popular na França, pode-se dizer que, em nosso país, ele é um ilustre desconhecido. Dada a sua importância para a poesia moderna e o fato de ter-se tornado um «clássico» da poesia francesa, com direito a fazer parte da renomada coleção «Bibliothèque de la Pléiade» desde 1992, propusemo-nos a realizar uma leitura de dois livros de sua vasta obra - *Paroles* e *Histoires*. Esta leitura não se julga exaustiva, nem pretende fechar questão sobre a poesia prévertiana: antes, deseja colocar esta poesia em discussão, apresentando um ponto de vista sobre ela.

A princípio, a escolha das duas obras foi outra. Nosso projeto inicial previa a leitura de *La pluie et le beau temps*, mas, após um contato mais detalhado com a

produção poética de Prévert, descobrimos muitos pontos em comum entre *Paroles* e *Histoires*, como vem exposto no capítulo 1 e ao longo do trabalho, bem como a proximidade de publicação das duas obras (1945 e 1946, respectivamente). Dessa forma, julgamos conveniente escolher poemas significativos dos dois livros para o desenvolvimento deste estudo. Tal seleção, além do seu caráter eminentemente pessoal, subjetivo, está também voltada para a adequação de cada texto àquilo que se pretendia mostrar durante a pesquisa, ou seja, a técnica surrealista a serviço de uma atitude realista toda própria, peculiar ao estilo do poeta. Portanto, não se trata aqui de um estudo completo dos dois livros: ao contrário, tentamos lançar idéias e percursos de leitura que sirvam de introdução à obra de Jacques Prévert.

Partindo deste princípio, esta pesquisa apresenta dois aspectos fundamentais: de um lado, um de caráter histórico-informativo, que visa a dar um panorama daquilo que envolvia, extrinsecamente, as obras em questão, e de outro, um de caráter analítico, elaborado especificamente sobre os textos escolhidos. Ambos relacionam-se e completam-se, na preocupação de fornecer uma visão de conjunto do assunto.

Desse modo, desenvolvemos os seguintes capítulos:

O primeiro, intitulado «Prévert e seu tempo», traz à tona a problemática histórico-literária que envolveu a época de confecção e publicação dos textos contidos em

Paroles e *Histoires*. Sem discuti-la a fundo, pois não é esse nosso objetivo, serve para situar o poeta em seu tempo, além de ser fundamental para que se compreenda o realismo de Prévert, abordado no terceiro capítulo. Sem querermos fazer biografismo, julgamos também procedente incluir aqui uma pequena biografia do autor. Muitos fatos de sua vida foram retomados em seus poemas, sem diminuir o valor de sua obra nem muito menos datá-la.

O segundo capítulo inicia-se com um breve histórico do movimento surrealista, bem como da participação de Jacques Prévert no grupo. A seguir, demonstramos a herança surrealista do poeta e como seu convívio com o grupo da «rue du Château» refletiu-se, mais tarde, em sua obra. Percebemos que Prévert assimilou sobretudo a técnica surrealista, como vem assinalado. Através de nossas análises, tentamos mostrar como o estágio surrealista se manifestou em sua obra e discorremos sobre várias características do movimento presentes em seus poemas, tanto no campo da linguagem quanto no das imagens. Traços como o humor, a ironia e a paródia também foram alvo de nosso estudo, vistos como importante bagagem surrealista que Prévert trouxe para seu texto.

No terceiro capítulo procuramos mostrar como a poesia prévertiana, apesar desses elementos surrealistas, apresenta traços também nitidamente realistas. Distinguindo o realismo enquanto escola literária da atitude realista possível em qualquer autor, buscamos determinar, retomando alguns poemas incluídos no capítulo precedente e analisando

outros, o grau de realismo contido na obra de Prévert. Percebemos então tratar-se de uma atitude do poeta, que se utiliza das técnicas surrealistas para promover seu próprio realismo, muitas vezes às custas de um duplo percurso de destruição e reconstrução do real.

Enfim, todos os caminhos percorridos convergem para um mesmo ponto: a identificação do leitor com a poesia de Prévert, e a sua conseqüente popularidade, fazendo de Prévert um caso raro na literatura francesa do século XX.

CAPITULO 1

JACQUES PREVERT E SEU TEMPO

«Étudier un mouvement d'idées quelconque en voulant ignorer ce qui l'a précédé ou suivi, en faisant abstraction de la situation sociale et politique qui l'a nourri et sur laquelle, à son tour, il a pu agir, est un travail vain. Le surréalisme, en particulier, est trop fortement engagé dans la période qu'on appelle l'entre-deux-guerres, pour qu'on puisse l'isoler d'elle. Dire comme certains qu'il n'en est sur le plan de l'art qu'une manifestation pure et simple est d'un matérialisme un peu simple, c'est-à-dire faux. Car il est aussi l'héritier et le continuateur des mouvements artistiques qui l'ont précédé, et sans qui il n'eut pas existé. C'est donc à la fois sous ces deux aspects qu'il nous faudra le considérer».

Maurice Nadeau,

***Histoire du Surréalisme* (1946)**

1.1. - Pequena biografia do autor

«Je suis un transformateur»

Jacques Prévert

Jacques Prévert nasceu com o nosso século, no dia 04 de fevereiro de 1900, em Neuilly-sur-Seine. Assim como Victor Hugo, cem anos antes, ele também viveu grande parte do Novecentos e soube retratar sua geração com um espírito crítico que raros escritores de seu tempo demonstraram possuir.

O poeta de *Paroles* morreu em 1977, deixando o legado de sua produção poética traduzido em várias línguas e uma legião de admiradores. Um aspecto que chama a atenção do leitor da fortuna crítica prévertiana é a quase unanimidade de opiniões a seu respeito: antes de serem críticos, são na maioria das vezes amigos do poeta. Parecia ser impossível não se envolver com o carisma e a simplicidade de Jacques Prévert, características pessoais que, aliadas à sua poesia, deram-lhe a alcunha de «poeta popular».

Com uma carreira artística multifacetada, Prévert dedicou-se tanto à poesia quanto ao teatro, ao cinema e à canção. Estas diferentes manifestações artísticas alternam-se e entrelaçam-se constantemente no interior de sua obra.

Prévert teve uma infância simples, mas os acontecimentos históricos contemporâneos desse período de sua vida seriam registrados mais tarde em vários de seus poemas. Entre 1904 e 1906, Prévert brincava com o pequeno Louis, amigo que reencontraria anos mais tarde sob o nome de Louis Aragon. Começou seus estudos com muito atraso, apenas quando já estava residindo em Paris. A partir de então, a capital francesa infiltrou-se pouco a pouco em sua vida, tocando-lhe a sensibilidade e tornando-se uma citação constante em sua obra, espaço privilegiado de seus textos, como vemos no poema inaugural de *Paroles*, «Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France». *«Le Paris de Prévert ne se limite pas aux beaux quartiers et à leurs habitants qu'il s'agirait de dénoncer, ni à un décor conventionnel ou anonyme»*[1]. Seu desdém pelas instituições e pela Igreja já se revelava aos oito anos, quando, durante as aulas dominicais de religião, *«Jacques compare défavorablement la Bible à la mythologie. Ses reparties pendant les cours de catéchisme lui valent d'être souvent mis à la porte»*[2].

Com a declaração da Primeira Guerra Mundial, Prévert, titular de um «certificat d'études», abandonou os estudos. Em 1920, foi incorporado ao serviço militar e tornou-se vizinho de quarto de Yves Tanguy. Logo foi nomeado

---

[1] LASTER, A. Paroles - *Prévert*. Paris, Hatier, 1972, p. 27.
[2] «Chronologie». In: PRÉVERT, J. *OEuvres complètes* I. Paris, Gallimard, 1992, p. XL (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

cabo e partiu para servir em Istambul, onde conheceu Marcel Duhamel. No ano seguinte voltou à França.

Casou-se pela primeira vez em 1925, época em que começou a descobrir o Surrealismo e a tomar contato com o famoso grupo da «rue du Château». Conheceu então André Breton, reencontrou os amigos Aragon e Duhamel e ajudou a criar o jogo do «cadavre exquis». Em 1927, junto com seus companheiros surrealistas, assinou um texto coletivo denominado «Hands off love», em favor de Charles Chaplin, acusado pela ex-esposa de crueldade mental. Aos vinte e oito anos, participava ativamente das realizações do grupo surrealista e começava a escrever roteiros para filmes, além de canções. Em 1929, já fora do grupo, iniciou a publicação de textos em pequenas revistas, inclusive um panfleto contra o autoritarismo de Breton.

Nos anos seguintes, publicou, esporadicamente, textos que iriam fazer parte de seu primeiro livro, *Paroles*, que apareceu em 1945. Durante esse período, sua atividade artística foi intensa. Seus roteiros eram encenados e filmados, chegando mesmo a participar de uma mostra de teatro em Moscou, com o «groupe Octobre».

Separou-se da primeira esposa em 1935 e passou a viver com Janine Tricotet, sua companheira até a morte. A única filha do casal, Michèle, nasceu em 1946, e eles se casaram oficialmente pouco tempo depois. Nesse mesmo ano, *Histoires* era publicado. Prévert continuava a produzir freneticamente em todas as direções e começava a se tornar

mais conhecido. Sua obra só começou a ser conhecida pelo grande público após a Segunda Guerra Mundial, quando das publicações dos poemas em livros. Vários cantores gravaram suas canções, entre eles Yves Montand, Edith Piaf e Françoise Hardy. Prévert expunha também suas colagens e escrevia poemas para as exposições de amigos, como Pablo Picasso.

Ecologista precoce, protestou na televisão contra a poluição dos mares, em 1964. Em 1968, foi simpático aos movimentos estudantis que sacudiram a França. Como resultado fatal de um «mégot» sempre aceso no canto da boca, Prévert faleceu a 11 de abril de 1977, em Omonville-la-Petite, vítima de um câncer pulmonar, ao lado de sua mulher Janine.

Após sua morte, roteiros seus foram rodados e edições póstumas de alguns de seus inéditos foram publicadas. Filmes foram difundidos em vídeo-cassetes e, em 1992, a coleção «Bibliothèque de la Pléiade» publicou o primeiro volume das obras completas de Jacques Prévert. Os organizadores deste primeiro volume agradecem à equipe responsável pela coleção e especialmente à Georges Kempf «*sa bienveillante patience, sa minutieuse attention et sa compréhension des singularités du texte de notre auteur*»[3]. Ainda nos dias de hoje, a inclusão do nome e da obra de

---

[3] GASIGLIA-LASTER, D. & LASTER, A. «Note sur la présente édition». In: PRÉVERT, *op. cit.*, p. LXXXII.

Prévert nessa renomada coleção causa estranhamento e espanto!

1.2. - Breve panorama histórico da primeira metade do século XX

«Le XXe siècle sera heureux»

Victor Hugo, in *Les Misérables*

Para podermos entender com mais clareza a repercussão das publicações de *Paroles* (1945) e *Histoires* (1946), é necessário termos conhecimento não apenas de certos dados relativos aos principais acontecimentos históricos da primeira metade deste século, mas também de um panorama da vida literária deste período.

Jean-Claude Berton faz a seguinte reflexão sobre o nosso século: *«On est frappé au XXe siècle par la coïncidence des événements politiques et des mouvements littéraires, et par l'à-propos avec lequel l'Histoire fournit un découpage à l'évolution des Lettres»*. Ou seja, os acontecimentos históricos tiveram estreita relação com os fatos literários, a História refletiu-se constantemente na Literatura. E ele continua: *«Le XXe siècle se présente comme une funeste succession de guerres, d'avant-guerres, d'après-guerres et d'entre-deux-guerres, si bien que la guerre est peu à peu devenue la condition de l'homme contemporain. Quand il ne la vit pas, il la redoute. Et chaque conflit creuse un tel abîme entre l'ère qui l'a précédé et celle qui*

lui succède que la continuité des idées et des modes se trouve brisée»[4].

Ora, esta reflexão de Berton aplica-se bastante bem à obra de Prévert: com efeito, os acontecimentos relevantes da primeira metade do século, sobretudo a guerra, surgem com muita insistência nos poemas prévertianos, revelando a importância deste período da História para sua obra. Não é de admirar, portanto, a estranha coincidência que envolve *Paroles*: sua publicação ocorreu no mesmo ano em que a Segunda Guerra Mundial terminou, praticamente encerrando os primeiros cinqüenta anos do século.

Apenas como ponto de referência, podemos citar um primeiro acontecimento de relativa importância, ocorrido logo no início do século, e que tem reflexos na obra prévertiana: o lançamento de um novo tipo de encouraçado inglês, denominado «Dreadnought», em 1905, fato de relevância para a marinha bélica daquela época, e que aparece, através de um neologismo, no já citado poema inaugural de *Paroles*, «Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France»: no verso *«ceux qui dreadnoughtent»*, o poeta se diverte em confundir os proclamadores e defensores da guerra. Tal fato pertenceu à infância de Prévert, mas outro acontecimento - contemporâneo da escritura de seus poemas -, a liberação de Brest, cidade francesa destruída durante a Se-

---

[4] BERTON, J.-C. *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle*. Paris, Hatier, 1987, p. 08.

gunda Guerra Mundial e liberada a 18 de setembro de 1944, também aparece no não menos célebre poema «Barbara».

Após o craque de Wall Street, em 1929, a crise econômica estendeu-se para além das fronteiras norte-americanas, chegando à Europa. Em 1930, a França já era atingida pelo desemprego e havia trinta e um milhões de desempregados nos países industrializados. Dois anos depois, o partido nazista alemão tomava as rédeas da política germânica e no ano seguinte já era o único partido daquele país, proclamando as leis racistas. Em 1935, os judeus perdiam a nacionalidade alemã e, em 1936, era aberto o primeiro campo de concentração. Enquanto isso, na França, as dificuldades econômicas e os problemas sociais aumentavam. Em abril de 1937, a antiga capital basca de Guernica era bombardeada pela aviação alemã a serviço de Franco: o horror de tal fato é retratado, lembremos, por Picasso, num quadro impressionante, e é retomado por Prévert em «Lanterne magique de Picasso», poema que fecha *Paroles*:

> *«Et le spectre solaire des hommes aux bas salaires qui surgit tout sanglant des sanglantes entrailles d'une maison ouvrière tenant à bout de bras la pauvre lueur de la misère la lampe sanglante de Guernica et découvre au grand jour de sa lumière crue et vraie les épouvantables fausses teintes d'un monde décoloré usé jusqu'à la corde vidé jusqu'à la moelle*
>
> *[...]*

Où le sang populaire court inlassablement»[5]

Em 1939, a Alemanha invadiu a Polônia, o que ocasionou a entrada da França e da Inglaterra na guerra. A partir de então, desencadeou-se a Segunda Guerra Mundial, que terminaria em 1945, coincidentemente o ano de publicação de *Paroles*.

Em 1946, na França, De Gaulle pediu demissão do governo provisório e uma nova guerra teve início, a da Indochina, seguida pela Guerra Fria entre os Estados-Unidos e a União Soviética, já em 1947.

---

[5] PRÉVERT, *op. cit.*, p. 155/156.

1.3. - Panorama literário francês (anos 30 e 40)

«La poésie est partout»

Gaétan Picon

Antes de abordarmos mais detalhadamente o Surrealismo, assunto a ser tratado no próximo capítulo, faremos um breve panorama literário da época que precedeu a publicação de *Paroles* e *Histoires*, dando ênfase aos anos 30 e 40, período em que a maioria dos poemas destes livros foi escrita e também período em que se deram suas respectivas publicações.

Fazendo um pequeno retrospecto, vemos que a literatura e sobretudo a poesia do século XX nasce com Apollinaire. Este rompe com a tradição simbolista herdada de Verlaine e Mallarmé e, continuando o trabalho iniciado por Rimbaud, busca criar uma nova poesia. Acompanham o poeta de «Zone» Max Jacob, Pierre Reverdy, Cocteau, Cendrars. Afirma Picon: *«Le poète ne pèse plus ses syllabes, ne se préoccupe plus d'assembler ses mots selon de subtiles analogies sonores. Les moules musicaux dans lesquels ont été coulés les poèmes antérieurs - moules du pair ou de l'impair, de la symétrie ou de la rupture - sont en voie de disparition. De là une nouvelle 'allure poétique', plus libre, brusque, jaillissante, dont le poème d'Apollinaire,* Zone, *fournit un*

exemple éclatant.»[6] Assim, a publicação de *Alcools* em 1913 será determinante para o futuro da poesia. Em Apollinaire, a originalidade da inclusão de temas atuais fascina. A torre Eiffel, recém-inaugurada, os jornais, cartazes, o trem, as ruas, enfim, o mundo cotidiano está no interior dessa poesia: *«La force poétique ne vient plus de l'isolement d'un langage, mais du monde, de la vie elle-même* - de l'adhésion d'une conscience ouverte à un monde inépuisable*. *On ne recherche plus la poésie dans les rares fils d'or qui sillonnent une terre vulgaire:* la poésie est partout**, *elle est le scintillement possible de chaque parcelle de terre. Ainsi s'effondrent les barrières que le mythe de la pureté avait dressées entre prose et poésie.»*[7] Com metáforas recheadas de um ritmo frenético, é proclamada a poesia do mundo atual, otimista, alegre apesar da guerra. A abundância destas imagens e metáforas, este ritmo novo, a inserção e a interferência de elementos da prosa na poesia, entre outros traços, vêm anunciar o Surrealismo que, por sua vez, irá prolongar e estender esse «realismo poético». É nesse contexto que o movimento de Breton se desenvolve, durante o «entre-deux-guerres», período agraciado com o título de «les grandes vacances»[8]. Mas, já nos anos 30, as grandes férias

---

[6] PICON, G. *Panorama de la nouvelle littérature française.* Paris, Gallimard, 1988, p. 39.
* Grifo do autor.
** Grifo nosso.
[7] Id., *ibid.*, p. 39/40.
[8] Na Europa, «les grandes vacances» correspondem às férias de verão (de junho a setembro), ou seja, um grande espaço de «tempo livre» entre os anos letivos.

iriam fenecer e surgiria uma nova época conservadora. Breton continua sua exortação à revolta: o Surrealismo era a revolução. Porém, podemos notar duas outras correntes inversas: de um lado, *«une tentative d'adaptation au réel positif, à l'univers 'mécanique' de notre temps»*; de outro, *«un désir de s'enfermer dans l'enceinte du* moi, *dans l'univers du rêve»*.[9]

Nesse quadro, devemos destacar a presença de Paul Éluard, um dos fundadores do Surrealismo, aquele que se tornou o mais popular dentre todos os seus companheiros e também o poeta que mais influenciou a jovem poesia daquela época. Sobre o poeta de *La vie immédiate*, diz Berton: *«Pour parler du sable, de l'arbre, du grand oiseau tremblant et de la pluie des vallées, de la terre qui est 'bleue comme une orange', de l'amour qui chasse la solitude et l'ennui, de l'appétit de liberté au coeur des hommes, démenti par la guerre, il a trouvé des mots et des images qui, sortis de lui-même, touchent tous les autres.»*[10] Seu poema mais célebre termina com uma das palavras de ordem surrealistas: «Liberté». A Segunda Guerra também foi fonte de inspiração éluardiana em *Poésie et Vérité* e *Au Rendez-vous allemand*, onde o poeta busca exprimir todo o seu ódio do mal e seu direito à esperança.

Com a chegada dos anos 30, a literatura atingiu um momento efervescente em termos de polêmica, ou seja,

---

[9] RAYMOND, M. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris, José Corti, 1966, p. 221.
[10] BERTON, *op. cit.*, p. 57.

ela viveu então o período mais conturbado de sua história, como conta Berton. Aragon escreveu na *Commune*: «*Il n'y a pas d'art neutre, pas de littérature neutre... Une littérature et un art prolétariens sont en train de naître...*»[11]

Apesar de estarmos destacando a produção de poesia, torna-se necessário abrir uma exceção para retratar um importante «movimento» literário, o Existencialismo. Quase no final da década de 30, Jean-Paul Sartre publicou *La Nausée*, mais especificamente em 1938, data histórica para este movimento. O Existencialismo, doutrina filosófica iniciada pelo dinamarquês Sören Kierkegaard, à qual os alemães Karl Jaspers e Martin Heidegger deram continuidade, teve com Sartre um sabor e aspecto particulares. Estamos diante de uma literatura de «lucidez», e não mais de imaginação, e, sobretudo, uma literatura anti-romântica. Segundo Picon, a doutrina sartriana resume-se no fato de que o mundo e o homem são inúteis, não existem para nada, são *demais* no universo. Utilizando-se de um outro caminho, mas chegando ao mesmo ponto, para Sartre a *liberdade* é «*le mot exaltant et fécond qui nous permet de faire face. Il suffit de retourner les cartes: la vie commence 'de l'autre côté du désespoir'.*»[12]

Lembra o mesmo Picon que quase paralelamente ao Existencialismo e durante a Segunda Guerra Mundial, houve uma literatura da Resistência e «*plus largement, une*

---

[11] Apud BERTON, *ibid.*, p. 87.
[12] *Op. cit.*, p. 114.

littérature de circonstances.»[13] Com a guerra dominando todo o quadro político-social das décadas de 30 e 40, era natural que esse flagelo também marcasse a literatura daquele período. Muitos escritores combateram no front e este fato influenciou suas respectivas obras, como é o caso, entre outros, de Paul Nizan, morto em combate em 1940; Jean Prévost, morto também nesse mesmo ano ao lutar clandestinamente durante a ocupação alemã na França; e de Saint-Exupéry, desaparecido durante uma missão de reconhecimento aéreo. A vida e a obra deste último marcaram profundamente os jovens do pós-guerra. Alguns deles também foram colaboracionistas, como Drieu la Rochelle e Jean Giono, preso por duas vezes, em 1939 e 1945.

Muitos escritores foram executados, outros caíram no esquecimento. A guerra também levou vários autores a deixar o país. O próprio André Breton refugiou-se em Nova York, assim como Saint-John Perse. Gide partiu para a Africa, após ter-se decepcionado com o comunismo quando de uma viagem à União Soviética, em 1936; Bernanos partiu para o Brasil. Sartre inquietava-se com a situação: *«Cette brusque hécatombe de doyens a laissé d'énormes vides»*[14].

Aqueles que participaram da Resistência eram postos, então, literariamente falando, em primeiro plano, como André Malraux, René Char e Louis Aragon, entre outros. Segundo Bersiani, *«il entre sans doute beaucoup d'illusions*

[13] *Ibid.*, p. 143. Grifo do autor.
[14] Apud BERSANI, J. et al. *La littérature en France depuis 1945*. Paris, Bordas, 1974, p. 13.

généreuses et lyriques dans cet enthousiasme. Une fois terminée la lutte contre l'occupant par les armes ou par la plume, l'union devait vite se briser, et le Comité National des Écrivains, où Aragon jouait un rôle important, allait enregistrer une suite incessante de départs et de ruptures. L'esprit de la Résistance ne pouvait guère survivre longtemps à la situation qui l'avait fait naître. Ses oeuvres avaient été, au sens le plus noble du terme, des oeuvres de circonstance. L'Honneur des Poètes, *qui rassemblait les textes inspirés par ces circonstances, ne pouvait guère constituer l'avenir de la Poésie. Et peut-être s'est-on abusé sur l'efficacité réelle de ces textes: ils témoignaient pour leurs auteurs, mais changeaient-ils les dispositions de leurs lecteurs?»*[15] O tom dado a tais publicações, na sua grande maioria de poesia, muitas vezes clandestinas, foi sempre o de paixão e cólera. Sob a ocupação alemã, a censura nazista controlava todos os meios de comunicação e escritores como Proust eram proibidos. Mesmo utilizando metáforas e tratando aparentemente de mitos antigos, os resistentes conseguiam protestar. É o caso da peça *Antigone*, de Jean Anouilh, representada durante o auge dos combates, em 1944, cujo personagem Créon aparece como a personificação do governo de Vichy contra o qual se revolta Antigone, símbolo da Resistência.

Ao mesmo tempo, as circunstâncias marcaram muito mais a poesia do que o romance porque, ainda segundo

[15] Id., *ibid.*, p. 13/14.

Picon, *«les conjonctures ont amené les poètes à reconsidérer le problème de la poésie»*. A poesia vivera durante muito tempo afastada da realidade, fechada em jogos lingüísticos, *«la subjectivité lyrique, les transcriptions de la métaphore ou du symbole, un irrationnel insolite et souterrain. Le rappel à la réalité, une fois entendu par elle, ne pouvait que la bouleverser.»*[16] Essa situação é conseqüência da atitude daqueles poetas que, desprezando o público burguês, buscavam ser acessíveis apenas a uma elite intelectual. Com Prévert, a poesia fará o caminho inverso, como instrumento de aproximação público-realidade, componentes que marcham juntas na obra prévertiana.

Para mudar essa paisagem, Prévert e alguns companheiros precisaram valorizar o *nous*. Mesmo aqueles chamados líricos, como Supervielle, Aragon e Éluard, *«situent leur confidence dans tout un contexte impersonnel»*[17]. Assim, eles falam em nome de um conjunto, de uma classe social, ou até mesmo de uma nação. Outros poetas, como Jouve, Emmanuel, La Tour du Pin, *«engagent la poésie dans une tentative d'interprétation, de figuration symbolique et mythologique du monde»*[18]. Prévert enquadra-se num terceiro grupo: aquele que valoriza a poesia da realidade, do cotidiano, «filmando um espetáculo de rua». Conclui Picon que *«cette poésie est au lyrisme et au symbolisme ce que le récit de reportage est*

---

[16] *Op. cit.*, p. 197.
[17] Id., *ibid.*, p. 198.
[18] Id., *ibid.*

au roman d'imagination.»[19] Enfim, todas as formas de expressão poética convergem para um mesmo ponto: fuga do subjetivo, enfatizando assim o objetivo e buscando uma «expressão comunicável». As barreiras entre o que não é considerado poesia e o que assim é denominado devem ser rompidas: trata-se, nesse momento, de não mais *«annexer le réel à la poésie, mais d'annexer la poésie au réel.»*[20] Prévert, sensível a essas tendências, publicou suas obras, alcançando uma popularidade inimaginável naquele período. O público identificava-se de imediato com o modo de escrever do autor, aparentemente fácil de ser compreendido.

---

[19] Id., *ibid.*
[20] Id., *ibid.*, p. 199.

1.4. - História da composição/publicação de *Paroles* e *Histoires*

Alguns dos poemas contidos em *Paroles* já haviam sido esparsamente publicados em revistas. Por esse motivo, este primeiro livro de Prévert pode ser chamado de coletânea e foi graças ao esforço de compilação de um editor, René Bertelé, que a obra do autor pôde ser conhecida de uma forma mais organizada e compacta. Mesmo quando da divulgação em revistas com tiragem limitada, seus poemas causaram um certo barulho diante do marasmo literário da época. O primeiro texto publicado foi «Souvenirs de famille ou l'Ange garde-chiourme», na revista *Bifur*, em 1930. No ano seguinte, foi a vez de «Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France», em *Commerce*, e assim seguiram-se outras publicações.

Apesar da divulgação de alguns de seus textos, a primeira etapa da reunião do material do que viria a ser seu primeiro livro foi clandestina. Foram duzentos exemplares mimeografados, em 1943, e continham: «Tentative de description...», «Écriture sainte» (fragment), «Quartier libre», «Le Temps des noyaux», «La Grasse Matinée», «Événements», «Le Paysage changeur» e «Cet amour». A edição definitiva sairia apenas em 1947, com a inserção de alguns textos que não constavam da edição de 45 e com algumas mudanças nas datas de «Chanson dans le sang» (1936, ao invés

de 39) e «Lanterne magique de Picasso» (1945, ao invés de 44).

A escolha dos poemas foi feita também com a participação do próprio autor, mas deve-se a pontuação a Bertelé, que se baseou na audição dos poemas de Prévert gravados em disco, mudando de verso a cada pausa. Prévert não dava grande importância a esse fato, bem como ao uso de maiúsculas. Seu discurso é antes marcado por um «ritmo interno» do que pela sintaxe e pela poética tradicionais.

Apesar da escolha casual da ordem dos poemas em *Paroles*, Arnaud Laster vê aí uma possível intenção ou até mesmo uma tendência quase inconsciente de simetria: *«au seuil du livre une 'tentative de description', c'est-à-dire un effort prétendu d'objectivité, très défini esthétiquement puisqu'il va s'agir de portraits - 'le dîner de têtes' - et géographiquement puisqu'on est 'à Paris-France' (quoi de plus localisé?), donc une poésie réaliste du milieu parisien et de Paris tout entier - mais en fait satirique car les portraits sont des caricatures et les têtes des masques - ; et au terme du recueil la tentative d'un art subjectif mais qui s'efforce d'intégrer toutes les facettes du réel dans une immense 'lanterne magique' capable de les capter, de les refléter, de les déformer, de les transfigurer ou de les dépasser à volonté, avec des beautés fulgurantes et des dénonciations indignées, pour aboutir finalement à une poésie cosmique de la totalité.»*[21]

[21] LASTER, *op. cit.*, p. 20/21.

A estrutura interna de *Paroles* parece obedecer a uma certa ordem cronológica, a começar pelo já citado «Tentative de description...», que, além de conter a referência ao lançamento do encouraçado inglês, como já observamos, remete também à condenação à morte de Soleillard, pelo assassinato de uma garota (1907) e à morte do general de Galliffet, assassino dos «communards» (1909). No sexto poema de *Paroles*, «Souvenirs de famille ou l'Ange garde-chiourme», Prévert faz alusão à abertura do Canal do Panamá, em 1914: *«l'asthme du Panama et l'arthrite de Russie»*. Em «Le Paysage changeur», o verso *«le soleil de Verdun»* remete à batalha de Verdun, em 1916, a mais sangrenta das batalhas durante a Primeira Guerra Mundial, da qual os franceses saíram vitoriosos.

Todas essas referências históricas cronologicamente ordenadas na coletânea são um fator a mais que faz de *Paroles* um livro «popular», de aceitação imediata pelo público e crítica, superando até mesmo as expectativas mais otimistas do escritor e do editor. Uma semana após a publicação, 5.000 exemplares haviam sido vendidos e, um ano mais tarde, 25.000. Desde então, o sucesso foi sempre crescente. A edição ampliada e definitiva de *Paroles* seria lançada em 1947.

* * *

Apesar do lançamento quase simultâneo de *Paroles* e *Histoires*, o processo de edição foi um pouco diferente. Este último só teria sua forma definitiva dezessete anos mais tarde.

A primeira edição de *Histoires*, de junho de 1946, era composta de trinta poemas de Jacques Prévert e trinta de André Verdet, seguidos de trinta e um desenhos de Mayo. Nos dois anos que se sucederam, saíram duas novas edições aumentadas em dezenove textos de Prévert e quarenta e nove de Verdet. Só em fevereiro de 1963 é que René Bertelé publicaria um livro assinado somente por Prévert, na coleção «Point du Jour»: era *Histoires et d'autres histoires*, com quarenta textos a mais do que havia na primeira edição.

Pode-se ver no título *«une volonté d'échapper à un genre défini [...] qui revendique aussi pour la poésie le droit à la narration qu'elle s'était peu à peu retiré.»*[22] O mesmo ocorre com *Paroles*, anagrama de *La Prose*, e o plural de ambos os títulos convida à leitura de várias histórias, várias palavras, sem existir o compromisso com uma verdade única pré-estabelecida.

Pela proximidade de publicação, observamos vários pontos comuns entre as obras. O tom de fábula de alguns textos (sobretudo no apêndice «D'autres histoires»), o amor, a liberdade, o anti-clericalismo estão presentes em ambas. A presença do animal como personagem também permeia os dois livros, bem como o humor e a mistura do mundo do sonho e o

[22] «Notice». In: PRÉVERT, *op. cit.*, p. 1372.

da realidade. Como reflexo do momento histórico aqui já relatado e de suas conseqüências, a morte é tema constante em *Histoires*. Na edição de 1946, «Le Fusillé» fechava a coletânea, assim como a morte é o limite do círculo da vida. A intertextualidade entre esse poema e «Le Dormeur du val», de Rimbaud, não deixa dúvidas de que ambos os poetas injetaram em seus respectivos textos muito do que viveram como experiência de guerra, trazendo Prévert uma versão mais «moderna» do texto rimbaldiano sem perder com isso nada do aspecto chocante do tema, tão bem desenvolvido pelo poeta do século anterior.

A edição de 1948 vinha pintada com tintas ainda mais sombrias. Em «Le Cours de la vie», é clara a alusão à guerra da Indochina, iniciada dois anos antes. Apesar disso, Prévert não se contenta em dar a seu livro uma única e mesma tonalidade. Com a edição definitiva de 1963, apesar de acentuar seu tom incisivo, inclui em seu conjunto, com «D'autres histoires», textos feitos para os «enfants pas sages», amenizando assim sua coletânea sem perder o espírito sempre crítico e irônico de suas palavras.

A aceitação de crítica e público também desta vez pode ser medida pelas várias reimpressões que se seguiram à primeira e sua «devoção pelas pessoas e coisas simples» é louvada. A respeito dessa mesma edição, a revista *Parler* resume o que toda a crítica dizia, com raras exceções: *«une vision géniale de l'homme dans son bonheur et*

dans son malheur»[23]. No entanto, se Prévert escreve sobre o homem feliz e infeliz, aqueles que o lêem, pela própria característica humana, estão mergulhados apenas em sua infelicidade, buscando o estado oposto ao qual a obra prévertiana faz referência. De qualquer modo, *«ce qui rassure, dans ce XXe siècle angoissé, c'est que l'héritage du génie humain reste aussi universel, quand Malraux voit sur les lèvres d'un Bouddha javanais le même sourire que celui d'une Vierge gothique ou d'une Madone toscane»*.[24]

---

[23] Id., *ibid.*, p. 1394.
[24] BERTON, *op. cit.*, p. 94.

CAPITULO 2

JACQUES PREVERT E O SURREALISMO

«[...] o surrealismo é antes de tudo um chamado à ação;
é a crença numa realidade acima e além das aparências,
situada na corda bamba entre sonho e vigília,
vida e morte, tempo e eternidade. Suas armas,
para explodir o cotidiano escravizado pela razão:
o humor, a poesia, o amor louco, o escândalo.
Transformar o mundo, mudar a vida.
Despertar pela poesia e pela revolta os sentidos
humanos soterrados por séculos de civilização.
Fazer o desejo triunfar sobre o bom senso,
destruir de um só golpe Deus, pátria e família.
E recriar o homem.»

José Geraldo Couto,
André Breton - A Transparência do Sonho

2.1. - O Surrealismo e seus tentáculos - A «medusa» da literatura

Para a elaboração desta breve história do Surrealismo, utilizamos principalmente as obras de dois teóricos consideradas fundamentais para o estudo do movimento: a *Histoire du Surréalisme*[1], de Maurice Nadeau, e a *Introduction au Surréalisme*[2], de Claude Abastado.

Maurice Nadeau escreveu sua *Histoire du Surréalisme* em pleno movimento surrealista e imediatamente após, no ano de 1945. Sua obra esclarece vários aspectos deste movimento literário e dá uma visão global dos acontecimentos que envolveram o grupo de Breton. Como Nadeau foi um dos integrantes do movimento, seus testemunhos são de grande valia para a compreensão da ótica surrealista. Percebe-se que o autor tem a preocupação de estabelecer relações entre o movimento e o panorama histórico-político que o engloba, e não é por acaso que seu primeiro capítulo denomina-se «La guerre», e tem como epígrafe a seguinte afirmação de Aragon: *«Il n'est plus possible de considérer le surréalisme sans le situer dans son temps»*. A seguir, inaugurando o capítulo, o autor faz suas primeiras considerações: *«Le surréalisme, en particulier, est trop fortement engagé dans la période qu'on appelle l'entre-deux-guerres,*

---

[1] Paris, Éd. du Seuil, 1946.
[2] Paris, Bordas, 1971.

pour qu'on puisse l'isoler d'elle. Dire comme certains qu'il n'en est sur le plan de l'art qu'une manifestation pure et simple est d'un matérialisme un peu simple, c'est-à-dire faux. Car il est aussi l'héritier et le continuateur des mouvements artistiques qui l'ont précédé, et sans qui il n'eut pas existé.»[3]

Quando contrastamos as obras dos dois teóricos, percebemos que Claude Abastado tem a vantagem da distância temporal com relação aos fatos que permearam o Surrealismo, mas sua posição em relação ao movimento está em consonância com a de Nadeau, pois aquele o situa em seu contexto histórico, em plena crise dos anos 20, evocando o momento político, as posições teóricas assumidas pelos participantes, indicando os traços principais do movimento, ou seja, a investigação do pensamento inconsciente, a renovação das formas literárias e a visão de mundo proposta pelos surrealistas. Além disso, Abastado crê na atualidade do movimento surrealista, graças à sua situação histórica: *«L'actualité du surréalisme tient à sa situation historique. Contestation radicale des valeurs, il révéla une crise latente de la conscience européenne, une crise qu'aujourd'hui encore nous vivons; les prises de position surréalistes sont toujours à débattre».*[4]

Sabe-se que a origem do nome do movimento não foi inspiração de Breton ou de seus pares, mas sim de

---

[3] *Op. cit.*, p. 23.
[4] «Avant-dire». *Op. cit.*, p. 07.

Apollinaire, alguns anos antes. Explica Abastado que em 1919, ano da morte do autor de «Zone», Breton e Soupault já praticavam a escritura automática e, em homenagem «à un poète aimé et admiré», adotaram o nome *surréaliste*: *«En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURRÉALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition [...]. A plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des* Filles du feu. *Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille l'*esprit *dont nous nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que* la lettre, *encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne.»*[5] Apesar da definição de surrealismo dada por Breton (no *Manifeste du surréalisme* de 1924) ter sido a definitiva, houve muitas discussões internas entre os membros do grupo e, ainda segundo Abastado, *«leurs divergences traduisent l'évolution du mouvement et les conflits internes du groupe»*.[6]

Paralelamente a essas discussões teóricas, o movimento nasceu da participação de Breton no Dadaísmo. Ao

[5] BRETON, A. *Manifeste du surréalisme* (1924). Em *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1989, p. 35.
[6] *Op. cit.*, p. 25.

perceber o caráter anárquico que Tzara imprimia a seu grupo, Breton rompeu com o chefe do movimento Dadá. A partir daí, o mentor do Surrealismo seguiu o próprio caminho, tendo em mente seu objetivo maior: «changer la vie». A partir da publicação da revista *Littérature* (março de 1922 - junho de 1924), percebe-se que Breton não tem mais vínculos com o Dadaísmo e, segundo Nadeau, a revista foi *«l'organe d'un nouveau courant, moins tapageusement destructeur, mais constructif aussi, dont le nom n'est pas encore trouvé, qui va nous emmener bientôt à la découverte de nouveaux rivages: le surréalisme»*.[7] Nesse momento, tem início o processo evolutivo do Surrealismo, sendo que Nadeau percebe nele três períodos distintos: «période héroïque» (de 1923 a 1925), «période raisonnante» (de 1925 a 1930) e «période autonome» do movimento (de 1930 a 1939). No período heróico, temos a «época dos sonos», da qual Desnos é o melhor representante pela facilidade que tinha em adormecer rapidamente e chegar ao ápice da criação automática. Estudava-se muito o poder do inconsciente a partir das descobertas de Freud, que incitavam o médico Breton a novos experimentos e pesquisas. Ele usou suas próprias experiências a partir de 1919, quando começou a perceber a presença de palavras e frases parciais que lhe vinham à mente durante a aproximação do sono. Louis Aragon, Antonin Artaud e Éluard, entre outros, já faziam parte do grupo e, em 1924, deu-se a fundação oficial do movimento, seguida da publicação do *Manifeste du Surréalisme*,

[7] *Op. cit.*, p. 57.

por Breton. Em seu manifesto, Breton exalta o uso surrealista da linguagem através da escritura automática. Essa escritura produziria, segundo Nadeau, basicamente poesia: «*La poésie n'est plus une distraction d'éphèbes en mal de croissance, mais une pratique qui révèle la personnalité dans son intégrité et son authenticité, et permet d'agir sur d'autres au moyen de communications restées mystérieuses. Le poète est devenu celui 'qui inspire', qui suscite des actes nouveaux, des pensées inconnues, des vies transformées. Il ne travaille plus dans une tour d'ivoire, il secrète naturellement dans la vie de tous les jours à laquelle il est mêlé, et à qui il demande constamment des excitations nouvelles.*»[8] Assim, Breton combate o conceito do poeta isolado, um ser inatingível, habitante de uma torre de marfim, conceito que partiu dos românticos e que teve continuidade em certas correntes parnasianas e simbolistas, ainda dominantes no início do século XX. A poesia deve tornar-se um instrumento misterioso de comunicação que revelaria a todos os homens o que antes seria ilegível, acessível apenas a alguns iniciados. Percebemos, então, um outro objetivo de Breton, ou seja, abrir as portas do conhecimento surrealista a todos e a partir daí, quanto maior fosse o número de pessoas com essa «sabedoria», mais próximo estaria de seu alvo: mudar, viver a vida, extraindo dela sua liberdade. Durante esse período heróico, houve grandes debates e estudos em torno do sonho e do inconsciente. Em meio a muitas crises

[8] Id., *ibid.*, p. 88/89.

interiores, o grupo de Breton lutou com grande afinco para impor suas idéias, mas seu idealismo não surtiu o efeito desejado; foi, de certa forma, inoperante. Ao mesmo tempo em que os surrealistas queriam destruir valores como a religião, a moral, a família, que, segundo eles, eram «camisas-de-força que impediam o homem de viver segundo seus próprios desejos», através do poder do inconsciente, perdiam-se em discussões teóricas inúteis, numa guerra de vaidades pessoais. Quando finalmente conscientizaram-se da necessidade de viver o Surrealismo, e não apenas de teorizá-lo, iniciam a verdadeira revolução, evoluindo concomitantemente com suas idéias, produzindo alguns dos textos poéticos mais importantes do movimento, bizarros para o padrão literário da época e, com isso, chocando a «intelectualidade» vigente. Abandonaram o individual, voltaram-se para o coletivo; as produções literárias escritas a várias mãos surgiam em grande número. O espaço da cidade começou a tornar-se importante. Saíam sem rumo, tentando captar sinais obscuros de uma surrealidade implícita nas ruas. Assim, os seguidores de Breton *«s'aperçurent chemin faisant que vouloir changer sa vie, sa propre, son individuelle vie, c'est ébranler les assises même du monde. L'entrevue d'un tel but n'est pas pour les effrayer, au contraire, c'est le pied léger et la tête ardente qu'ils y marchent. Il n'est que de les suivre».*[9]

No ano seguinte, já em 1925, Raymond Queneau fez uma declaração muito importante para percebermos a evo-

[9] Id., *ibid.*, p. 99.

lução do movimento. Segundo Nadeau, tal declaração, publicada em um panfleto, nunca foi reproduzida:

> *«1º Nous n'avons rien à voir avec la littérature. Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.*
>
> *2º Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie. Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble.*
>
> *3º Nous sommes bien décidés à faire une Révolution.*
>
> *4º Nous avons accolé le mot de surréalisme au mot de Révolution uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché et même tout à fait désespéré de cette révolution.*
>
> *5º Nous ne prétendons rien changer aux erreurs des hommes mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons.*
>
> *6º Nous lançons à la société cet avertissement solennel. Qu'elle fasse attention à ses écarts, à chacun des faux-pas de son esprit, nous ne la raterons pas...*
>
> *8º Nous sommes des spécialistes de la Révolte. Il n'est pas un moyen d'action que nous ne soyons capables au besoin d'employer...*
>
> *Le surréalisme n'est pas une forme poétique.*
>
> *Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves.*
>
> *Et au besoin par des marteaux matériels.»*[10]

---

[10] Apud NADEAU, *ibid.*, p. 104/105.

Essa declaração resume muito bem o teor do pensamento de Breton e de seus seguidores durante o período heróico. A idéia de revolução cantada pelos surrealistas visava sobretudo uma revolução interior, do pensamento, do espírito, e não uma mudança de ordem física ou aparente (pelo menos, não inicialmente). Nesse momento, além dos já citados, juntaram-se ao grupo J.-A. Boiffard, Michel Leiris, André Masson e Pierre Naville, entre outros.

Firmando ainda mais a primazia do inconsciente e tendo como sinônimo de revolução uma espécie de «sensação de fúria», inicia-se o período «da razão» do Surrealismo. Preocupações políticas já vinham tomando conta do grupo, culminando na adesão de Breton ao partido comunista, juntamente com Louis Aragon, Benjamin Péret e Pierre Unik.

Prévert ingressou no grupo justamente nesse período, aí permanecendo até 1929, época de uma nova crise, seguida pelo lançamento do *Second manifeste du surréalisme* (1930), que reflete ainda mais os problemas internos do movimento. Talvez essa atitude de alguns surrealistas, ao tentarem misturar os objetivos do movimento com política tenha deixado um pouco a desejar, visto que os interesses dos membros do grupo divergiam e a crise crescia ainda mais. Os que se perguntavam a todo momento *«que peuvent faire les surréalistes»*, apoiavam-se no seguinte raciocínio de Pierre Naville: *«si les intellectuels ont été susceptibles de jouer un rôle plus déterminant en France que dans d'autres pays, ils n'en sont pas moins d'aucune aide directe au prolétariat*

révolutionnaire, seule force capable d'accomplir la révolution appelée par les surréalistes.»[11] Breton conseguiu contornar a situação e chegar a um equilíbrio: não orientar o Surrealismo transformando-o numa literatura de propaganda, mas fazer uso do movimento visando uma ação revolucionária, como conclui Nadeau nas páginas seguintes.

A «medusa da literatura» começou, por essa época, a estender seus tentáculos para outros países, como Bélgica e Alemanha. Seus tentáculos partiram também em direção a outros campos da arte, como a pintura, o cinema e o teatro, nos quais são expressivos os nomes de Miró, Arp, Chagall e Dali, Buñuel e Antonin Artaud. Todos os membros e simpatizantes do grupo produziram nesse período, e Prévert publicou esparsamente em revistas alguns de seus poemas.

Chegamos finalmente à «période autonome» do Surrealismo, à época das grandes definições. Aragon afastou-se, então, do grupo, levando consigo a alcunha de traidor por optar pelo comunismo, e Breton deixou definitivamente o partido e mergulhou nas causas de seu movimento. As questões principais ainda se referiam a semelhanças da vida com o sonho, à delimitação da linha que separa o estado de vigília e o de sono, etc. Além disso, os surrealistas continuavam a proclamar a revolução, que seria, para eles, «a vitória do desejo». Embora pareça «utopia literária», as artes nunca mais foram as mesmas depois de Breton. Seus tentáculos já envolviam também Tcheco-Eslováquia, Suíça, Inglaterra,

[11] Apud id., *ibid.*, p. 135/136.

Japão, Espanha, Estados Unidos e Argentina. Breton era o porta-voz do movimento, sendo solicitado no mundo todo para mostrar a sua «revolução» e também demonstrar que o único instrumento viável para que ela ocorra é a poesia. Para ele, a idéia de poesia ia muito além do poema, era muito mais uma determinada postura diante da vida. O problema poético e o revolucionário eram indissociáveis para os surrealistas. Contudo, apesar do aspecto totalmente inovador do movimento, os surrealistas tinham um ponto comum com seus antecedentes literários, pois *«tout comme les Romantiques, les surréalistes sont animés par un profond désespoir. Non pas ce doucereux ´vague à l`âme` de Lamartine, cette ´mélancolie` de Leopardi, ce ´spleen` de Baudelaire, tous facilement solubles dans l`amour d`un Dieu retrouvé, mais bien plutôt un désespoir de la qualité de celui de Rimbaud, qui plante tout là pour se refaire une vie animale, un pessimisme agressif comme celui de Lautréamont, qui s`en prend à Dieu, au monde, aux ´valeurs bonnes et pures`.»*[12] Assim, apoiado em Rimbaud e Lautréamont, entre outros, o Surrealismo buscava a «liberdade total do ser, num mundo liberado», prometido mas nunca atingido por todas as religiões. Eis aí o valor do Surrealismo: liberar o homem para que ele encontre a felicidade, sem com isso, no entanto, submetê-lo a leis castradoras e dogmas sem sentido. Breton, com sua determinação quase desesperada, semeou aquilo que até hoje o homem tenta cultivar, mesmo sem o saber: a von-

[12] Id., *ibid.*, p. 260.

tade de viver no mundo maravilhoso do sonho, através da realidade, ou seja, a união harmônica dos «vasos comunicantes». São essas concepções, ao lado de outras que veremos a seguir, que permearão toda a obra de Jacques Prévert.

2.2. - Participação de Prévert no grupo da «rue du Château»

Já dissemos anteriormente que Jacques Prévert fez parte do grupo de Breton de 1925 a 1929. Durante aquele período participou ativamente dos trabalhos surrealistas sem, contudo, dedicar-se ao «período dos sonos» nem praticar a escrita automática. Em Prévert, *«En dehors de la signature de manifestes collectifs, la seule trace imprimée de sa participation au groupe surréaliste est d'origine orale: le procès-verbal de ses interventions au cours des séances de 'recherches sur la sexualité' publiées par* La Révolution surréaliste *en 1928; ce qu'il compose pour le groupe Octobre est parlé et chanté, et subit d'ailleurs divers changements au cours des représentations; les textes rédigés pour le cinéma deviennent dialogues; les musiques transforment les textes en 'paroles' de chansons, surtout à partir de 1935, quand Prévert rencontre Kosma.»*[13]

É interessante notar de que maneira o poeta foi atraído para junto dos surrealistas: ao ver uma tela do pintor italiano Giorgio De Chirico, intitulada *Le cerveau de l'enfant*, Prévert ficou a tal ponto impressionado que pediu a Michel Leiris que o pusesse em contato com o grupo. Este fato ocorreu em abril de 1925, mas seria somente no segundo semestre daquele mesmo ano que Prévert viria a conhecer

---

[13] «Notice». In: PRÉVERT, J. *OEuvres complètes* I. Paris, Gallimard, 1992, p. 983 (Bibliothèque de la Pléiade).

André Breton. Numa das reuniões na casa de Marcel Duhamel, que se transformaria na «sede» dos surrealistas, à rua do Château, nº 54, Prévert idealizou o jogo mais célebre entre os membros do grupo. «Le cadavre exquis», escreveu ele, «boira le vin nouveau», completaram seus companheiros. Nascia assim o jogo coletivo do «cadáver delicado», que consistia em criações poéticas coletivas, sem que cada jogador conhecesse o que o outro produzia, até formarem frases ou textos mais longos. Este procedimento era ideal para que se produzissem imagens surrealistas puras e significativas.

O fato de Prévert ter morado no mesmo endereço dos surrealistas (na própria rue du Château, 54) não indica que ele concordava com todas as atitudes dos membros do grupo. Durante um passeio, irritou-se quando Benjamin Péret começou a atirar a esmo. Em seguida, divertiu-se muito no momento em que o mesmo Péret injuriava um padre. Vêem-se já duas tendências que sempre acompanharam Prévert e sua obra: a ojeriza à violência e o desprezo à Igreja e seus representantes, enquanto instituição opressora.

Quanto à questão política relativa ao partido comunista que envolvia os surrealistas, Prévert pondera: *«M'inscrire au Parti? Moi je veux bien»*. Em seguida, melancólico, acrescenta: *«On me mettra dans une cellule...»*.[14] Percebe-se então o caráter um pouco apolítico, ou melhor, apartidário, do poeta. Ele limita-se a denunciar tudo o que constrange, oprime o homem, sem, no entanto, para isso, li-

[14] «Chronologie». In: id., *ibid.*, p. XLIV.

gar-se a qualquer grupo político. O poeta de *Histoires* sabia muito bem que qualquer filiação partidária, qualquer compromisso com a revolução socialista, é também uma forma de cerceamento da liberdade de ação do homem, da *sua* proposta de revolução, uma espécie de condicionamento e «encarceramento» de suas idéias.

Em seu envolvimento com o Surrealismo, Prévert não participou politicamente do movimento, dele herdando apenas as técnicas e o modo de encarar certos assuntos, como o amor, a guerra, ou a Igreja. Seu trabalho não se deixou contaminar por essas questões partidárias e limitou-se a captar o lado inovador do Surrealismo, com jogos de palavras inusitados, desdém à sintaxe e à pontuação, valorização da infância, da mulher e outros temas. Breton tinha a seguinte opinião sobre o poeta de *Paroles*: *«Il dispose souverainement du raccourci susceptible de nous rendre en un éclair toute la démarche sensible rayonnante de l'enfance et de pourvoir indéfiniment le réservoir de la révolte»*.[15] Ora, é relevante observar que esta opinião tem a isenção do tempo. Em 1929, Prévert e outros participantes do grupo estavam sendo, de certa forma, «afastados», por questões políticas. Em 1930, ele escreveu um documento de ruptura definitiva intitulado «Mort d'un Monsieur», reproduzido na íntegra por Nadeau, e que fazia parte do panfleto *Un cadavre*, onde estes integrantes que rompiam com o movimento promoviam o

---

[15] Revue *Parler*, décembre 1965, apud LASTER, A. Paroles - *Prévert*. Paris, Hatier, 1972, p. 75 («annexes»).

«enterro» prematuro de Breton. Nesse documento, Prévert revolta-se contra o «mestre», utilizando um humor ácido e um tom agressivo e sarcástico. Prévert atenta para o caráter dúbio e infantil de Breton, dizendo: *«Un jour il criait contre les prêtres, le lendemain il se croyait évêque ou pape en Avignon, prenait un billet pour aller voir et revenait quelques jours après plus révolutionnaire que jamais et pleurait bientôt de grosses larmes de rage le 1er mai parce qu'il n'avait pas trouvé de taxi pour traverser la place Blanche.»*[16] Sabe-se que Breton venerava seu próprio poder de liderança, ganhando com essa atitude muitos desafetos. No entanto, sua declaração sobre Prévert revela claramente que o mentor surrealista continuou, muitos anos depois, e apesar das duras críticas recebidas, a valorizar e admirar o poeta excluído do movimento.

Rebelando-se, junto com outros companheiros, contra o mestre Breton, Prévert deixou o grupo, mas sua obra seria sempre marcada por esses poucos anos de convivência surrealista.

---

[16] Apud NADEAU, *op. cit.*, p. 301.

2.3. - Herança surrealista de Prévert

«Pour l'humour de Dieu
Ne plaisantez pas avec l'humour
L'humour c'est sérieux!»

Jacques Prévert, «Définir l'humour»,
***La pluie et le beau temps* (1955)**

«Paroles, *avec ses colères et ses passions qui sont la marque de la jeunesse, est certes une oeuvre intimement liée à son époque [...]. Mais un livre qui défend la vie, l'amour et la liberté contre leurs ennemis ne risque guère de perdre son actualité.*»[17] Assim Arnaud Laster caracteriza a primeira coletânea de poemas de Jacques Prévert; no entanto, tais afirmações poderiam estar perfeitamente colocadas num comentário feito a qualquer obra surrealista. Este é, em princípio, o primeiro ponto de contato entre Prévert e o movimento de Breton. Prévert defende a vida, cantando o amor e a sensação de liberdade que o sentimento desperta. Tais temas, além de outros, como a guerra, a infância e a família, são tratados por Prévert e pelos surrealistas com freqüência. O poeta manteve sempre uma postura de defesa das minorias e da natureza. Evocando a atividade surrealista, Breton, já em 1937-39, citava dois poemas de Prévert contidos em *Paroles*, «La Crosse en l'air» e «Le

---

[17] LASTER, A. *Op. cit.*, p. 73.

Temps des noyaux», como extremamente fiéis ao espírito surrealista, além de considerar o poema inicial de *Paroles*, «Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France» como *«le véritable alambic de l'humour au sens surréaliste»*[18]. Por outro lado, o próprio Prévert deu sua «definição» de Surrealismo ao evocá-lo, dizendo o que o movimento significou para ele:

> *«Le surréalisme [...] n'était pas et n'est pas un mouvement d'avant-garde. Comme à Baudelaire, les métaphores militaires lui répugnaient. C'était d'abord une rencontre de gens qui n'avaient pas rendez-vous mais qui sans se ressembler, se rassemblaient. Militaires, religieuses, policières, les grandes supercheries sacrées les faisaient rire. Et leur rire, comme leurs peintures et leurs écrits, était un rire agressivement salubre et indéniablement contagieux. Ils aimaient pareil, ils détestaient et méprisaient de même. Ils aimaient la vie. Pour les uns, c'était la poésie, pour les autres l'humour, pour d'autres n'importe quoi, mais pour tous, c'était l'amour. En souriant, ils envisageaient la mort, mais c'était pour mieux dévisager la vie. Pour la rendre plus libre, plus belle, plus heureuse même. Beaucoup d'entre eux ont disparu. Mais grâce à eux, cette vie réelle, comme leurs rêves, continue.»*[19]

---

[18] *Entretiens 1913-1952*. Paris, Gallimard, 1952, p. 143 (Coll. Le Point du Jour).
[19] PREVERT, J. & POZNER, A. *Hebdromadaires*. Paris, Gallimard, 1982, p. 163.

Em seu depoimento, Prévert confunde o movimento com seus membros e consigo mesmo, numa fusão que aparece claramente em seus poemas. Ele ri das «farsas sagradas», um riso realmente agressivo e realmente contagioso. Seu amor pela vida transparece em sua obra e ultrapassa a linha tênue que divide literatura e realidade. Como Breton, para quem a *poesia* ia muito além do poema, Prévert encarnou em sua própria vida a filosofia surrealista aplicada até em pequenos detalhes da casa da rue du Château:

> *«Dans les chiottes, il y avait, de chaque côté, une petite fenêtre qu'on laissait ouverte pour que les chats puissent entrer et sortir. Après nous, d'autres sont venus s'installer dans la maison. Un jour, j'y suis allé et je vois, au bout de la chaîne des cabinets, un crucifix accroché. J'ai dit: 'Ecoutez, je ne suis pas d'accord. Faut pas salir la merde.'»*[20]

Coincidentemente, Prévert começou a publicar esparsamente alguns de seus textos na mesma época em que se desligou do movimento, como se o período em que freqüentou os surrealistas tivesse sido um verdadeiro período de «gestação». Os frutos começaram a surgir a partir de então, tendo como ponto de partida o próprio movimento, mas seguiram seu próprio caminho e escolheram, nas palavras do mentor do Surrealismo, *«de faire route à part»*.[21]

---

[20] Id., *ibid.*, p. 165.
[21] *Op. cit.*, p. 193.

Embora, como já notamos, Prévert não tenha efetivamente praticado a escrita automática, em seus poemas recorreu muitas vezes ao sonho, como um engenho. A obra prévertiana está recheada de imagens oníricas, como esta de «Page d'écriture»: *«et les murs de la classe/ s'écroulent tranquillement»* (P 101)[22], ou ainda em «En sortant de l'école»:

«En sortant de l'école
nous avons rencontré
un grand chemin de fer
qui nous a emmenés
tout autour de la terre
dans un wagon doré» (H 856-857)

Prévert dominou com destreza o campo das imagens, fazendo uso delas à maneira surrealista, aproximando duas realidades que a lógica ou a visão comum mantém afastadas. Pierre Reverdy, poeta «cubista» do começo do século, definia com clareza a imagem poética: *«L'image [...] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront éloignés et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.»*[23] Já Apollinaire, em sua «Conférence sur

[22] Durante nossa pesquisa, recorremos a várias edições de *Paroles* e *Histoires*. Para uniformizar as referências e citações das obras neste trabalho, utilizamos o vol. I das *OEuvres complètes* (cit.), passando a indicar, sempre logo após o título ou o(s) verso(s) de um poema, a obra em questão, abreviada (P para *Paroles*, H para *Histoires*), e a(s) página(s) na edição escolhida.
[23] Apud ABASTADO, *op. cit.*, p. 82.

l'Esprit Nouveau», havia dito que *«[...] la surprise, l'inattendu, est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui.»*[24] E Breton, empolgado por tais idéias, serviu-se da definição reverdiana para compor sua teoria sobre a imagem poética em seu primeiro *Manifeste*. Partindo destas idéias sobre a imagem, Prévert utiliza tal recurso para tecer suas colagens literárias.

Paralelamente à sua criação poética, o poeta chegou a compor e expor suas «collages», ou seja, *«compositions faites d'éléments collés sur la toile»*, como ele mesmo se incumbe de informar em seu livro *Imaginaires* (definição extraída do *Petit Robert*); algumas, inclusive, serviram de capa para seus próprios livros[25]. Aproveitando-se desse talento para a superposição de imagens concretas, criando cenas inusitadas, Prévert transfere-o para sua obra poética. Para Marjorie Perloff, a colagem verbal, diferentemente da visual, deve ser compreendida metaforicamente, pois «palavras e frases não são literalmente coladas nem grudadas juntas»[26]. No entanto, tanto uma quanto outra têm em comum a valorização da parataxe em detrimento da hierarquia lógica e coerente da obra artística: seja a imagem pictórica conven-

---

[24] APOLLINAIRE, G. *Alcools*; choix de poèmes. Éd. Roger Lefèvre. Paris, Lib. Larousse, 1971, p. 32 (Coll. Nouveaux Classiques Larousse).
[25] Cf. as edições na coll. Folio de *Spectacle* (1949), *La pluie et le beau temps* (1955), *Histoires* (1963) e principalmente *Fatras* (1966), além da tradução brasileira de alguns poemas de Prévert (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985). Cf. também RACHLINE, M. *Jacques Prévert drôle de vie*. Paris, Ramsay, 1982, p. 136-139.
[26] *O Momento Futurista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 139.

cional, no nível visual, seja a hierarquia tradicional da linguagem (subordinação), no nível verbal. Assim, a colagem «nos desafia a ler os signos e decodificar os símbolos, pegar as pistas desordenadas e colocá-las numa seqüência mais organizada.»[27] Dentre outros, o último poema de *Paroles* («Lanterne magique de Picasso») é, por sua constituição, uma verdadeira colagem, como podemos ver nestes versos:

> *«Et le visage de n'importe lequel de ses enfants dessiné simplement sur une feuille de papier blanc*
> *Le visage d'André Breton le visage de Paul Éluard*
> *Le visage d'un charretier aperçu dans la rue*
> *La lueur du clin d'oeil d'un marchand de mouron*
> *Le sourire épanoui d'un sculptueur de marrons*
> *Et sculpté dans le plâtre un mouton de plâtre frisé bêlant de vérité dans la main d'un berger de plâtre debout près d'un fer à repasser»* (P 156)

Em uma golfada, vão surgindo as imagens, superpostas e acumuladas verso a verso, em uma seqüência aparentemente díspar, mas muito bem tecida: nesta passagem, o uso da anáfora (no início dos primeiros versos, a repetição de *le visage*) «encadeia» os versos; assim, ficam lado a lado, «sur une feuille de papier blanc», dois mestres do movimento surrealista e um carreteiro, «iluminados» pela lanterna mágica. É interessante notar que, em todo o poema, a ausência de pontuação e a quase ausência de verbos (observe-

---

[27] Id., *ibid.*, p. 126.

se o trecho citado) contribuem para eliminar a «discursividade» dos versos e provocar o efeito de superposição das imagens. Inventando o que seria uma lanterna mágica poética, que, tal qual o aparelho óptico, reflete, ilumina e anima imagens fixas, Prévert mostra o mundo como um quebra-cabeça cujas peças, extraídas aqui e ali da pintura de Picasso, são «iluminadas» pela imaginação e pelo olhar particular do poeta:

> *«Le puzzle de l'amour avec tous ses morceaux*
> *Tous ses morceaux choisis choisis par Picasso»* (P 157)

Observamos, por exemplo, no verso 20 (*«La ligne de chance perdue et retrouvée brisée et redressée parée des haillons bleus de la nécessité»*), a referência direta a um quadro de Picasso intitulado *La Ligne de chance perdue et retrouvée*. As figuras de janelas abertas (v. 24: *«Une fenêtre sur la mer ouverte comme une huître»*) e violões (v. 30: *«Une guitare de bois vert berçant l'enfance de l'art»*) são recorrentes nos trabalhos do pintor espanhol. No quai des Grands-Augustins (referido no v. 52) ficava seu atelier. O verso 53, *«Tous les pêcheurs d'Antibes autour d'un seul poisson»*, faz alusão a outro quadro, *Pêche de nuit à Antibes*. O bombardeio da antiga capital basca de Guernica pelos aliados alemães de Franco, em 1937, retratado em uma tela famosa do pintor, é retomado num longo verso do poema (v. 63; Cf. Cap. 1, p. 13). Por estas e outras referências,

percebemos que «Lanterne magique de Picasso» é uma espécie de colagem constituída de lembranças de uma obra pictórica (a de Picasso) e das emoções que ela provocou no poeta. A escolha do título é bastante significativa e justa neste caso: as imagens da própria lanterna mágica, ou seja, do aparelho que as projeta iluminadas pela luz, também podem ser constituídas (e o são, na maioria das vezes) por colagens de figuras variadas, que constituiriam, por sua vez, outras figuras novas.

Desta perspectiva, podemos observar ainda que, na passagem citada mais acima, Prévert faz um de seus inumeráveis jogos de palavras ao gosto surrealista com a locução *«sur une feuille de papier blanc»*: a ambigüidade da expressão, no poema, nasce da aproximação entre a folha utilizada por Picasso (que fez desenhos retratando os poetas citados) e a que serve ao escritor, capaz de apropriar-se poeticamente dos desenhos do pintor, dando-lhes uma outra forma de expressão, tal qual um mágico com sua lanterna.

Em uma passagem de «Souvenirs de famille ou l'Ange garde-chiourme», Prévert faz uma colagem com várias citações conhecidas: *«[...] J.-C. tombe pour la Nième fois, il ouvre un large bec et laisse tomber le fromage pour réparer des ans l'irréparable outrage, le nez de Cléopatre dans la vessie de Cromwell et voilà la face du monde changée [...]»* (P 18). Aqui, ele reúne um passo evangélico da queda

do Cristo, um verso de uma fábula de La Fontaine[28], um verso de Racine[29] e duas passagens dos *Pensamentos* de Pascal[30]. Ora, «Souvenirs de famille...» é um longo poema em prosa que retrata sarcasticamente a vida de uma família burguesa tradicional através das lembranças de infância de um narrador imaginário. O trecho citado se insere numa seqüência de lembranças relativas à educação deste narrador, que conclui: *«ainsi on grandissait, on allait à la messe, on s'instruisait* et quelquefois on jouait avec l'âne dans le jardin.»* Através da justaposição e da fusão (ou seja, da colagem) de elementos discrepantes, citações cristãs e pagãs, históricas e mitológicas, provocando distorções de sentido e criando uma frase e um texto absurdos, produzidos pelo acaso da sua memória, o narrador revela a inutilidade da educação que recebeu, uma educação opressiva da qual as crianças são vítimas. Assim, Prévert ironiza a instrução burguesa, baseada na acumulação aleatória de informações que acabam por

---

[28] «Le Corbeau et le Renard»: *«Maître Corbeau sur un arbre perché/ Tenait en son bec un fromage./ [...]/ Et pour montrer sa belle voix,/ Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie./ [...]»* In: *Fables*. Paris, M.V.E., 1984, p. 13.

[29] *«Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,/ Pour réparer des ans l'irréparable outrage.» Athalie*, acte II, scène V, v. 495-496. In: *Théatre classique*. Nouvelle édition revue par Ad. Régnier. Paris, Lib. Hachette, 1892, p. 488.

[30] *«162. - [...] Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.»* e *«176. - Cromwell allait ravager toute la chrétienté; la famille royale était perdue, et la sienne à jamais puissante, sans un petit grain de sable qui se mit dans son uretère. [...]»* In: *Pensées*. Texte de l'édition Brunschvicg. Intr. et notes par Ch.-M. Des Granges. Paris, Éd. Garnier Frères, 1955, p. 118 e 120, respectivamente.

* Grifo nosso.

se confundir. Essa confusão de idéias, proposital, parece significar uma recusa por parte do narrador e do poeta deste tipo de ensino. Na seqüência, percebe-se a insistência neste aspecto, quando aparecem lado a lado os verbos *s'instruire* e *jouer avec l'âne*, com todas as possibilidades semânticas que o nome do animal possa ter neste contexto.

Desta forma, é neste e em outros empregos de certas técnicas de composição que percebemos nitidamente a herança surrealista em Prévert. A ocorrência das inversões, das enumerações caóticas, do «bric-à-brac», da «quebra» dos automatismos da linguagem, dos jogos de palavras e do uso de estruturas próprias à prosa nos poemas é corrente, o texto prévertiano é recheado por estes recursos tão utilizados pelo Surrealismo. Contudo, o poeta serve-se dessa bagagem como forma de denúncia e, aliando-a ao humor, direciona-a para uma via crítica.

Ao abordarmos a obra de Prévert neste capítulo, estaremos identificando nela a utilização de procedimentos variados que revelam a presença recorrente do humor, da ironia, da paródia e da sátira. Seria, pois, interessante uma rápida conceituação destes termos que propiciasse um melhor entendimento da intenção surrealista prévertiana, sobretudo porque, com freqüência, geram confusão devida à proximidade de significados que os unem. Ora, para que a ironia, a paródia e a sátira surtam efeito, é necessário haver uma intenção por parte do autor e uma reação por parte do

leitor, como sugere Linda Hutcheon: *«L'intention tendancieuse est évidente dans le simple fait que l'ironie, la parodie et la satire visent toutes trois une 'cible' et que le lecteur n'en est pas exempt.»*[31] Assim, percebemos o trabalho de Prévert ao lançar mão desses recursos, visando, mais uma vez, uma proximidade maior com seu leitor. Sabemos que a componente principal da ironia, da paródia e da sátira é o humor, em «graus» distintos em cada um dos casos. Os surrealistas, na tentativa de uma definição para tal recurso, limitaram-se a tratar do *humour noir*, termo este cuja criação se deve a Breton.[32] O chefe do movimento surrealista empregou a expressão pela primeira vez em 1937, durante a «Exposition universelle». Já em 1939, ele publicava a *Anthologie de l'humour noir*, mas só em 1966, com a reedição da obra, é que seu autor reivindicou para si a invenção do termo: *«Qu'il suffise de rappeler qu'à l'apparition [de ce livre] les mots 'humour noir' ne faisaient pas sens (quand ils ne suggéraient pas une forme de raillerie qui serait propre aux 'nègres'!). C'est seulement depuis lors que la locution a pris place dans le dictionnaire: on sait quelle fortune la notion d'humour noir a connue. Tout indique qu'elle reste en pleine effervescence»*[33]. Notamos, então, o

---

[31] Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, 46, p. 152, avril 1981.
[32] Os surrealistas jamais negaram o fato de terem herdado o *humor* dos dadaístas. Apesar de todas as desavenças entre os dois grupos, o traço humorístico do Dadaísmo fixou-se na obra do Surrealismo.
[33] BRETON, A. *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Gallimard, 1966, p. 5 (Coll. Le Livre de Poche).

principal objetivo dos surrealistas ao darem tanta importância ao humor, ou seja, deslocar a coerência do real e destruir sua representação: *«il dénie toute valeur au monde et le rend dérisoire»*[34].

Tomemos a definição de humor dada pelo dicionário *Petit Robert*: «HUMOUR. *n.m. (1725; angl.* humour, *empr. fr.* humeur*). Forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites. [...] V.* Fantaisie. *[...]* Humour noir. 'L'humour *(dit Freud)* a non seulement quelque chose de libérateur... mais encore quelque chose de *sublime et d'élevé' (BRETON).»*[35] Vemos quão significativa é a presença de Breton nesta definição tradicional. Segundo Abastado, o humor, para Breton, *«s'affirme d'emblée dans la poésie, la poésie authentique, celle qui n'est ni 'la sentimentalité sur fond bleu' ni 'la fantaisie à tête de grue couronnée'»*[36]. Conclui então que ele é, por excelência, o princípio de subversão da linguagem, e, de fato, ao incorporar o traço humorístico na sua obra, Prévert manipula lúcida e intencionalmente as palavras para «agitar» a língua, para arruiná-la em sua univocidade. Octavio Paz explica que *«no humor, a contradição serve apenas para assinalar o caráter irreparavelmente absurdo da realidade ou da linguagem»*[37]. Assim sendo, a lin-

---

[34] ABASTADO, *op. cit.*, p. 57.
[35] ROBERT, P. *Le Petit Robert 1.* Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française. Rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove. Paris, Le Robert, 1991, p. 946.
[36] *Op. cit.*, p. 58.
[37] *Signos em Rotação.* São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 39.

guagem tornar-se-ia «naturalmente» revolucionária, já que ela obrigaria o leitor a prestar atenção nela mesma, a «notá-la» e a questioná-la. Por conseqüência, a poesia de Prévert «protege» seus leitores, já que eles não seriam facilmente envolvidos e condicionados pela linguagem, conforme os ensinamentos de Jakobson, para quem a criação poética *«nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation.»*[38]

Georges Elgony vai ainda mais longe. Para ele, *«Poésie et humour devraient être considérés respectivement comme deuxième et troisième langages, qui transcendent par nature le pouvoir du premier langage, celui d'explication.»* Em seguida, compara humor e poesia: *«Comme la poésie, l'humour confère une dimension transcendante au vocabulaire qui cache inéluctablement maints aspects de la réalité protéique sous son opacité littéraire, sous ses définitions de convention.»*[39] O humor, quando empregado na poesia, também tem por função, como vimos, proteger o homem, já que pode temperar emoções, mascarar um sentimento ou uma situação, ao contrário da ironia. O poeta pode dele se servir para atacar, mas o resultado final para o receptor será sempre, para além da crítica, um sorriso. No caso da ironia, ela implica sempre na condenação de um comportamento, de uma

[38] JAKOBSON, R. *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil, 1977, p. 47.
[39] *De l'humour*. Paris, Denoël, 1979, p. 10.

pessoa ou de uma coletividade. Ela possui sempre um traço negativo, isto quando a consideramos como *antífrase*; este tropo traz consigo a marca da oposição, do contraste, como confirma D. C. Muecke: «*A sense of irony involves not only the ability to see ironic contrasts but also the power to shape them in one's mind.*»[40] É evidente também a relação de contraste que se dá na ironia entre a realidade e o que é aparente. Muecke assim define esta relação: «*the ironist presents an appearance and pretends to be unaware of a reality while the victim is deceived by an appearance and is unaware of a reality.*»[41] Quando a ironia é empregada em literatura, como no caso de Prévert, não existe uma «vítima» específica e direta, mas o efeito irônico realiza-se a cada leitura e em cada leitor, e não diretamente sobre o ponto atacado (seja este pessoas ou instituições). Além de ser considerada como antífrase, ou seja, tomada a partir de uma perspectiva semântica, sendo assim marcada pelo contraste, a ironia também exerce uma função pragmática. Esta função consiste em «*une signalisation d'évaluation, presque toujours péjorative. La raillerie ironique se présente généralement sous forme d'expressions élogieuses qui impliquent au contraire un jugement négatif.*»[42] Já no plano semântico, continua Hutcheon, uma forma laudatória evidente, por exemplo, pode servir para dissimular uma censura escarnecedora ou uma repreensão latente. Ambas as funções - de inversão

[40] *Irony*. London, Methuen & Co. Ltd., 1976, p. 47.
[41] Id., *ibid.*, p. 30.
[42] HUTCHEON, *op. cit.*, p. 142.

semântica e de avaliação pragmática - estão implícitas na origem da palavra grega *eirôneia*, que evoca simultaneamente a dissimulação e a interrogação, *«donc un décalage entre significations mais aussi un jugement. L'ironie est à la fois structure antiphrasique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même»*, conclui Hutcheon na seqüência. Há ainda um último ponto a ser abordado ao tratarmos da ironia: paradoxalmente, quanto mais sutil, maior seu efeito, ou seja, sua eficácia pode ser medida proporcionalmente a sua ausência.

Enquanto a ironia opera em um nível microscópico (semântico), a paródia se dá em um nível macroscópico (textual), ou seja, representa uma marca de diferença ao sobrepor diferentes contextos. Contrária à ironia, que pode ser encontrada em diferentes campos de expressão, a paródia tem por alvo apenas un texto ou então convenções literárias. Em oposição à sutileza da ironia, a paródia, embora contenha aquela em si, traz como traço marcante o desvio de uma norma literária que acentua uma diferença. Além disso, contém quase sempre uma atitude agressiva e defensiva, ou até mesmo pejorativa. Outra distinção entre ironia e paródia seria o campo de atuação de cada uma: *«la parodie semble toujours fonctionner* inter*textuellement comme le fait l'ironie* intra*textuellement. Elles font écho afin de marquer, non pas la similitude, mais la différence.»*[43] No caso de Prévert, ao parodiar Victor Hugo e Baudelaire, entre outros, pensamos

[43] Id., *ibid.*, p. 154.

que sua intenção maior não é a de denegrir a imagem destes autores consagrados da literatura francesa, mas a de criar um vínculo e uma cumplicidade ainda maiores com o leitor. No entanto, como conclui Hutcheon, mesmo se *«l'éthos parodique marqué comme respectueux ressemble plus à un hommage qu'à une attaque, il y a toujours cette distance critique et cette marque de différentiation qui existent aussi dans l'éthos marqué comme péjoratif.»*[44] Desta perspectiva, poderíamos dizer então que as paródias feitas por Prévert visam atacar a ideologia subjacente aos autores parodiados ou à sua época, ou ainda as leituras distorcidas pelo tempo, aproximando o leitor de Hugo ou Baudelaire, por exemplo, a partir de um novo ponto de vista, marcado pela distância crítica, possibilitando uma nova forma de aquisição da obra desses poetas.

Passemos agora à definição de sátira que o dicionário *Petit Robert* oferece: «SATIRE. *n.f. (h. 1355; 1560; var.* satyre *jusqu'au XVII*e*; lat.* satira, *proprem. 'macédoine, mélange').* 1° Hist. litt. *Ouvrage libre de la littérature latine où les genres, les formes, les mètres étaient mêlés, et qui censurait les moeurs publiques. Poème (en vers) où l'auteur attaque les vices, les ridicules de ses contemporains. [...]* 2° Mod. (XVII*e*). *Ecrit, discours qui s'attaque à qqch., à qqn., en s'en moquant. [...] V.* Épigramme, pamphlet. - *Critique moqueuse.*»[45] Ora, sabemos

---

[44] Id., *ibid.*, p. 147.
[45] *Op. cit.*, p. 1766.

que *Paroles* se inicia com uma espécie de panfleto, «Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France». Neste poema, Prévert exercita ao máximo seu talento satírico, ora censurando os costumes da sociedade, ora atacando «les vices [et] les ridicules de ses contemporains». Ficará evidente, ao longo deste capítulo, que o poeta se utilizou tanto da sátira quanto da paródia para atingir seus objetivos. Afinal, a sátira *«est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant.»*[46] A distinção entre sátira e paródia está no fato de que esta, como já notamos, trabalha no campo *inter*textual, enquanto aquela visa objetivos *extra*textuais, que nem sempre são literários, mas sobretudo morais e sociais. Além disso, *«le genre purement satirique en soi est investi d'une intention de corriger, laquelle doit être axée sur une évaluation négative pour que soit assurée l'efficacité de son attaque»*[47], esclarece Hutcheon. E corrigir para alcançar os objetivos surrealistas de «changer la vie» e «transformer le monde» é um dos princípios básicos da poesia prévertiana. Nota-se também um traço mais negativo na sátira do que na paródia: *«L'éthos méprisant de la satire représente la forme d'agression la plus manifeste»*.[48]

Sendo assim, percebemos, com esta rápida conceituação, a estreita relação que existe entre ironia, paró-

[46] HUTCHEON, *op. cit.*, p. 144.
[47] Id., *Ibid.*
[48] Id., *ibid.*, p. 152.

dia e sátira, e destas com o humor. Todos estes recursos, aliados a outras técnicas de composição, revelam, na poesia de Prévert, a sua filiação surrealista e as suas intenções nitidamente elaboradas no que se refere à expressão poética.

Depois desta rápida exposição de alguns conceitos importantes para o nosso trabalho, passemos então à análise de certos recursos estilísticos presentes na poesia prévertiana.

Um primeiro recurso muito freqüente é a enumeração. Denominado «enumeração caótica» por Leo Spitzer, consiste numa *«apresentação, quase catalogal, de idéias ou elementos que se sucedem com um máximo de rapidez e fluência, sem prejuízo da qualidade do texto».*[49] Segundo Spitzer, *«parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno.»*[50] As reflexões que o teórico tece sobre a enumeração caótica e sobre Walt Whitman são aplicáveis a vários poetas contemporâneos, como ele mesmo mostra em seu estudo, e também a Jacques Prévert, revelando-o um verdadeiro «Katalogdichter», ou um «poeta de catálogo». Em sua obra, Prévert tem um número considerável de textos nos quais empregou este expediente, e seus críti-

[49] CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo, Cultrix, 1978, p. 63.
[50] «La enumeración caótica en la poesía moderna». Em seu *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1955, p. 307.

cos chegaram a denominá-los «poèmes-inventaires». Consciente de sua opção por este tipo de construção poética, chegou a dar a um deles justamente o título de «Inventaire», exemplo capital do uso prévertiano da enumeração caótica:

«Une pierre
deux maisons
trois ruines
quatre fossoyeurs
un jardin
des fleurs

un raton laveur

une douzaine d'huîtres un citron un pain
un rayon de soleil
une lame de fond
six musiciens
une porte avec son paillasson
un monsieur décoré de la légion d'honneur

un autre raton laveur

un sculpteur qui sculpte des napoléon
la fleur qu'on appelle souci
deux amoureux sur un grand lit
un receveur des contributions une chaise trois dindons
un ecclésiastique un furoncle
une guêpe
un rein flottant
une écurie de courses
un fils indigne deux frères dominicains trois sauterelles un strapontin
deux filles de joie un oncle cyprien

une mater dolorosa trois papas gâteau deux chèvres de Monsieur seguin
un talon Louis XV
un fauteuil Louis XVI
un buffet Henri II deux buffets Henri III trois buffets Henri IV
un tiroir dépareillé
une pelote de ficelle deux épingles de sûreté un monsieur âgé
une victoire de samothrace un comptable deux aides-comptables un homme du monde deux chirurgiens trois végétariens
un cannibale
une expédition coloniale un cheval entier une demi-pinte de bon sang une mouche tsé-tsé
un homard à l'américaine un jardin à la française
deux pommes à l'anglaise
un face à main un valet de pied un orphelin un poumon d'acier
un jour de gloire
une semaine de bonté
un mois de marie
une année terrible
une minute de silence
une seconde d'inattention
et...

cinq ou six ratons laveurs

un petit garçon qui entre à l'école en pleurant
un petit garçon qui sort de l'école en riant
une fourmi
deux pierres à briquet
dix-sept éléphants un juge d'instruction en vacances assis sur un pliant
un paysage avec beaucoup d'herbe verte dedans

une vache
un taureau
deux belles amours trois grandes orgues un veau marengo
un soleil d'austerlitz
un siphon d'eau de seltz
un vin blanc citron
un petit poucet un grand pardon un calvaire de pierre une échelle de corde
deux soeurs latines trois dimensions douze apôtres mille et une nuits trente-deux positions six parties du monde cinq points cardinaux dix ans de bons et loyaux services sept péchés capitaux deux doigts de la main dix gouttes avant chaque repas trente jours de prison dont quinze de cellule cinq minutes d'entracte

et...

plusieurs ratons laveurs.» (P 131-133)

A princípio, a justaposição dos vários elementos nos versos parece ser realmente caótica e desordenada, sem qualquer sentido. Mas, aos poucos, após uma leitura atenta, podemos perceber a intenção do poeta. Ao aproximar termos aparentemente sem ligação entre si, Prévert vai dando sentido ao contexto poético. No sexteto inicial, por exemplo, ele constrói gradativamente uma paisagem, com pedra e casas, numa escala ascendente nos dois primeiros versos; as ruínas invertem a direção, iniciando a «desconstrução» da escala inicial (e aí a relação entre ruínas e coveiros); depois, nos dois últimos versos da estrofe, teríamos nova-

mente uma curva ascendente, com jardim e flores; no entanto, é possível também interpretar estes elementos como parte da escala descendente, constituintes do cemitério onde estariam os coveiros. A seqüência é interrompida pelo verso isolado *«un raton laveur»*, provocando a quebra do ritmo e do sentido construídos pelo sexteto. Podemos perceber também o caráter cinematográfico que Prévert impõe a essa cadeia de versos, e às seguintes. Este sexteto possui um apelo visual muito forte: cada leitor «monta» seu próprio cenário; em seguida, este cenário vai sendo «povoado» pelos objetos e personagens apresentados: um raio de sol, músicos, um senhor, um escultor, a calêndula, os apaixonados, etc. Andrée Bergens afirma que *«le caractère visuel des inventaires est indiscutable; chaque mot correspond à un objet, chaque objet à une image et leur déroulement successif donne un impression de mouvement qui est le principe même du cinéma. [...] [Prévert] use de son privilège de poète pour créer à sa guise des images auxquelles il donne une réalité et qui vivent d'une existence effective par le fait qu'il les montre et les nomme.»*[51] Assim, através de um recurso poético de feição surrealista, que se aproxima consideravelmente da escrita automática (sem, no entanto, se constituir como tal), Prévert recria a realidade à sua maneira, convidando o leitor a ser co-criador desse novo universo.

---

[51] BERGENS, A. *Jacques Prévert*. Paris, Éditions Universitaires, 1969, p. 109.

As associações de idéias, aparentemente feitas ao acaso, como na escrita automática, seguem no entanto certos propósitos específicos. O fato do poema apresentar três versões (uma delas intitulada «Statistiques») revela que a reunião dos elementos no texto não é fortuita como se poderia pensar. Logo na segunda estrofe, o verso 13, isolado de seu contexto, ou melhor, inserido em um contexto completamente diferente do convencional, cria uma ambigüidade com o verbo *décorer*: o homem de respeito condecorado com a Legião de Honra não passaria também de um «manequim» ornamentado, uma «vitrine viva» da sua própria medalha, mais importante do que ele mesmo. O humor surge, mais uma vez, para ironizar certas instituições ou personagens sociais. No verso que se segue, depois de *«un autre raton laveur»*, o plural do artigo indefinido e o uso da minúscula em «des napoléon» descaracteriza a figura histórica, tornando-a comum e, conseqüentemente, banal, além de remeter a outros poemas em que Prévert ironiza Napoleão (Cf. «Composition française», P 120) e os grandes homens «esculpidos» para a posteridade (Cf. «Le Grand Homme», P 108). Esta banalização de elementos da civilização e da sociedade também aparece nos versos 26-29, onde Prévert se refere a figuras famosas da história real francesa para torná-las simples designativos de objetos e mobílias: *«c'est une façon de signifier qu'ils n'apartiennent plus à l'histoire mais aux antiquaires et qu'il ne reste d'eux que des décors (que l'on imagine poussiéreux). Pour comble d'ironie, ils se voient suivis*

d'un 'tiroir dépareillé'.»[52] Certas aproximações de elementos em princípio contraditórios revelam, por sua vez, o intuito crítico do autor: *«un ecclésiastique un furoncle»* (v. 19) ataca sarcasticamente a Igreja; *«une victoire de samothrace un comptable»* mostra a banalização e desqualificação da obra artística, utilizada pelos homens apenas como forma de acumular dinheiro; nos versos 45-46, a desilusão com a escola é evidente. Prévert joga também com relações de parentesco: filhos, irmãos, filhas, tio, mãe, pai, etc.; no verso 25, uma «mater dolorosa», seguida não de um, mas de três «papas gâteau», tem sua «honestidade» posta em dúvida. E assim o poeta procede com cada elemento inventariado, procurando refazer (ou desfazer) o seu significado ao inseri-lo no contexto poético.

Porém, um desses elementos tem um destaque especial: é o *raton laveur*, que «passeia» ao longo do poema (v. 7, 14, 44 e 60). A sua posição no poema é singular: ele surge em versos isolados, separados das outras estrofes; enquanto todos os outros elementos da enumeração vão sendo desfeitos, descaracterizados, tirados de seu contexto e anulados em sua significação, o número de *ratons laveurs* aumenta progressivamente, substituindo tudo (observe-se que, em oposição à enumeração rigorosamente marcada de todo o texto, o último verso traz apenas o indefinido *plusieurs*). É como se, ao fim de tudo, só restassem esses pequenos animais.

---

[52] «Notes». In: PRÉVERT, *op. cit.*, p. 1088.

Em *Choses et Autres*, Prévert evoca a primeira vez que ouviu falar do animalzinho, aos dez anos, e reflete: *«Difficile aussi de découvrir [...] pourquoi le raton-laveur est resté non pas gravé, mais tout remuant dans la mémoire, ou plutôt dans l'aimoir* [sic] *d'un enfant de dix ans [...]; et l'animal allait et venait dans le plus tôt et le plus tard de l'instant même de cet enfant [...].»*[53] Na mesma obra, temos mais uma «justificativa» para a atração de Prévert pelo animal: as possibilidades anagramáticas do nome (jogos de palavras aos quais o poeta não se furtava). Este interesse pelo *raton laveur* levou André Pozner a realizar, em 1972, um curta-metragem a partir das entrevistas feitas por ele com Prévert, intitulado *L'animal en question*, onde ele promovia o encontro entre o poeta e o animal. No filme, o autor de «Inventaire» diz ao *raton laveur*: *«- T'as pas l'air heureux, raton laveur. Tu cherches la liberté? Tu sais ce que c'est, mais tu n'as pas de mots pour l'expliquer. Les hommes l'expliquent, et t'enferment.»*[54]

Se procurarmos um significado simbólico para o animalzinho, veremos que o rato, numa interpretação valorizadora, é tomado como símbolo de fecundidade e riqueza (em mitologias orientais); na análise freudiana, os ratos, semelhantes às crianças, são signos de abundância e prosperidade[55]. No entanto, não é preciso ir tão longe: o próprio

---

[53] *Choses et Autres*. Paris, Gallimard, 1983, p. 123.
[54] PRÉVERT & POZNER, *op. cit.*, p. 185.
[55] Cf. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986, p. 802.

Prévert reconhece a dificuldade em precisar a razão da escolha. Mas as declarações do poeta revelam que, se a sua escolha tem origens «biográficas» ou «lingüísticas», praticamente fortuitas, a sua presença no poema tem um sentido: mais de uma vez Prévert demonstrou um enorme carinho pelos animais e, como vemos pela sua fala no filme de Pozner, lamentava a opressão e o encarceramento a que os homens os obrigam. O *raton laveur*, assim como qualquer outro animal, assim como as crianças e os humildes (figuras freqüentes na obra prévertiana), são os oprimidos pela sociedade inventariada no poema, são os marginalizados (os versos onde o animal aparece são isolados das outras estrofes), sabedores do que é a liberdade mas impossibilitados de gozá-la; os que olham o «caos» do mundo e procuram reorganizá-lo da melhor forma possível.

Desse modo, Prévert *«nous propose un dialogue neuf, souriant, avec un monde simple dont il fait l'inventaire fantaisiste et tendre.»*[56] Georges Bataille também chama a atenção para o falso absurdo das associações de Prévert, visto que *«ce monde actuel [est]* impossible *et bête,* impossible *et cruel,* impossible *et faux».*[57] Conseqüentemente, se a enumeração é supostamente caótica e absurda, o caos e o absurdo estão no mundo, e não no poema; ele seria, ao contrário, uma maneira particular de ver e retratar o

[56] BRUNEL, P. *Histoire de la littérature française*; XIXe et XXe siècles. Paris, Bordas, 1986, p. 688.
[57] De l'âge de pierre à Jacques Prévert (ou les liens de la poésie à l'événement). *Critique*, 3-4, p. 205, août-sept. 1946 (grifos do autor).

«mundo atual», com o que ele tem de belo e de feio. Como resposta aos que criticaram e não compreenderam a enumeração e a mistura de gêneros e espécies ditadas por Prévert em «Inventaire», e também em «Cortège», o poeta propôs «L'Addition», um diálogo travado entre un cliente e un garçom, no qual este último, ao apresentar a conta, soma os pratos degustados pelo cliente ao café e ao telefonema que este deu, além dos cigarros. Diante de um garçom completamente estupefato, o cliente diz: *«On ne vous a donc pas appris à l'école que c'est ma-thé-ma-ti-que-ment impossible d'additionner des choses d'espèce différente!»* E mais adiante, o mesmo conclui:

> *«[...] Il faut réellement être insensé pour oser essayer de tenter d'´additionner` un veau avec des cigarettes, des cigarettes avec un café filtre, un café filtre avec une amande verte et des oeufs durs avec des petits pois, des petits pois avec un téléphone... Pourquoi pas un petit pois avec un grand officier de la Légion d'honneur, pendant que vous y êtes!»* (H 828-829)

Ainda segundo Spitzer, *«Los poetas, cuando en realidad son creyentes, cantan la unanimidad de un mundo ordenado, mientras que los ´unanimistas` no saben hacer otra cosa que ´ordenalo`.»*[58] Ou seja, a aparente desordem do mundo presente na obra prévertiana, é, na verdade, uma nova ordenação, a nova ordem proposta pelo Surrealismo, «changer la vie» e «transformer le monde»; pois o que para um escri-

[58] *Op. cit.*, p. 335.

tor é caótico pode ser, para outro, um sinal de ordem - a obsessão de um pode ser a liberação do outro.

Esta reordenação poética do mundo passa também pelo nível metalingüístico, ou seja, refere-se também à própria poesia. Bataille, tratando de poemas como «Inventaire» e «Cortège», afirma que a poesia prévertiana é poesia porque opera em si mesma a ruína da própria poesia: *«Il apparaît de cette façon que l'élément même de la poésie est directement atteint par une destruction de ce qui nous fut donné comme poésie. Et cette destruction au second dégré n'est pas moins qu'une méthode immédiate susceptible de 'donner à voir': au bénéfice de la confusion résultant du ravalement d'*Inventaire *'apparaissent' une* pierre, *des* fleurs, *un* pain, *un* rayon de soleil...»[59] Ou seja, da mesma forma que Prévert precisa atacar e «destruir» o mundo tal qual ele existe para recriá-lo à sua maneira (surrealista, é claro), também é necessário subverter a idéia de *poesia*, propor uma nova expressão poética para a nova realidade.

Em meio a esse «bric-à-brac» prévertiano, temos outros tipos de quebra do automatismo da linguagem. Prévert emprega esses artifícios à exaustão, conscientemente fazendo com que o leitor se surpreenda e reflita simultaneamente sobre o pré-estabelecido e sobre a «ditadura» que a própria linguagem impõe. Sabe-se que a origem destes artifícios remonta ao Romantismo; contudo, o poeta soube canalizar esse recurso e fazer dele um uso pessoal e insólito. Vemos

[59] *Op. cit.*, p. 213.

aí mais uma vez o desejo de mudar o mundo, começando pela mudança da língua, já que, segundo Jean-Paul Sartre, *«Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage»*. Assim, Prévert alia-se mais uma vez aos surrealistas, mostrando o grau de «contaminação» que sofreu por parte do movimento de Breton.

Explorando o poder revolucionário da linguagem, a poesia prévertiana está recheada de jogos de palavras, tanto gráficos quanto sonoros, provenientes de equívocos, neologismos, trocadilhos, etc., todos eles aquisições surrealistas. Para demonstrar essa variedade de recorrências, utilizamos como apoio um artigo de Régis Boyer, no qual o autor faz um estudo metodológico do jogo de palavras em Jacques Prévert e outros três poetas contemporâneos. Segundo Boyer, *«En règle générale, il y a jeu de mots quand un sens second vient se superposer au premier, porte ouverte aux allusions perfides, à la satire, à l'ironie, à l'humour, à l'absurde ou tout simplement à la bonne humeur. En ce sens, un jeu de mots est rarement gratuit: il tient avant tout de l'ironie parce que, comme elle, il est chargé de faire entendre plus qu'il ne dit expressément.»*[60] Ora, já vimos anteriormente que Prévert trabalha freqüentemente com esta superposição de sentidos, de forma humorada e crítica. Conhecendo bem as «regras do jogo», Prévert manipula excep-

---

[60] Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique. *Studia Neophilologica*, *40*(2), p. 319/320, 1968.

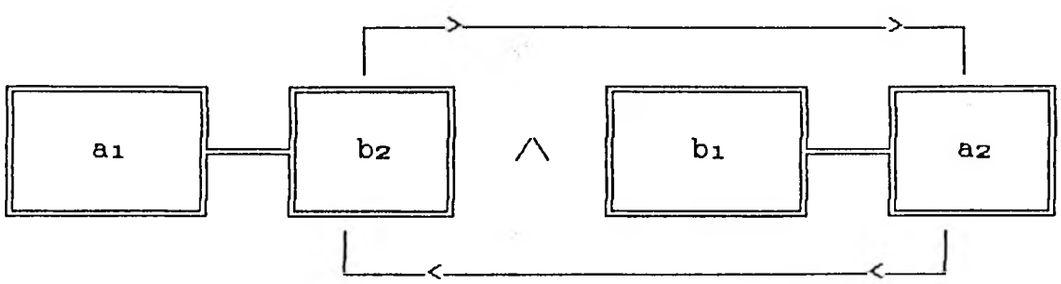
cionalmente a associação de sonoridades, sentido, imagens, idéias contidas nesse tipo de fenômeno.

Ainda recorrendo ao uso da enumeração, mas já empregando à exaustão um tipo de jogo de palavras, a permutação, temos o poema «Cortège», onde Prévert emprega tal procedimento 22 vezes consecutivas, como se segue:

«Un vieillard en or avec une montre en deuil
Une reine de peine avec un homme d'Angleterre
Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de la mer
Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
Un serpent à café avec un moulin à lunettes
Un chasseur de corde avec un danseur de têtes
Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite
Un chiard en habit noir avec un gentleman au maillot
Un compositeur de potence avec un gibier de musique
Un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots
Un repasseur de Coligny avec un amiral de ciseaux
Une petite soeur du Bengale avec un tigre de Saint-Vincent-de-Paul
Un professeur de porcelaine avec un raccommodeur de philosophie
Un contrôleur de la Table Ronde avec des chevaliers de la Compagnie du Gaz de Paris
Un canard à Sainte-Hélène avec un Napoléon à l'orange
Un conservateur de Samothrace avec une victoire de cimetière
Un remorqueur de famille nombreuse avec un père de haute mer

Un membre de la prostate avec une hypertrophie de l'Académie française
Un gros cheval in partibus avec un grand évêque de cirque
Un contrôleur à la croix de bois avec un petit chanteur d'autobus
Un chirurgien terrible avec un enfant dentiste
Et le général des huîtres avec un ouvreur de Jésuites.» (P 148)

O poema é todo construído sobre o princípio da hipálage redobrada, ou seja, num processo de dissociação, cada verso remete a um substantivo o que normalmente está associado a um outro. Com isso, o poeta, sempre marcando um traço particular de cada objeto ou personagem para que o entendimento não se perca, provoca um estranhamento na leitura de locuções banais, fazendo com que elas reencontrem o vigor de imagens novas. Parlebas sistematiza a permutação de termos do poema da seguinte forma[61]:



Un vieillard	en	or	avec	une montre	en	deuil
Un serpent	à	café	avec	un moulin	à	lunettes
Un ramasseur	de	conscience	avec	un directeur	de	mégots

[61] Le synthème dans les *Paroles* de Prévert. *Poétique*, 28, p. 508/9, 1976.

Evidentemente que este jogo nada tem de inocente, não podendo ser confundido com a escrita automática praticada pelos surrealistas: rompendo com as probabilidades de associações habituais e promovendo uniões insólitas, o poeta contesta as aproximações tradicionais feitas pelas expressões, descobrindo significações latentes e questionando, mais uma vez, as «verdades» expostas pela sociedade; este jogo não poderia ter sido feito sem elaboração intencional. Prévert tem em mira toda a sociedade, através da linguagem que ela própria emprega: elementos da vida cotidiana, personagens históricas, a Igreja e o exército, as Belles Lettres, os lugares comuns da poesia e mesmo os elementos mitológicos do patrimônio greco-latino da cultura francesa são alvos do poeta. Ele desmorona e coloca em evidência a inanição de certos conceitos, sistematizando a série de lapsos que faz desfilar diante dos olhos do leitor. Para este, a mensagem é cristalina: é preciso desconfiar sempre do pré-estabelecido, mais uma vez. Como bem observa Robert Sabatier, *«de jeux de société peuvent continuer, mais attention: ce n'est pas gratuit. Les contrastes entre l'homme de peine et la reine d'Angleterre, entre le veilleur de nuit et la femme de journée, la moquerie sur les phrases célèbres, les militaires, les prêtres, les académiciens sont bien élaborés et fait pour demolir par l'insolite toutes les conventions*

sociales, historiques, religieuses, morales.»[62] Sendo assim, é inadmissível pensar o poema como uma variação do «cadavre exquis», criado pelo próprio Prévert quando da sua estada no grupo surrealista, tal qual concebeu Georges Bataille, para quem «Cortège», *«l'expression d'un événement qu'est le monde actuel avec ses valeurs contestables.»*[63], revelava o uso de um tipo de automatismo originário do Surrealismo.

Em «La Lessive» (P 69-71), o jogo de palavras inicia-se logo no próprio título: prevê-se que algo será lavado porque, obviamente, algo está sujo. Nos primeiros versos, *«Oh la terrible et surprenante odeur de viande/ qui meurt»*, temos a impressão de que devemos tomar o título em seu sentido próprio, de limpeza, confirmado pelos versos seguintes:

> *«cette odeur vient du pavillon*
> *où demeure monsieur Edmond*
> *[...]*
> *c'est le jour de la lessive*
> *et c'est l'odeur de la famille* (v. 5-6, 9-10)

Mas estes versos anunciam sutilmente um aspecto fúnebre que permeará todo o poema. Começa-se a entender o contexto (e o jogo de palavras criado) a partir do verso 10 e seguintes:

> *«et le chef de famille*

---

[62] «Trois maîtres de l'humour corrosif. 3. Jacques Prévert.» Em sua *Histoire de la poésie française*. Paris, Albin Michel, 1982, p. 426.
[63] *Op. cit.*, p. 213/214.

chef de bureau
dans son pavillon de chef-lieu de canton
va et vient au tour du baquet familial
et répète sa formule favorite
Il faut laver son linge sale en famille» (v. 11-16)

Todo o poema gira em torno deste dito popular, de onde nasce a ambigüidade e o jogo montado no texto: «La Lessive» é a ilustração dramática deste dito. Em resumo, trata-se de um aborto feito por uma família burguesa em uma jovem grávida «ilicitamente», segundo a moral do chefe da família. O poema se constrói então sobre os sentidos do provérbio, representante de uma forma arcaica e preconceituosa de conceber a vida: há uma «mancha» na família, a jovem, que deve ser «lavada»; no entanto, a «lavagem», ou seja, o aborto, é concreta, feita numa tina. Tudo se torna ironicamente ambíguo: o *baquet familial* adquire uma consistência ao mesmo tempo concreta (o lugar do aborto) e abstrata (onde se lava a honra da família); o provérbio, revelador da ideologia patriarcal, é tomado ao pé da letra pelo chefe, que assim justifica seu crime.

Frente à indiferença por parte da família com relação à crueldade do ato, apenas o gato reage:

«le chat voudrait bien s'en aller
tout cela lui lève le coeur
le coeur du petit chat de la maison
mais la porte est cadenassée
alors le pauvre petit chat dégueule
le pauvre petit morceau de coeur

que la veille il avait mangé» (v. 20-26)

Aqui, a repetição e variação de sentido de *coeur* (o coração do gato, mas também seu estômago, e o coração comido na véspera) remete aos outros «corações» da situação: o insensível do chefe, o da jovem (amada pelo gato) e da criança que irá morrer. E, estando a porta trancada, o gato não pode sair, como deve ser, em todos os sentidos: *«Que tout ceci ne sorte pas d'ici/ que tout ceci reste entre nous»* (v. 63/64).

Depois do aborto, é também através de um outro jogo de palavras que o leitor entende o que se passa:

«et la fille est piétinée
la famille pieds nus
piétine piétine et piétine
c'est la vendange de la famille
la vendange de l'honneur
la jeune fille de la maison crève
dans le fond...» (v. 86-92)

Mais uma vez, a ambigüidade se instala: a jovem (provavelmente morta, como seu filho) é espezinhada pela família, escarnecida e desrespeitada, em favor da honra familiar; mas o desrespeito, assim como o ditado popular, é tomado ao pé da letra: a família pisoteia a jovem na tina (como se faz com as uvas para obter o vinho), e obtém sua «vindima» de honra. A imagem criada, de certa forma absurda (a família descalça dentro da tina), é reveladora do crime cometido.

Por fim, os últimos versos destróem a falsa moral construída sobre aparências, pois pouco importa, no fundo, que a jovem esteja grávida se ninguém além da família sabe disso, ou que o aborto clandestino provoque a sua morte. O que importa é que os sapatos do «chefe de família» estejam brilhantes, sem que se possa ver por baixo o sangue derramado:

> *«les pieds du chef de famille sont rouges*
> *mais les chaussures sont bien cirées*
> *Il vaut mieux faire envie que pitié...»* (v. 107-109)

E o verso final, sendo um outro dito popular, serviria ainda para mascarar as emoções do poeta.

Nos versos iniciais de *Paroles*, além de neologismos marcantes, observamos, através de uma cacofonia, uma onomatopéia significativa:

> *«Ceux qui croient*
> *Ceux qui croient croire*
> *Ceux qui croa-croa»* (P 03, v. 5-7)

Além de zombar dos «bien-pensants» (os que acreditam crer), Prévert também destila seu desprezo pelos padres. As associações sonoras e de sentido formam uma cadeia que revela progressivamente a intenção do poeta: a associação do verbo *croire* no sentido de pensar com o mesmo verbo no sentido de ter fé; a associação do som [krwa] do verbo com o som [kroa] do crocitar do corvo, que leva à ima-

gem do pássaro; esta imagem remete a outra, a dos padres, vulgarmente denominados «corvos»; e assim, finalmente, a associação de duas idéias: o erro dos que acreditam crer e o caráter «nocivo» dos padres-corvos. Eis o motivo da onomatopéia imitando o som que a ave emite: as transposições de sentidos são possíveis pelo jogo de sonoridade.

Prévert também é mestre em criar aliterações e homeoteleutos, como podemos perceber em *«la pipe au papa du Pape Pie pue»* («La Crosse en l'air», P 75), *«Et le pape m'a dit ceci et le pape m'a dit cela et papati et papata...»* (idem, P 84), ou *«il se fouille comme un flic fouille et palpe un autre être»*[64], *«[...] une très célèbre cantatrice hémiplégique aérophagique et reconnue d'utilité publique [...]»* («C'est à Saint-Paul de Vence...», H 876), ou ainda *«[...] le vicaire de Jésus-Christ il est assis sur son saint siège le vicaire [...]»* («La Crosse en l'air», P 86). Outro recurso empregado com muito humor pelo poeta, seguindo a linha surrealista, é a batologia, ou seja, a repetição dispensável da mesma palavra: *«le temps des vieux vieillards est fini»* («Le Temps des noyaux», P 49).

É ao manipular a sonoridade das palavras, criando efeitos inusitados, que Prévert demonstra dominar a língua com mais destreza. Seguindo o estudo de Régis Boyer, percebemos que o poeta detém 70% de incidência sobre esse fenômeno, em comparação com os outros poetas estudados. O

---

[64] «Arbres». Em *Histoires*. Paris, Gallimard, 1989, p. 211. Este poema não consta do vol. I das *OEuvres complètes*.

crítico justifica a vantagem prévertiana por tratar-se, segundo ele, de jogos fáceis, pouco «intelectuais», exigindo pouca agilidade mental, *«un sens des rapports, une finesse d'oreille, une fantaisie de bon aloi. Des jeux de société, sans plus.»*[65] No entanto, desvendando o segredo de Prévert, Léon-Gabriel Gros revela que os franceses, *«à force de croire à un jeu, [...] tiendront Prévert pour inoffensif, alors que les vertus du rire sont les plus explosives qui soient.»*[66] Ou seja, os jogos prévertianos, se são apenas «jogos de sociedade», não são tão inofensivos quanto supõe Boyer: de uma maneira sutil, o poeta explora ao máximo o poder libertador da palavra, sob a aparente contradição entre a inspiração gratuita e a mensagem social.

Um exemplo singular de jogo de palavras que confirma tais idéias está em «L'Amiral»:

«L'amiral Larima
Larima quoi
la rime à rien
l'amiral Larima
l'amiral Rien.» (P 146)

É um poema relativamente curto (apenas uma quintilha), mas de uma elaboração formal rigorosa: o primeiro verso, um hexassílabo, é repetido como quarto verso, enquanto os outros (2º, 3º e 5º) são tetrassilábicos. No primeiro verso, para criar o nome do almirante que dá título

---

[65] *Op. cit.*, p. 355. Grifo do autor.
[66] Le témoin poétique: *Paroles* de Prévert. *Cahiers du Sud, 33*(280), p. 483, 2ª sem. 1946.

ao poema, Prévert utiliza um palíndromo, ou seja, um tipo particular de anagrama formado como reflexo (em espelho) da palavra de origem: *Larima* é a inversão, letra por letra, de *amiral*; assim, o verso lê-se igualmente num e noutro sentido. Isto torna-o bastante musical: além do ritmo anapéstico criado[87], a sonoridade é acentuada pelas aliterações (sobretudo do [l], 3 ocorrências no verso) e pela assonância do [a] (4 ocorrências). Além da sonoridade, é este processo inventivo que impulsiona o desenvolvimento do poema, já que, no segundo verso, há um questionamento sobre o próprio nome do almirante: que outro nome viria depois de Larima?

É no terceiro verso, contudo, que surge o efeito-surpresa, o inesperado. A «resposta» para a questão anterior traz um elemento completamente novo: qual a relação possível entre uma patente militar e um procedimento poético como a rima? Mas, se aproximamos os versos 2 e 3, podemos notar o paralelismo que ocorre entre eles:

Larima quoi <==> *La rime à rien*

[laRimakwa] [laRimaRjɛ̃].

Observamos que *Larima* e *La rime à* apresentam a mesma constituição sonora; há apenas a mudança da palavra-rima. Isto cria uma tensão na leitura dos versos, ampliando consideravelmente os significados de cada um, que se contaminam mutuamente: no segundo, podemos ler também uma inter-

[87] Sendo um hexassílabo com cesura na 3ª e na 6ª sílabas, ele apresenta dois segmentos formados por duas sílabas fracas e uma forte; ou seja, o pé chamado anapesto:

L'a mi ral La ri ma
U U - / U U -

rogação sobre a utilidade da rima (*la rime à quoi?*), enquanto a questão sobre o outro nome do almirante vem «respondida» (*Larima rien*). Através deste jogo, de nítida feição surrealista, o poeta trabalha sobre um duplo ou múltiplo sentido; ele se vale da manipulação lúdica das palavras para subverter a univocidade da linguagem. Os versos finais confirmam esta posição: quando o primeiro retorna na quarta posição, ele já não é mais o mesmo verso; *Larima*, agora, assinala não só o sentido inicial, mas também um outro que é, igualmente, desdenhado no último verso.

Desta forma, Prévert arruína (pelo menos no nível lingüístico e poético) mais uma instituição social, a hierarquia militar, anulando a sua patente mais elevada; e, se lembrarmos que a patente de almirante só existe em época de guerra, temos em «L'Amiral» uma revolta contra a inutilidade da guerra: afinal, o almirante é tão desnecessário quanto a guerra é inútil. Mas o poeta também investe contra a «hierarquia poética», representada pela tirania da rima. É interessante observar que, metalingüisticamente, ele utiliza a rima (*Larima/quoi*) para denunciar tal tirania: percebemos que não é a rima em si que «incomoda» Prévert, mas a imposição do seu uso, o emprego convencional e inútil deste recurso, que constrange a liberdade criativa do artista.

É preciso ainda notar que, à «lógica lúdica» desenvolvida ao longo do texto, corresponde um encadeamento formal dos versos bastante cerrado: os versos 1 e 2 estão ligados por anadiplose (*Larima*, que inicia o segundo, é a

palavra final do anterior); os versos 2 e 3, como vimos, apresentam paralelismo sonoro, enquanto no par seguinte (4 e 5) o paralelismo é sintático (a estrutura é *l'amiral* + um nome próprio); e os conjuntos 1/2/4 e 3/5 estão ligados pelas rimas. Além disso, a sonoridade já assinalada do primeiro verso estende-se pelo resto do texto, devido às alterações de [l], [m] e [R] e às assonâncias de [a] e [i]. Se analisamos a constituição e os valores semânticos potenciais dos sons, podemos constatar outros dados implícitos. Percebemos, por exemplo, uma outra tensão presente no poema, enfatizando aquela já observada nos versos 2 e 3: o som [a] possui articulação arredondada (ou seja, máxima abertura dos lábios), com a língua baixa e em posição central, o que indicaria potencialmente valores de grandeza, enquanto o som [i] apresenta articulação não arredondada (distensão máxima dos lábios), com a língua alta e em posição anterior (avançada), o que indicaria valores de pequenez. Já o emprego das consoantes líquidas [l] e [r] e a nasal [m] possuem valores semânticos potenciais de liquidez, movimento, fluidez, sopro, e contribuem para a sugestão de um ambiente «marinho», próprio de um almirante, enquanto o ⌜som [r], vibrante, sugeriria sutilmente a violência do contexto da guerra[68].⌝

---

[68] Cf. JOUBERT, J.-L. *La poésie*. Paris, Armand Colin, 1988, p. 67. Para a nomenclatura em português, utilizamos CAMARA JR., J. M. *Dicionário de lingüística e gramática*. 8ª ed. Petrópolis, Vozes, 1978, p. 82-3 e 243.

Com uma pseudo-simplicidade, marcada pelo uso preciso de aliterações, assonâncias e jogo de palavras, como já notamos, Prévert usa sua poesia para denunciar e derrubar cânones pré-estabelecidos, de forma divertida. O *non-sens*, o próprio «jeu de mots» e o humor, recursos herdados do Surrealismo, são elementos que lhe tornaram possível um trabalho poético voltado para a transformação do homem e da sociedade.

Outro trunfo prévertiano está calcado sobre as associações de sonoridade com deslocamento de sentido, do tipo «fesse queue doigt» = *fais ce que dois*. Prévert joga também com os antônimos, produzindo resultados de duplo sentido, como nos primeiros versos de «Le concert n`a pas été réussi»: *«Compagnons des mauvais jours/ Je vous souhaite une bonne nuit»* (P 47), ou em *«pauvre veilleur de nuit le voilà perdu en plein jour»* («La Crosse en l`air», P 74), ou ainda no mesmo poema *«Rassurez-vous braves gens»* (P 71). Em «Tentative de description...», Prévert denuncia *«ceux qui ont le pain quotidien relativement hebdomadaire»* (P 11), usando o mesmo artifício. Vemos também alguns exemplos de paronomásia, que provocam igualmente efeitos-surpresa: *«la clef des singes»* («La Gloire», P 139) (ao invés de *la clé de songes*); *«un jambon de faïence»* («Chanson pour chanter à tue-tête et à cloche-pied», H 807) (no lugar de *un jambon de Mayence*); *«les quatre verres en l`air»* (no lugar de *les quatres fers en l`air*).

Temos ainda exemplos distintos de *calembours*. O *calembour*, ou trocadilho, parte de uma expressão ou palavra já existente para chegar a outra cujo sentido nos escapa, contrariamente à paronomásia, onde o ponto de partida e o alvo são ambos coerentes. Por exemplo, em «Le Paysage changeur», os dois primeiros versos: *«De deux choses lune/ l'autre c'est le soleil»* (P 59). Aqui, o sentido do primeiro verso só é compreensível no contexto do poema: este é construído, inicialmente, sobre a oposição dia/noite, referindo-se à vida opressiva e miserável dos trabalhadores; na segunda parte do poema, esta oposição adquire um sentido mais amplo: ao «sol morto», à grande sombra do presente, suceder-se-á o «sol vermelho da revolução», quando os trabalhadores sairão da miséria. Assim, o primeiro verso se revela extremamente sucinto, devido à criação do *calembour*: ele indica que, das duas coisas, uma é a lua, sem que se recorra à sintaxe convencional para isso. Um outro exemplo está em «La Crosse en l'air»: *«[...] ... des Brioche la Rochelle des Jab de la Bretelle... [...]»* (P 83), onde Prévert joga alegremente com os nomes de conhecidos escritores franceses da sua época, Drieu la Rochelle e Jacques de Lacretelle, de tendências fascistas; a ironia está em rebaixá-los à categoria de um simples «pãozinho» e a um nada agradável «soco no estômago» (a gíria *jab*). Em «La Pêche à la baleine» (P 14-16), temos *«Voilà le père sur la mer»* (lê-se como *mère*); no poema «Le Temps des noyaux» (P 48-50), há *«mais vous ne nous ferez plus le coup du père Français»* (*un coup du père françois* é

um golpe na nuca). Em «Et Dieu chassa Adam», Prévert manipula a linguagem para ironizar e dessacralizar a passagem bíblica aludida no título:

«Et Dieu chassa Adam à coups de canne à sucre
Et ce fut le premier rhum sur la terre

Et Adam et Eve trébuchèrent
dans les vignes du Seigneur
la sainte Trinité les traquait
mais ils s'obstinaient à chanter
d'une enfantine voix d'alphabet
Dieu et Dieu quatre
Dieu et Dieu quatre
Et la sainte Trinité pleurait
Sur le triangle isocèle et sacré
un biangle isopoivre brillait
et l'eclipsait.» (H 888)

Empregando um discurso que se apropria do bíblico (o uso do passé simple, a repetição da conjunção *et* e expressões como *la sainte Trinité*), Prévert cria situações inusitadas e irônicas: logo no segundo verso, tem-se *«premier rhum»* ao invés de *premier homme sur la terre*, já que Deus persegue Adão com cana-de-açúcar. Isto provoca a «bebedeira» da segunda estrofe, onde as vinhas do Senhor são «profanadas» por Adão e Eva cambaleantes. Outros *calembours* surgem nos versos 8 e 9, *«Dieu et Dieu quatre»* (ao invés de *deux*), o que provoca os jogos «matemáticos» do fim do poema: partindo das aproximações sonoras possíveis entre *-cèle* e *sel* (que sugere o seu complemento *poivre*) e da relação entre

os prefixos *tri-* <=> *bi-*, o texto trata da santa Trindade como um triângulo mesmo, isósceles e sagrado, mas que é dessacralizado em seguida porque substituído por um *«biangle isopoivre»*, responsável pelo eclipse da Trindade (e, evidentemente, da Igreja).

Prévert também cria alguns «mots gigognes», palavras compostas e encaixadas umas às outras, nascendo daí alguns neologismos significativos, como *«salamandragore»* (*salamandre* + *mandragore*), *«la grande orchestre francophilharmonique»* (*francophile* + *philharmonique*). Os dois exemplos acima podem ser considerados «inocentes», embora algumas vezes, através desse mesmo processo de atração entre a final da primeira palavra que «chama» a inicial da segunda, por homofonia, o poeta tenha outras intenções que não apenas a de jogar com as palavras e divertir o leitor. No longo poème-feuilleton «La Crosse en l'air», Prévert, após adjetivar uma certa voz vinda de um general ou do Vaticano, *«cette voix pouacre... cette voix nécrologique religieuse soldatesque vermineuse néo-mauresque/ cette voix capitaliste/ cette voix obscène»* (P 88), termina o elenco de adjetivos criando um novo qualitativo: *«cette voix hidéaliste»* (*hideux* + *idéaliste*). Ou ainda numa superposição mais complexa, em «Tentative de description...»: *«[...] dans les bois de Clamart on entend les clameurs des enfants qui se marrent [...]»* (P 10).

Quando o jogo se estende a expressões e não mais a palavras, obtemos a «contaminação»: duas expressões

das quais uma «contamina» ou aglutina a outra, por identificação entre o último termo da primeira e o primeiro termo da segunda, tirando proveito de uma homonímia ou homofonia, como em «C'est à Saint-Paul de Vence...», onde vemos *«un steeple chaise à porteurs»* (*Steeple chase* + *chaise à porteurs*), seguido de *«compétition publicitaire avec des Rois Soleil de derrière les fagots hurlant dans des haut-parleurs à chaque virage à chaque chaos/ Ah! si j'avais une Peugeot!»* (H 877). Para Boyer, esse jogo atinge diretamente o leitor, tornando-se este um elemento ativo na compreensão da contaminação: *«le lecteur reconstitue d'instinct chacun de deux membres et apprécie, quand elle est ambiguë, la valeur de l'association ainsi obtenue.»*[89] Outros exemplos apontam para a compreensão por parte do leitor e também para a sua cumplicidade. Vejamos o seguinte verso de «Les Temps modernes» (H 829): *«Et des sergents de ville d'eau de Vichy»*. Nesse caso, Prévert apresenta-nos uma tripla contaminação: *sergent de ville* + *ville d'eau* + *eau de Vichy*, onde cada elemento complementa o seguinte. Se contrastamos algumas palavras desse verso com o título, percebemos que Prévert faz um outro jogo: *sergent de ville* é a antiga denominação para *gardien de la paix* e Vichy é notadamente conhecida por ser uma cidade acolhedora de idosos com problemas de saúde, graças às suas águas medicinais. Nada de tempos modernos, portanto, como o título anuncia... No já citado poema de *Histoires*, «C'est à Saint-Paul de Vence...», encon-

[89] *Op. cit.*, p. 330.

tramos outros exemplos, como *«un quatuor à cordes de pendu»* (H 876), *«un rallye-papier hygiénique»* (H 877), *«des avaleurs de sabre au clair»* (H 878) (*avaleurs de sabres* + *Sabre au clair*). Aqui, Prévert manipula a expressão «engolidor de facas» com outra, *mettre sabre au clair*, que significa livrar algo ou alguém de um embaraço. Assim, Prévert solicita vários entendimentos ao leitor, acumulando ainda mais este entrosamento. Ainda no mesmo poema temos *«des dompteurs de puce à l'oreille»* (idem). Aqui, Prévert joga mais uma vez com a expressão popular *mettre la puce à l'oreille à quelqu'un* (semelhante a «estar com a pulga atrás da orelha»). Na interpretação do poeta, esse tipo de «inseto» também tem seus domadores... Embora Boyer considere que, nesses casos, Prévert tenha como único intuito «d'aimables divertissements», podemos perceber que o poeta, através de seu gosto apurado para os jogos de linguagem, exprime seu anti-conformismo de uma maneira irreverente. Ambas as opiniões fazem sentido e direcionam-se para o mesmo ponto: divertir execrando o conformismo perante o pré-estabelecido é uma das palavras-de-ordem do Surrealismo. Mais uma vez Prévert dá mostras de como soube aproveitar e transferir para sua poesia a prática irreverente de Breton e seus pares.

Certas associações trazem insinuações nitidamente críticas e irônicas. Em «La Crosse en l'air», no verso *«et le veilleur fait le geste de s'en aller mais le successeur de saint lance-Pierre de saint lance-Paul et de*

saint lance-flammes [...]» (P 93), Prévert trabalha sobre a pluralidade de sentidos da palavra *pierre*, que é ao mesmo tempo o nome próprio Pedro (daí *Saint-Pierre*) e pedra (que compõe a expressão *lance-pierres*), desconstruindo as expressões, fundindo-as num novo conjunto e estendendo este processo aos outros termos do verso: assim, tem-se também um lança-chamas «santificado»! Ainda no campo hagiológico, o poeta oferece, em «La Nouvelle Saison» (H 821), *«Et Dieu avec son reptile/ Reste là/ Gros saint Jean comme devant/ Dépassé par les événements.»* Aqui, a palavra *Deus* atrai outra, *santo* (no caso, *Saint Jean*), que permite a aproximação com a expressão *[rester] gros Jean comme devant*. A locução *être gros-Jean comme devant* significa ter uma desilusão. No poema «Le Réveil en fanfare» (H 835), Prévert trabalha com outra figura bíblica: *«Les fils de la Vierge Barbelée/ Couronnent d'épines de fer/ La tête ensanglantée/ Des morts écrasés sur la terre/ Labourée»*. Aqui, o poeta aproveita a homonímia de *fils*, associando duas expressões: *fils de la vierge* + *fils [de fer] barbelés*; assim, ele chama a atenção do leitor para a violência cometida na guerra contra inocentes, aproximando este sofrimento ao do Cristo, filho da Virgem, coroado de espinhos. Em outros momentos, Prévert é um pouco menos ácido, chamando a atenção do leitor para algumas figuras da sociedade burguesa, em *«Un peu plus loin la jambe en l'air et les jupes retroussées des dames de la meilleure société à capital variable et responsabilité limitée exécutaient avec une indéniable furia francese un impeccable*

bien qu'un tantinet osé véritable french cancan français» («C'est à Saint-Paul de Vence...», H 879). Mas é novamente em «La Crosse en l'air» que Prévert demonstra até onde vai sua veia satírica, debochando do militarismo e da guerra, simultaneamente: *«Garde à vous/ repos éternel/ garde à vous/ garde à vous»* (P 93). Com a repetição da expressão militar, Prévert explora o filão do autoritarismo implícito na hierarquia militar, e com a superposição imediata de «repos éternel», vemos a clara intenção do poeta de alertar para o futuro dos jovens soldados, irremediavelmente marcados para a morte em combate. Com esse exemplo, percebe-se que a poesia prévertiana, embora muitas vezes trate de problemas referentes à época do autor, não é uma poesia datada. Afinal, nada mais atual e necessário que questionar a validade de uma guerra, diante do esfacelamento de povos que se vê acontecer diariamente. O absurdo continua a surpreender-nos, assim como surpreendia Prévert há 50 anos atrás.

Jacques Prévert ainda utiliza outras artes de ilusionista. É o caso do aproveitamento de gíria que se dá em «Ils se gondolent à Venise» («La Crosse en l'air», P 81). Como *se gondoler*, na gíria, significa rir, além de lembrar a gôndola, nada melhor do que «se gondoler» justamente em Veneza. Assim, ele aproveita os diversos sentidos que uma mesma palavra pode ter, seja naturalmente, seja por homonímia ou por homofonia. No mesmo poema, mais adiante, observamos um outro equívoco em *«Monsieur le comte.../ et monsieur le comte Laval demande au valet si la mule du pape est*

visible et comment il faut s'y prendre pour la baiser selon le protocole» (P 83). Neste verso, Prévert joga com a ambigüidade das palavras *mule* e *baiser*: *la mule du pape* é a pantufa branca bordada com uma cruz que o papa estende para ser beijada pelas pessoas que lhe são apresentadas. O *valet* comete um duplo equívoco quando responde, no verso seguinte: *«on amène une mule d'essai et l'homme d'état et la bête restent seuls en tête à tête»*. Vemos ainda a aproximação por homofonia entre *mule* e *bulle* (mula e bula papal). Seguindo seu périplo contra a Igreja, Prévert escreve, no célebre poema de *Paroles*, «Le Combat avec l'ange» (P 146-147), *«ils te sonneront les cloches à toute volée»*, utilizando-se do sentido próprio e do sentido popular de *sonner les cloches*, que significa também *morigéner quelqu'un*, ou seja, repreender energicamente. O contexto geral do poema mostra-nos que *«il est temps que chacun se rende enfin compte des dangers qui les menacent car si, en apparence, tout semble régulier et satisfaisant, en réalité, tout est arrangé et organisé pour duper et exploiter»*[70]. Cabe ao poeta, então, a tarefa de denunciar. É sabido que, durante o período de mobilização (1939), Prévert arriscou-se demasiadamente ao esconder amigos procurados pela Gestapo e o poema, escrito nessa época, faz uma sutil alusão a esse fato. Ainda em *Paroles* («La Crosse en l'air»), Prévert, após enumerar vários *messieurs*, comete uma *«irrésistible absurdité»* em *«Monsieur Deibler et sa veuve»* (P 83). O equívoco repousa sobre a palavra *veuve*

[70] BERGENS, *op. cit.*, p. 65.

que, além de viúva, também significa, na gíria, guilhotina. Deibler foi, por muito tempo, o carrasco oficial, no final do século passado, executando mais de 1000 condenados. A sua «companheira», no poema, não é bem aquela que ficou sozinha com a sua morte... Ao usar gírias, Prévert sobrepõe-se a outros poetas, mas corre o risco de datar sua obra: isto só não acontece, segundo Bergens, porque o poeta o faz de forma «conservadora», utilizando a gíria «clássica», ou seja, aquela linguagem familiar já incorporada pelos dicionários.

No célebre verso *«Ceux que leurs ailes de géants empêchent de voler»* (P 03), de «Tentative de description...», Prévert cria um outro jogo de associação de sentido, visto que o leitor mais esclarecido certamente fará a ligação deste com o último verso do poema «L'Albatros», de Baudelaire (*«Ses ailes de géant l'empêchent de marcher»*[71]). Esta associação, absurda na sua formulação (como asas podem impedir de voar?), esconde a intenção do autor ao se referir ao poeta de *Les Fleurs du Mal*. Neste, o poeta não se adapta à realidade banal do mundo porque tem ideais muito mais elevados: sendo assim, suas «asas de gigante», próprias aos largos vôos da imaginação, tornam-se obstáculos para a caminhada mundana e prosaica; mas esta inadaptação, na concepção baudelairiana, é louvável, buscada até, já que distingue o poeta da mesquinhez e da decadência do mundo moderno. Em Prévert, as asas impedem o próprio vôo: a inadaptação é mais

[71] BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Chronologie et préface par Henri Lemaître. Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 38.

profunda, grotesca, pois as asas não servem justamente para aquilo que foram criadas; o poeta não trata dos que não se adaptam ao mundo, mas sim dos que não se adaptam à «imaginação», dos que perderam a capacidade de sonhar porque excessivamente «adaptados» ao mundo satirizado no poema. Um outro tipo de alusão como esta ocorre no primeiro verso deste mesmo poema: *«Ceux qui pieusement...»*. Prévert aproveitou aqui as primeiras palavras de um poema de outro poeta francês do século XIX, Victor Hugo, que começa por: *«Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie»*[72]. Trata-se de «Hymne», poema composto em honra dos mortos da Revolução de Julho sob o comando de Louis-Philippe e cantado durante uma cerimônia no Panthéon, exatamente um século antes do aparecimento do panfleto prévertiano, em 27 de julho de 1831. Apenas as primeiras palavras tem por função recuperar todo o poema: Prévert crê na possibilidade de que todo o resto do texto será lembrado pelo leitor a partir da apresentação do seu início (as reticências indicam esta intenção). Este mesmo princípio é utilizado no poema «Les Paris stupides»:

> *«Un certain Blaise Pascal*
> *etc... etc...»* (P 122)

Neste texto, a referência é aos *Pensamentos* de Pascal, mais especificamente ao artigo III, intitulado

---

[72] Em *Les Chants du crépuscule* (1835). In: HUGO, Victor. *OEuvres poétiques I*; avant l'exil, 1802-1851. Éd. de Pierre Albouy. Paris, Gallimard, 1964, p. 832 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

«De la nécessité du pari»[73], onde o filósofo tenta mostrar aos incrédulos que, apostando na existência de Deus, eles não teriam nada a perder, mas, ao contrário, tudo a ganhar. Para Prévert, este tipo de aposta é estúpida, pelo que as religiões têm de opressoras, como já vimos: o que o homem teria a perder seria a sua liberdade. Neste caso, a referência chega a ser sarcástica pelo desprezo demonstrado: o emprego dos indefinidos *un* e *certain*, o segundo verso e o próprio título são claras evidências do desdém de Prévert por Pascal, e apenas esta simples referência seria suficiente aos interesses do poeta. Assim, segundo Parlebas, *«le lecteur est donc sollicité; il n'est pas récepteur que passif: l'auteur le met à contribution en lui suggérant de compléter son enoncé. Il se crée une sorte de connivence entre Prévert et le lecteur, connivence qui s'articule autour d'une communauté de culture.»*[74] Mais uma vez, notamos a preocupação do poeta em relação ao leitor, o que caracteriza quase toda a poesia do romantismo à modernidade e, particularmente, a dos surrealistas, seguindo a máxima de «transformar o mundo» contando com cada leitor, e aumentando assim o exército comandado por Breton.

Outro mecanismo empregado por Prévert é o de transferência, no qual uma imagem evoca outra, seguindo uma analogia. No longo poema de *Paroles*, «Souvenirs de famille ou l'Ange garde-chiourme», temos *«[...] L'abbé se lève et,*

---

[73] Cf. PASCAL, *op. cit.*, p. 122-139.
[74] *Op. cit.*, p. 501.

le petit doigt sur la couture de la soutane, récite la prière des agonisants.» (P 26) Aqui, o poeta brinca com uma expressão militar muito conhecida, *le petit doigt sur la couture du pantalon*, que indica a posição de sentido do soldado, e relacionando-a a uma personagem da Igreja, nivela as duas instituições: Igreja e exército. Dessa forma, Prévert obtém um efeito cômico, através da substituição de termos por paralelismo e a nova imagem criada. No poema que fecha *Paroles*, «Lanterne magique de Picasso» (P 152-157), temos três exemplos de transferência: *«La vie d'une araignée suspendue à un fil»*, onde Prévert mescla a expressão «ter a vida por um fio» e o fato da aranha viver suspensa em sua própria teia; *«Le fauteuil aux jambes coupées par la fatigue des années»*, aproveitando a expressão «pernas da mesa» e dando ao objeto uma sensação humanizada; *«soulevé par les lames de fond du parquet»*, onde *lames du parquet* correspondem a *lames de la mer - lames de fond*. Encontramos mais um exemplo do emprego desse mesmo mecanismo em «Écritures saintes»:

> *«Et le diable tire dans l'ombre*
> *et revient bredouille chaque nuit*
> *rien dans son charnier*
> *rien à se mettre sous la charnière»* (P 113)

Aqui, o poeta transfere o termo original *dent* da expressão *n'avoir rien à se mettre sous la dent* por dobradiça.

Quanto à paródia, chama a atenção o poema «Il ne faut pas», de *Paroles*, onde, através de um expediente aparentemente simples, Prévert consegue imitar os esforços oratórios daquele que discursa:

«Il ne faut pas laisser les intelectuels jouer avec les allumettes
Parce que Messieurs quand on le laisse seul
Le monde mental Messssieurs
N'est pas du tout brillant
Et sitôt qu'il est seul
Travaille arbitrairement
S'érigeant pour soi-même
Et soi-disant généreusement en l'honneur des travailleurs du bâtiment
Un auto-monument
Répétons-le Messssssieurs
Quand on le laisse seul
Le monde mental
Ment
Monumentalement.» (P 139-140)

Construído como se fosse um discurso, ou a paródia de um discurso, o poema tem nas aliterações e assonâncias o seu principal recurso: a repetição dos sons [s], [l] e [ã] dão ao texto uma grande sonoridade, própria para agradar ouvintes. Desde o início, o poema ironiza os intelectuais, alertando que, tal qual as crianças, eles não devem «brincar com fogo»: e para que esses «senhores» entendam o que diz, o poeta enfatiza o vocativo (*«Messssssieurs»*). Como os fósforos sugerem evidentemente o fogo, é possível ver no poema uma referência aos inventores da bomba atômica

(a primeira publicação do poema ocorreu na revista *Terre des hommes* de 06 de outubro de 1945, exatamente dois meses depois do ataque a Hiroxima); mas é possível também um ataque a todos aqueles que utilizam a sua inteligência com fins lucrativos ou visando uma glória pessoal sem levar em conta as conseqüências de seus atos. Prévert deplora assim a importância dada pela sociedade à razão, aos produtos do cérebro, enquanto a imaginação, os sentimentos e tudo o mais são desprezados. É interessante notar a insistência na repetição da nasal [ã] (quinze ocorrências) que, se por um lado tem um valor semântico potencial de lentidão, de moleza (a lentidão da própria mente em compreender o poeta), por outro lado «espalha» pelo poema a mentira do mundo mental, enfatizada pelos versos finais, mas presente desde o início: observe-se que a forma *ment* (v. 14), do verbo *mentir*, está embutida em *mental* (v. 4 e 13), nos substantivos *bâtiment* (v. 9) e *monument* (v. 10), nos advérbios *arbitrairement* (v. 7), *généreusement* (v. 8) e principalmente no último verso, *monumentalement*, com duas ocorrências. O poeta arruína assim os valores da intelectualidade. Graças à sua freqüente desconfiança em relação ao pré-estabelecido e ao indiscutível, Prévert põe em xeque esses conceitos, alertando os (pseudo-)intelectuais nos últimos versos. Para Bergens, Prévert seria um *«philosophe par intuition»*, pois *«il n'aime et ne s'intéresse qu'à ce que l'on peut percevoir directement, à ce qui existe de façon concrète et qu'il considère comme vrai et naturel. Au contraire, il se méfie d'instinct de*

tout ce qui se situe sur un plan abstrait et fait partie du monde des idées et de la spéculation intellectuelle.»[75] Em «Des choses et des gens qu'on rencontre en se promenant loin» (H 833-834), Prévert cria outra paródia, mas desta vez empregando *calembours* e fazendo alusão a Alfred de Musset: *«Les chats les plus désespérés sont les chats du pied-bot»*. Ao compararmos este verso com o original de Musset, *«Les plus désespérés sont les chants les plus beaux»*, o efeito cômico é imediato e surpreendente. Desta vez, Prévert mexe com o leitor através da sonoridade das palavras e de um jogo supostamente erudito e ao mesmo tempo com o próprio Musset, afinal suspeita-se que a história barroca do mendigo coxo e de seus seis gatos famintos relatada no poema do romântico é principalmente destinada a ter como conclusão este famoso verso de Musset, contestável em todo o caso. Para Poujol, Jacques Prévert cria assim uma nova poesia que zomba da própria poesia[76]. Com essa atitude irreverente, o poeta aproxima-se ainda mais dos propósitos do grupo de Breton, pois tenta mudar o pré-estabelecido e assim, «transformer le monde».

Encontramos também na poesia prévertiana outro tipo de jogo de palavras que repousa sobre artifícios de construção da frase, em que as associações são subordinadas à organização do discurso. No mesmo poema citado acima, «Des choses et des gens...», tem-se:

---

[75] *Op. cit.*, p. 18.
[76] POUJOL, J. Jacques Prévert ou le langage en procès. *The French Review*, *31*(5), p. 390, april 1958.

«Un grand chien échappé d'un triste ratodrome
Regarde au loin un vélodrame
Où des héros de mélodrome
Se coupent la gorge derrière moto» (H 833)

A partir de *ratodrome*, palavra estranha, mas que não é invenção de Prévert, pois existiam «ratódromos» no começo do século (onde um homem brigava com ratos para diversão e aposta de outros![77]), Prévert permuta os finais de outras palavras como *vélodrome* e *mélodrame*, causando um efeito sonoro do tipo «eco», embora um pouco distorcido pela alteração das vogais *o/a*. Através desse artifício, Prévert cria neologismos como *«vélodrame»* e *«mélodrome»*, reforçando pela estranheza das construções a idéia de violência que existe em *«ratodrome»* e que continua nos versos seguintes. Em «Dans ma maison», encontramos um exemplo de permutação do tipo *«Il a un cheval caisse et des tiroirs de course»* (P 56), ao invés de *cheval de course* e *tiroir-caisse*. Em *Histoires* também encontramos este tipo de permutação. No poema «C'est à Saint-Paul de Vence...», temos *«[...] couché dans son bois d'éléphants et se promenant à dos d'olivier [...]»* (H 884). Aqui, Prévert recria o cômico ao aproximar novos grupos de palavras, como «bois d'éléphant». A forma *éléphant de bois* seria aceita, mas a inversão dos dois termos é que causa o efeito-surpresa.

Neste mecanismo incluem-se também as «junções intempestivas» e os paralelismos. Vejamos alguns exemplos de

---

[77] Cf. «Notes». In: PRÉVERT, *op. cit.*, p. 1407.

«junções intempestivas», ou seja, jogo sobre as propriedades da coordenação. Tais junções ocorrem entre termos de mesma natureza e de mesma função, supondo uma união lógica entre eles. Se o texto evidencia de alguma forma esta ligação, ou seja, se são unidos termos que não pertencem a uma série «normal», inteligível, obtém-se uma incongruência e, conseqüentemente, o efeito cômico. No poema «La Batteuse», Prévert joga com *«ils ont claqué les portes et les fesses des femmes»* (P 115). Aqui, além do efeito cômico evidente, podemos supor também que se trata de uma alegoria dos horrores da guerra e da Ocupação, pois, no poema, a debulha do trigo (o sentido original de *batteuse*) é na verdade uma invasão, onde os «debulhadores» vão destruindo tudo que encontram. Este indício encontra-se no interior de todo o poema, mas a chave deste verso está justamente no verbo *claquer*, que, popularmente, também significa morrer e cansar-se. Em *«[...] ivres d'Histoire de France et de Pontet-Canet»* («Tentative de description...», P 05), Prévert manipula a ambigüidade semântica de *ivres*, ao associá-la à História da França e a *Pontet-Canet*, castelo de célebre produção vinícola, na região da Aquitânia. Em «Événements», há *«elle est arrivée en taxi/ en larmes en deuil et sur son trente et un»* (P 36). *Mettre ou être sur son trente et un* significa vestir seus mais belos trajes. Em «Composition française» (P 120), encontramos outra ilustração de junção intempestiva:

> *«Tout jeune Napoléon était très maigre*
> *et officier d'artillerie*

plus tard il devint empereur
alors il prit du ventre et beaucoup de pays
et le jour où il mourut il avait encore
du ventre
mais il était devenu plus petit.»

Ao aproximar pela coordenação elementos díspares como a constituição física de Napoleão e sua patente, Prévert desmistifica mais uma personagem célebre da história francesa: associando, no v. 4, *ventre* e *pays*, ou seja, justapondo suas gloriosas conquistas à mudança de seu próprio aspecto físico, Prévert nivela ambas as «aquisições», ironizando a figura do imperador. Por causa destas associações, o último verso torna-se propositalmente ambíguo: Napoleão ficou pequeno devido à velhice, mas também porque perdeu seus poderes e assim também a sua importância histórica ao fim da vida seria menor.

O paralelismo, ou seja, a associação de termos entre os quais não existem relações aparentes através de construções frasais análogas também traz em si o mesmo efeito cômico e surpreendente para o leitor, como já vimos no poema «L'Amiral» (Cf. p. 82 e seg.). No poema «A la belle étoile», há uma forma de paralelismo em *«Au jour le jour à la nuit la nuit»* (H 854). *Vivre au jour le jour* significa viver sem se preocupar com o amanhã e aqui, Prévert desconstrói a expressão, tomando-a em sua estrutura e estendendo-a à palavra contrária a *jour*, ou seja, *nuit*, criando uma nova expressão. Estabelece então um paralelismo entre uma ex-

pressão da língua e uma outra que não existe, mas que faz com que o leitor reflita e questione: «Por que não ´à la nuit la nuit`?» O poeta aproveita-se também de fórmulas conhecidas como *sauf le respect que je vous dois* e emprega-a em sua forma negativa, que resulta em *«Sauf le respect que je ne vous dois pas [...]»*, no já citado «La Crosse en l`air» (P 92). Dessa forma, Prévert consegue despertar o leitor para o aspecto mecânico da linguagem, aspecto inumano contra o qual, neste caso, o humor e o riso são ainda uma defesa. Em alguns casos, o paralelismo aliado a certas associações de palavras e idéias provoca um jogo que poderíamos chamar de «escabroso», como nesta «Rêverie» (H 822):

Pauvre joueur de bilboquet
A quoi penses-tu
Je pense aux filles aux mille bouquets
Je pense aux filles aux mille beaux culs.»

Como podemos perceber, os jogos de palavras empregados por Prévert trazem sempre em si o absurdo. Em seus poemas, o absurdo acompanha o mecanismo aplicado à enumeração, como já tivemos a oportunidade de constatar no já aqui analisado «Inventaire»: *«un buffet Henri II deux buffets Henri III trois buffets Henri IV»* (P 132) ou ainda, no mesmo poema, *«un hommard à l`américaine un jardin à la française/ deux pommes à l`anglaise»*. Boyer chama estas construções absurdas de *«tours hyperlogiques»*, onde a precisão excessiva e evidente dos termos causa o riso e as frases banais e lugares comuns não precisam de nenhuma expli-

cação: é o caso de *«comme elles sont belles à voir quand on pense à autre chose et qu'on ferme les yeux»* («La Crosse en l'air», P 84), o jogo revela que as palavras são utilizadas para não dizer nada, numa espécie de pura tautologia. Este tipo de expediente também pode criar imagens impraticáveis ou impensáveis, como em *«ceux qui ont leur pain quotidien relativement hebdomadaire»* («Tentative de description...», P 11), onde Prévert usa esse recurso para criticar, alertando contra a fome e a miséria de alguns. Já em *«la fameuse machine à peser les balances»* (P 34), de «Événements», o intuito é ironizar a precisão das máquinas e do «mundo moderno». Temos também imagens irrealizáveis, mas de muita imaginação salpicada de ironia em *«ceux qui sont chauves à l'intérieur de la tête»* (P 03); outras que não excluem a fantasia como em «Jour de fête», no último verso: *«Mais leur tête me désigne du doigt»* (H 826), onde também reina o absurdo, já que a expressão *montrer quelqu'un du doigt* é tomada ao pé da letra. Vemos, por outro lado, um tipo de equívoco em *«il a reçu un éclat de rire dans l'oeil»* («La Crosse en l'air», P 92). Aqui, Prévert joga com o múltiplo sentido da palavra *éclat* que, segundo o *Petit Robert 1*, pode acumular várias conotações, entre elas *brisure*, *morceau*, *éclipse*, *bruit violent et soudain de ce qui éclate*, *scandale* (na expressão *faire un éclat*), etc.

Além do absurdo, o poeta, ao criar jogos, evidentemente também (re)cria palavras, e com essa atitude poética enriquece o vocabulário do leitor. Assim, os neolo-

gismos são freqüentes; entre eles, há por exemplo casos diversos: (1) um novo substantivo criado a partir de outro já existente, como já vimos ocorrer com *«vélodrame»* e *«mélodrome»*; (2) ou ainda a partir de um adjetivo já conhecido, como *«la redoutabilité»*, contido em «Promenade de Picasso» (P 151-152). Prévert ainda cria (3) um novo verbo sobre outro já existente, em «Souvenirs de famille ou l'Ange garde-chiourme», onde *«Il dégoîtrait les goîtreux [...]»* (P 19) faz alusão ao verbo *dévisager*, a *visage* e a *goître*. Em *«Ceux qui tricolorent»* (P 03), Prévert cria (4) um novo verbo a partir de um adjetivo já existente. Outros novos verbos aparecem (5), como em *«il parabolait»* (ou seja, dizia palavras), ou ainda *«Ceux qui majusculent/ [...]/ Ceux qui brossent à reluire»* (P 03). Prévert cria também (6) novos adjetivos, como *«solite»* (a partir de *insolite*) ou mesmo (7) novos adjetivos surgem como «créations pures», não partindo de nenhum outro já existente, mas partindo de radicais da língua, como é o caso do poema «Cheval dans une île», um dos *Contes pour enfants pas sages*. Aqui, Prévert cria *«boucheries hippophagiques»* e ainda acrescenta uma nota explicativa - *«Note pour les chevaux pas instruits:* Hippophage*: celui qui mange le cheval.»* (H 869) Num poema de claras alusões libertárias, a ironia é alegórica: o neologismo é construído sobre *anthropophage*, e refere-se à exploração e destruição do homem pelo próprio homem. É provável que Prévert esteja fazendo referência a uma outra famosa expressão irônica criada por Voltaire em *Candide*: a *«boucherie*

héroïque» do cap. III[78]; tanto em uma quanto em outra, a crítica à guerra e à «antropofagia» são evidentes. Em «C'est à St-Paul de Vence...», temos outra ocorrência dessa ordem:

> *«et André Verdet écrit des poèmes*
> *[...]*
> *Pas des poèmes le doigt aux cieux les yeux pareils les deux mains sur le front et l'encre dans la bouteille*
> *pas des poèmes orthopéguystes mea culpiens garibaldiens*
> *pas de poèmes qui déroulent comme sur Déroulède leurs douze néo pieds bots salutaires réglementaires cinéraires exemplaires et apocalyptiques»* (H 884-885)

André Verdet foi o co-autor da primeira coletânea de *Histoires*, e grande amigo de Prévert, que o homenageia com este poema. Nesta passagem, Prévert ironiza poetas que fazem o contrário de Verdet (e dele mesmo, é claro): o neologismo *«orthopéguystes»* remete a Charles Péguy, poeta do começo do século que empregava freqüentemente versos alexandrinos. A associação do poeta com o ortopedista (ou seja, aquele que cuida de pés deformados) possibilita outra associação com os pés métricos no verso seguinte, já que os poemas *«orthopéguystes»* têm *«douze néo pieds bots* [que pode ser lido também como *beaux*] *salutaires»*, ou seja, versos alexandrinos regulares, bem «concertados» pelo poeta-ortopedista. Outro alvo de Prévert é Déroulède, outro poeta do início do

---

[78] Paris, Didier, 1987, p. 25 (Coll. Classiques de la Civilisation Française).

século XX, autor de obras de cunho patriótico, cujo nome em *«Qui se déroulent comme sur Déroulède»* promove uma paródia da expressão *aller comme sur des roulettes*, que ironiza a «fluência» dos versos alexandrinos e o sucesso fácil que tal poesia conseguia junto à sociedade burguesa. Prévert não suportava a hipocrisia daqueles que se serviam de pretextos nobres para justificar a mesquinhez de seus verdadeiros propósitos.

Enfim, como procuramos demonstrar, Prévert se revela um poeta de uma grande inventividade : usa e abusa de todos os recursos disponíveis para a criação de seus poemas. Isso se explica pelo fato de que o poeta fez parte do grupo surrealista e de que sua geração foi extremamente marcada pelo movimento. Prévert é, segundo Boyer, *«fils d'un âge frénétique et follement vivant»*, e o crítico completa: *«Jacques Prévert est avant tout* un poète. *S'il joue avec les mots, avec le langage, c'est pour leur faire dire autre chose et plus que ce qu'ils signifient pour les dictionnaires.»*[79] Com efeito, o jogo de palavras se opõe à utilização das palavras, na medida em que o jogo arruína com a «naturalidade» do emprego da língua e chama a atenção para ela mesma, para aquilo que ela designa, para a ideologia subjacente às suas regras. O poeta, com seus poderes de prestidigitador, é capaz de revelar, sob a realidade aparente, a verdade real (ou a realidade verdadeira):

[79] *Op. cit.*, p. 357.

«Dans une boîte de paille tressée
Le père choisit une petite boule de papier
Et il la jette
Dans la cuvette
Devant ses enfants intrigués
Surgit alors
Multicolore
La grande fleur japonaise
Le nénuphar instantané
Et les enfants se taisent
Émerveillés
Jamais plus tard dans leur souvenir
Cette fleur ne pourra se faner
Cette fleur subite
Faite pour eux
A la minute
Devant eux.»
(«L'École de beaux-arts», P 110)

Assim como o pai, o poeta - doador da linguagem - apanha na caixa da língua sua bola de palavras e atira-a no poema, para que seus leitores, intrigados, vejam surgir subitamente a beleza, a verdade, e, maravilhados, transformados, jamais esqueçam tal revelação.

No entanto, se esta revelação só é possível devido às influências surrealistas claramente sofridas por Prévert, como tentamos demonstrar, esta influência é de cunho *técnico,* ou seja, permanece no nível formal, lingüístico. A colagem e a enumeração, tão utilizadas pelos surrealistas para promover o encontro entre sonho e vigília, para alcançar o mundo da surrealidade, têm em Prévert outra

«utilidade». Se o pensamento prévertiano se coaduna com o dos surrealistas na luta pela liberdade completa do homem, na sua transformação, na revolta contra a Igreja, o exército, a pátria e a família, no humor, ele todavia não aderiu completamente à ideologia do Surrealismo. Depois de seu «aprendizado surrealista», que serviu para lhe revelar sua capacidade potencial, ele preferiu seguir seu próprio caminho, como reconheceu Breton.

CAPITULO 3

O REALISMO DE JACQUES PRÉVERT

«Évolution du rêve,
rêve et révolution.
Réalité.»

Jacques Prévert, «Angela Davis»,
***Choses et autres* (1972)**

3.1. - Prévert realista?

Segundo Gaétan Picon, a poesia de Jacques Prévert, *«rejetant l'alchimie symbolique autant que l'alchimie verbale, [...] ne s'inquiète pas de mystique ou de métaphysique, ne doit rien aux perspectives dites supérieures de l'esprit [...].* Poésie de la réalité, poésie du monde réel et du monde moderne, *elle exprime notre vie la plus simple, la plus immédiate.»*[1] Prévert retrata o seu mundo, o mundo moderno, a realidade dos homens nas décadas de 30, 40 e 50, valendo-se de técnicas surrealistas, como já pudemos observar, mas adotando uma atitude realista. O fato do poeta escrever sobretudo a respeito de acontecimentos de sua época não tira o caráter universal de sua poesia, haja vista os temas intemporais e comuns a qualquer ser humano presentes em sua obra, como a guerra, o amor, as diferentes fases da vida, para citar apenas alguns.

Inicialmente, não podemos confundir atitude realista com escola, ou moda realista. Atitudes realistas podem ser observadas nos mais variados autores, em todas as épocas e lugares; o movimento realista surgiu na segunda metade do século XIX, calcado em determinado programa estético que ditava regras, apresentava um rigor exacerbado contra o Romantismo reinante na literatura de então e pressupunha es-

---

[1] PICON, G. *Panorama de la nouvelle littérature française.* Paris, Gallimard, 1988, p. 261. Grifo do autor.

treito vínculo entre a Arte, a Ciência e a Filosofia. Assim, percebemos que o realismo contido na obra prévertiana não é, em hipótese alguma, aquele definido formalmente pelos dicionários e manuais de literatura enquanto oposição ao Romantismo, apesar de semelhanças possíveis entre eles. Embora Prévert, através de sua poesia, deseje um mundo ideal, onde reinem apenas a liberdade e o amor absolutos, povoado por seres humanos felizes e belos, ele tem a consciência de que o mundo em que vive não se encaixa nesta visão idílica, e então procura retratar os aspectos tanto negativos quanto positivos dessa realidade, tentando mostrar ao leitor maneiras para que este amplie a sua visão de mundo e interfira na transformação dessa mesma realidade. Fica evidente que Prévert não poderia, após ter freqüentado os surrealistas, praticar um realismo à moda do século XIX. Infringindo regras poéticas e algumas vezes apropriando-se delas como um instrumento para retratar o real, Prévert alia-se à linguagem cotidiana (até então considerada incompatível com a arte poética) e poetiza o prosaico, o cotidiano. Ora mostrando a realidade tal qual ela é, evocando seus aspectos contraditórios, ora destruindo-a e refazendo-a à maneira cubista através de suas pitorescas colagens, o poeta pincela seu realismo com algo de cômico e de lírico. Na verdade, poderíamos dizer que o realismo de Prévert comporta vários tipos de realismos. A realidade objetiva muitas vezes se confunde com sua realidade subjetiva, com seu modo de ver o mundo exterior. Nesses momentos, Prévert proporciona ao leitor uma

visão de mundo totalmente especial, utilizando imagens inesperadas, desmontando clichês, enumerando cenas e objetos, tecendo inventários a princípio absurdos. Esta atitude prévertiana faz parte do comportamento da composição lírica, que consiste em transformar (os objetos, o mundo, a língua), traço este que, segundo Hugo Friedrich, domina a poesia moderna. Nesta, bem como em Prévert, *«a realidade desprendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções - repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu.»*[2] Constatamos então que Prévert, partindo de sua herança surrealista, propõe uma nova realidade, uma nova ordem, um novo Realismo. Em outros momentos, Prévert revela uma perspectiva «fotográfica», iluminada por um *flash* que realça o aspecto objetivo do real. Neste caso, o poeta dá relevo às imagens da miséria, através de uma dramaticidade agressiva que gera um efeito de choque cuja «vítima» é o leitor. Porém, apesar de «vítima», este mesmo leitor se identifica com o que lê, já que tal poesia lhe dá a possibilidade de lançar um novo olhar sobre a realidade que o circunda. Devido à sua atitude realista, o poeta conheceu uma grande popularidade, embora alguns críticos literários franceses, como Thierry Maulnier, afirmassem que a

---

[2] FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 16-17.

existência de um poeta popular seria praticamente impossível na França.

3.2. - Realismo, Surrealismo e discurso realista

André Breton, nas páginas iniciais do primeiro manifesto, critica, com um tom pejorativo, a estética realista do século XIX (ainda em voga no início do século XX), e mesmo a atitude realista dessa época, fruto do positivismo e da visão de mundo materialista predominante, responsável pela abundância de romances. Para o autor de *Nadja*, tais livros eram medíocres, pois, a título de «observação», apresentavam um estilo informativo puro e simples, sem criatividade nem imaginação, situações superficiais e insignificantes, e que não exigiam nenhum esforço mental do leitor (já que também não lhe ofereciam nada). Breton desdenha as caracterizações físicas detalhadas, as narrações minuciosas e circunstanciais e as abundantes descrições que considera desnecessárias (exemplificando-as com uma passagem de *Crime e castigo*, de Dostoievski): «*Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.*»[3] Contudo, apesar desta atitude depreciativa diante da literatura realista, os surrea-

---

[3] *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Gallimard, 1989, p. 17. Cf. também o «Avant-dire» de *Nadja*, no qual Breton justifica a abundante inclusão de fotografias em seu texto com o único objetivo de eliminar descrições.

listas também estavam muito atentos à realidade. O Surrealismo tinha por objetivo ampliar o sentido da realidade, introduzindo nela (ou no conceito que normalmente se faz dela) elementos cuja apreensão ultrapassa a capacidade consciente do homem. Breton propõe a aproximação dos dois «estados» básicos da vida humana - sonho e vigília - os quais, como ficou exposto no primeiro manifesto, não estão absolutamente afastados um do outro. O resultado disto seria, portanto, uma Realidade cujo conhecimento só se tornaria possível após um esforço de decifração, ou o desenvolvimento de uma «visão» capaz de «atravessar» os seres e os objetos. O *Real* do qual falavam os surrealistas era o *Real* oculto, aquele real inconsciente que existe em estado latente, e que só depois a razão perceberá e organizará - ou melhor, só depois de superada a visão estreitamente racionalista do mundo é que esta mesma razão se prestaria à compreensão. Naquele momento, já no início do século XX, os trabalhos de Freud sobre o inconsciente e a personalidade humana faziam furor entre os surrealistas, provando, segundo eles, que os atos falhos, os lapsos, os erros, os sonhos, etc. são sintomas reveladores dessa realidade superior e oculta em cada um, desvendada através de sonhos, lembranças, impulsões, etc. Afirmando o poder e a importância do inconsciente, Breton e seus seguidores recusam a razão como elemento dominante do pensamento humano, ao buscar, através de uma linguagem vinda desse lado obscuro do homem, exprimir o inexprimível. Prévert parece mostrar todo o realismo implícito no Surrea-

lismo, decifrando essa realidade escondida aos olhos dos homens oprimidos e limitados por essa visão parcial das coisas e de si próprios. Afinal, para refutar o real e alcançar aquela Realidade superior que os surrealistas tanto buscavam, era preciso conhecer bem o que não se aceitava mais como «norma».

O realismo literário, enquanto atitude estética, visa dar ao leitor uma «ilusão de realidade», persuadindo-o através de diversos procedimentos de escritura, fazendo com que pense estar diretamente ligado à história que está sendo contada, ou à situação apresentada.

Chernichevski, escritor russo do século XIX, escreveu sobre o realismo em 1855: «A imitação da vida é característica normal de toda arte e faz parte da sua essência; por outro lado, além de refletirem a vida, as obras de arte valem também como depoimento e juízo sobre as coisas da vida.»[4] Com o advento do Realismo enquanto escola literária, tendo um programa estético definido, e posteriormente com a sua contestação, colocou-se o problema de saber como a literatura faz crer que ela copia a realidade. Roman Jakobson, em um artigo de 1921, intitulado «Du réalisme artistique»[5], discutia a questão, revelando as ambigüidades inerentes ao conceito de realismo, as diversas acepções do termo. É necessário, então, precisar qual a que se está empregando.

[4] Apud CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo, Cultrix, 1978, p. 139.
[5] In: *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 98-108.

Sendo assim, alguns estudiosos elaboraram trabalhos sobre o discurso realista e as condições necessárias para a criação artística de uma «ilusão de realidade». Dois ensaios serviram de referência para tratarmos do realismo em Prévert: «Un discours contraint», de Philippe Hamon, e «L'illusion référentielle», de Michael Riffaterre.[6]

No primeiro texto, Hamon procura desenvolver uma tipologia do discurso realista, a partir da constatação da existência de um «programa realista» (o que ele chama de «cahier des charges»), ou seja, a presença de certas características que, em geral, podem ser encontradas em textos do século XIX e que servem para caracterizá-los como realistas. Destacam-se, entre outras, as seguintes particularidades: informação imediata («récit pressé»), repetição de certos elementos lingüísticos como clichês, ditos populares, jargões, etc, redundância das informações, previsibilidade dos conteúdos, saturação semântica, clareza (eliminação de ambigüidades), procedimentos anafóricos e um saber lingüístico comum ao leitor e ao autor. Dentre os aspectos levantados, Hamon ressalta dois grupos principais: descrição e clareza, pois o discurso realista apresenta um caráter pedagógico, já que ele *«refusera en général la référence au procès de l'énonciation pour tendre à une écriture 'transparente' monopolisée par la seule transmission d'une information.»*[7]

---

[6] Estes ensaios estão em BARTHES, R. et al. *Littérature et réalité*. Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 119-181 e p. 91-118, respectivamente.
[7] *Op. cit.*, p. 150.

Assim, o texto realista deve ter como meta a coerência, para que ocorra a identificação e o entendimento da «mensagem» por parte do leitor. A introdução de lembranças por parte do narrador, as citações históricas e geográficas também fazem parte do texto realista, e concedem maior veracidade ao discurso. Todos esses artifícios são utilizados para funcionar como «efeitos de real», tornando o texto mais autêntico.

Assim como Hamon, Riffaterre também concede um papel importante à relação leitor-texto, justificando: *«L'approche la plus fructueuse - en fait la seule qui soit satisfaisante - consiste à prendre en compte simultanément le lecteur et le poème: celui qui interprète en même temps que ce qu'il interprète. Car ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène littéraire, mais c'est dans une dialectique entre le texte et le lecteur».*[8] A problemática desenvolvida pelo teórico gira em torno do título de seu ensaio. Para ele, a ilusão referencial *«substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire.»*[9] A ilusão referencial está intimamente ligada à significação e à *signifiance*. A primeira diz respeito às palavras não atreladas a um texto em si, ou seja, a significação individual que as palavras têm no dicionário. A segunda é exatamente o novo

---

[8] *Op. cit.*, p. 92.
[9] Id., *ibid.*, p. 93.

sentido que cada palavra adquire dentro de cada contexto. Ao procurarmos, por exemplo, a palavra *primavera* no dicionário, ela indicará uma estação do ano, mas, dentro de um outro contexto, a mesma palavra pode significar a juventude, simbolizada pela beleza e frescor das flores, ou a renovação da vida, ou vários outros sentidos. Na proposição de Riffaterre, *«le texte est perçu comme variation sur une structure, thématique, symbolique ou autre, et c'est cela qui constitue la signifiance.»*[10] No caso particular de um poema, as palavras devem ser «equívocas» e sua própria «obscuridade» é também agente da sua elucidação. Assim, através deste duplo percurso, o poema pode transmitir a ilusão de real ao leitor, bastando que, para tal, ele veja o discurso poético como *«l'établissement d'une équivalence entre un mot et un texte, ou entre un texte et un autre texte.»*[11]

Outro ponto de contato entre os dois teóricos é que ambos consideram a precisão e o caráter visual como traços fundamentais do texto realista, assim como as datas e o nome de lugares no título de um poema, reveladores de um sentimento de uma experiência pessoal autêntica e que trazem em si a ilusão do real.

O que pretendemos é levantar alguns desses pontos discutidos por Hamon e Riffaterre na obra de Prévert

---

[10] Id., *ibid.*, p. 97.
[11] Id., *ibid.*, p. 99.

e verificar se é possível dizer que o poeta apresenta traços realistas e de que maneira seu realismo se manifesta.

3.3. - A atitude realista de Prévert

No caso da poesia, saltando agora para a geração de Prévert, o poeta começava a fazer uma nova leitura da realidade deslocando fragmentos do real e propondo então uma nova ordem, segundo a nova visão de mundo proposta pelo cubismo. Ao retratar um objeto, o cubista multiplicava-o sobre a tela, mostrando vários pontos de vista e tornando-o mais palpável. Sendo assim, era preciso descobrir uma linguagem nova para revelar perspectivas inéditas com relação ao mundo. Em Prévert, esta linguagem nasce do contato com o Surrealismo, e se adapta ao seu modo de ver o mundo e de expressá-lo poeticamente.

Inicialmente, vejamos «La Lessive» (P 69-71), poema que já analisamos anteriormente (Cf. cap. 2, p. 77-80) no que concerne aos jogos de palavras. A construção do texto, no entanto, revela uma intenção nitidamente realista, ao retratar uma «situação doméstica» de uma família burguesa. Lembremos que o poema trata de um aborto, provocado pela família em uma jovem cuja gravidez é incompatível com a moral familiar. O assunto é insistentemente lembrado desde os versos iniciais: *«Oh la terrible et surprenante odeur de viande/ qui meurt»* (v. 1-2). O poeta escolhe propositalmente o olfato para caracterizar inicialmente a situação pois assim atinge o leitor de imediato naquilo que a morte tem de mais repugnante: a decomposição da matéria, o odor de carne

morta. Essa insistência no odor (a redundância da informação) continua no v. 5 (*«cette odeur vient du pavillon»*) e no v. 10 (*«et c'est l'odeur de la famille»*), enquanto vai especificando o espaço e os acontecimentos. A náusea causada pelo cheiro (e que seria provocada no leitor) está presente mais adiante, na figura do gato enjoado que não consegue fugir.

Todo o texto, como já dissemos, gira em torno de um dito popular: *«Il faut laver son linge sale en famille»* (v. 16), que também vem antecipado pelo próprio título. O uso de ditos populares é traço característico do discurso realista: eles dão uma «veracidade» inquestionável ao texto, já que são frutos da sabedoria popular, e fartamente conhecidos por qualquer leitor mediano. No caso de «La Lessive», Prévert torna o provérbio concreto, quase palpável, ao criar uma situação que o ilustra literalmente. As informações concernentes ao dito, ou seja, à «lavagem», também são insistentemente referidas: a família, temerosa do poder do chefe, *«frémit et brosse et frote et brosse»* (v. 19); *«et toute la famille la plonge/ et la replonge»* (v. 57-58); *«à la surface [du baquet] des globules de savon/ éclatent»* (v. 93-94); *«et sur un morceau de savon un morpion»* (v. 98). No fim, a idéia de limpeza é retomada pelos sapatos do chefe de família, bem engraxados apesar de sujos de sangue, que dão lugar a outro provérbio, que fecha o poema: *«il vaut mieux faire envie que pitié...»* (v. 109).

Outro traço revelador do realismo existente no poema é o acúmulo de objetos que enquadram a cena: na tina onde será feito o aborto,

«de vieux portefeuilles flottent dans l'eau du baquet
et puis des scapulaires... des suspensoirs...
des bonnets de nuit... des bonnets de police...
des polices d'assurance... des livres de comptes...
des lettres d'amour où il est question d'argent
des lettres anonymes où il est question d'amour
une rosette de la légion d'honneur
de vieux morceaux de coton à oreille
des rubans
une soutane
un caleçon de vaudeville
une robe de mariée
une feuille de vigne
une blouse d'infirmière
un corset d'officier de hussards
des langes
une culotte de plâtre
une culotte de peau...» (v. 27-44)

Esta enumeração, este inventário tão comum na poesia prévertiana, serve aqui a propósitos específicos, descritivos: os objetos, as roupas, os acessórios revelam as

pessoas que as usam. Nesta passagem, temos uma metonímia da família, representante da pequena-burguesia da época de Prévert: o dinheiro é o elemento preponderante (carteiras, livros de contas, cartas de amor que tratam de assuntos financeiros); roupas na sua maioria masculinas (suspensórios, calças e ceroulas) dominam as femininas (restritas ao vestido de casamento - o papel tradicional da mulher - e à blusa de enfermeira); elementos religiosos e militares (escapulários, sotaina, colete dos hussardos). Além disso, a idéia do aborto continua sendo reforçada: a blusa de enfermeira será provavelmente utilizada para realizá-lo, e a criança que irá morrer é referida pelos cueiros (*«langes»*). Outras informações também completam a situação, já que as cartas anônimas que tratam de amor podem ter denunciado a gravidez da jovem.

Todos esses elementos (a redundância da informação, a enumeração descritiva, o uso de expressões populares), bem como os jogos de palavras, contribuem para a clareza e a evidência da mensagem do poeta: o realismo neste caso é crítico, de denúncia social. Poder-se-ia dizer que, de uma certa forma, o poema apresenta traços bastante «inverossímeis»: a grande quantidade de objetos dentro da tina ou a insinuação de que a jovem foi pisoteada pela família seriam despropositadas. No entanto, esta «inverossimilhança» só existe numa perspectiva convencional do realismo. No dizer de Roland Barthes: *«il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne; mais*

par là même [...], un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme [...].»[12] Numa perspectiva moderna, estes procedimentos todos reforçam a atitude do poeta enquanto revelador de uma realidade oculta: a hipocrisia e a crueldade da família, tradicionalista e católica, que provavelmente condena o aborto mas que é capaz de apelar para o crime para eliminar um filho natural, um bastardo. A moral burguesa baseia-se antes de tudo nas aparências, e o crime pode ser justificado por essa mesma moral: esta é a denúncia do poeta, esta é a realidade verdadeira que o leitor deve conhecer. Longe de ser a surrealidade, esta realidade oculta é o próprio mundo em que se vive. Ao empregar provérbios e expressões populares, comuns à sociedade em geral, misturando-os aos contextos realistas de seus poemas, Prévert faz com que o leitor simultaneamente se identifique com a linguagem por ele utilizada e desconfie de seu sentido já institucionalizado, refletindo e criando um novo significado para tais expressões.

Para Hamon, *«l'effet de réel n'est donc, bien souvent, que la reconnaissance euphorique par le lecteur d'un lexique.»*[13] Essa atitude realista de Prévert encaixa-se perfeitamente no título de seu primeiro livro, *Paroles*. O poeta, sobretudo, trabalha as palavras e são elas a peça fundamental de sua obra. No poema «Le Temps des noyaux» (P 48-50), há uma grande variedade de frases feitas, ditados e

[12] «L'effet du réel». In: _____ et al. *Littérature et réalité*, op. cit., p. 88.
[13] *Op. cit.*, p. 148.

provérbios, gírias e alusões a canções populares. O texto é um grande «discurso» onde a voz do poeta, confundida com a voz de seus personagens - os jovens enviados aos campos de batalha, repreende violenta e ironicamente aqueles «velhacos» que vivem da e para a guerra, sacrificando os jovens. Apesar do tom violento que permeia o poema, dando-lhe ainda mais cores realistas, a inclusão de frases feitas e outros expedientes da língua citados acima (que também são traços realistas) serve para amenizar, em algumas passagens, o clima de discurso contra a guerra. O verso 8, *«le temps des cerises ne reviendra plus»*, remete a uma canção datada de 1866, intitulada «Temps des cerises», que servia de homenagem à «Commune» (governo revolucionário instalado em Paris, em 1870). O verso 69, *«hélas hélas cher Monsieur Babylas»* faz alusão a uma ópera-bufa de Offenbach e Saint Rémy, «M. Choufleury restera chez lui le 24 janvier». Assim, Prévert mescla humor (no segundo caso) e nostalgia (no primeiro exemplo). Os ditados e provérbios também marcam presença no poema. No verso *«le marchand de sable va passer»*, o poeta emprega uma expressão popular que indica o momento em que as crianças vão dormir e transfere-a para um contexto totalmente diferente, ou seja, de alerta para o fim da guerra, já anunciado em alguns versos anteriores: *«c'est fini»* (v. 7), *«inutile de gémir/ allez plutôt dormir/ vous tombez de sommeil/ votre suaire est fraîchement repassé»* (v. 10 a 13). O poeta aproveita um outro ditado, *il faut bien que jeunesse se passe* e aproveita a proximidade com um ou-

tro verbo, sinônimo de *mourir* para criar um efeito de choque no leitor: *«il faut bien que jeunesse se passe/ vous l'avez laissée trépasser»* (v. 62 e 63). Misturando juventude e morte, Prévert continua a criticar aqueles que enviam seus filhos para morrer na guerra, sejam eles pais ou pátria. Mais adiante, o poeta brinca com expressões e números, tecendo um clima quase tragicômico através de um diálogo meio real, meio surreal: *«j'avais trois fils et je les ai donnés/ à la patrie/ hélas hélas cher Monsieur de mes deux/ moi je n'en ai donné que deux/ on fait ce qu'on peut»* (v. 70-74). Temos aí duas expressões: *de mes deux*, que indica na linguagem vulgar os testículos e, no último verso, *on fait ce qu'on peut*, representando um lamento de um pai que só possuía dois filhos ao invés de três (como seu interlocutor), para enviar ao campo de batalha. Crítica mordaz do poeta, mas mesclada com bom humor, ainda que negro. Prévert serve-se também de gírias da época, como *«on vous foutra par la portière»* (v. 33, significando *s'en aller*), ou *«le panier à salade»* (v. 97, significando carro para transporte de prisioneiros), ou ainda *«près du bon dieu de flics»* (*bon Dieu de bon Dieu* é um tipo de blasfêmia, no verso 102). Por fim, as frases feitas, extraídas da linguagem coloquial, do tipo *«deux points ouvrez les guillemets»*, nas quais Prévert cria um efeito cômico ao reproduzir o sistema de pontuação e, com isso, fazer metalinguagem. Em seguida, temos *«descendez-vous à la prochaine»*, *«non mon capitaine»*, *«à droite par quatre»*, *«la séance est terminée»* e, por fim, *«le spectacle va*

commencer», que, curiosamente, é o último verso do poema, já que, com o fim da guerra, o verdadeiro espetáculo - a vida - vai começar.

Além de sua poesia aproximar-se muito da linguagem oral, a inclusão de frases banais, como por exemplo em uma alocução radiofônica: *«Allô allô Radio-Séville/ Allô allô Radio-charnier»* («La Crosse en l'air», P 88), aproximam a obra prévertiana de um realismo palpável, concreto. Deve-se assinalar que no verso citado acima, Prévert faz alusão a um general espanhol que enviava mensagens a seu exército através da Radio-Séville e cujo apelido era «Général Radio». Neste trecho do poema, Prévert ironiza mais uma vez o exército, ao citar, na seqüência, o próprio discurso de Gonzalo Queipo de Llano y Serra, distorcendo-o: *«c'est le général Quiépo micro de Llano qui postillonne à la radio/ Pour un nationaliste tué je tuerai dix marxistes... et s'il ne s'en trouve pas assez je déterrerai les morts pour les fusiller...»* (idem). Aqui, Prévert alia três traços realistas: a interferência do prosaico, da linguagem falada, na linguagem poética, como já citamos acima, a inclusão de nomes próprios no texto, o que gera maior credibilidade para o leitor, e a citação de fatos históricos, ponto culminante do realismo contido nessa pequena passagem.

Vejamos outros exemplos do uso da linguagem oral empregada por Prévert: *«Allez laisse»* (P 92), *«va t'en»*, *«Allô allô Saint-Père vous m'entendez»* (P 93), *«Hein quoi dit le Saint-Père»* (idem), *«Ça y est»*, todos exemplos

retirados de «La Crosse en l'air»; *«mettez-vous à sa place»*; *«et tous appellent/ Pst... Pst... Pst...»* («Écritures saintes», P 112-115); *«[...] Allez ouste dehors hirondelles/ Quittez vos nids... Hein? Quoi? Ce n'est pas la saison des voyages?...»* e *«[...] Où? Hein? Alors restez/ c'est moi qui m'en irai.../ [...]/ Restez ici... Faites comme chez vous.»* («Les Oiseaux du souci», P 103-104); *«avez-vous déjà vu ça»* («La Rue de Buci maintenant...», P 136); *«Soyez polis»* («Soyez polis», H 823); *«J'en ai assez»* («Vieille chanson», H 813); *«Garçon, l'addition!»* («L'Addition», H 828). O uso da linguagem coloquial está ligado à poesia do cotidiano, característica da poesia realista a que aludimos no primeiro capítulo do presente trabalho (Cf. p. 21-22). Para criar a ilusão de realidade, o discurso realista *«se complaira volontiers à copier les éléments langagiers de la réalité: bribes de conversations, stéréotypes, chansons, textes publicitaires, signes et pancartes de la rue, inscriptions diverses, enseignes de magasins, étiquettes de marchandises, etc.»*[14] Vimos que muitos desses componentes encontram-se na obra poética de Prévert. Com a técnica de um «prestidigitador» de palavras, o poeta consegue, através de seu ilusionismo, criar a ilusão de realidade, aliado aos procedimentos acima e a outros que observaremos a seguir.

Em «Les Bruits de la nuit» (H 851-852), Prévert descreve uma sucessão de cenas noturnas, opondo

---

[14] HAMON, *op. cit.*, p. 171 (nota 14).

calma e violência e servindo-se de um provérbio como refrão do poema:

«Vous dormez sur vos deux oreilles
Comme on dit
Moi je me promène et je veille dans la nuit
Je vois des ombres j`entends des cris
Drôles de cris
Vous dormez sur vos deux oreilles
Comme on dit
C`est un chien qui hurle à la mort
C`est un chat qui miaule à l`amour
Un ivrogne perdu dans un corridor
Un fou sur son toit qui joue du tambour
J`entends aussi le rire d`une fille
Qui pour satisfaire le client
Simule la joie simule le plaisir
Et sur le lit se renverse en hurlant
Vous dormez sur vos deux oreilles
Comme on dit
Mais soudain le client prend peur
Dans la nuit il crie comme chez le dentiste
Mais c`est beaucoup plus sinistre
De dessous le lit un homme est sorti
Et tout doucement s`approche de lui
Vous dormez sur vos deux oreilles
Comme on dit
Et le client tourne de l`oeil dans la nuit
Pauvre homme qu`un autre homme assomme
Pour une petite question d`argent
Pour une malheureuse petite somme
Peut-être quatre cinq ou six cents francs
Vous dormez sur vos deux oreilles
Comme on dit
Et le client tourne de l`oeil dans la nuit

Demain sa famille prendra le deuil
C'est tout cuit
Vous dormez sur vos deux oreilles
Bonne nuit.»

Podemos dividir o poema em cinco partes, cada uma fechada pelo provérbio *vous dormez sur vos deux oreilles*, que indica uma posição de segurança, de despreocupação da pessoa a quem se dirige. De início, percebemos uma aproximação do título com o provérbio, assim disposta: *les bruits* <=> *oreilles*, *la nuit* <=> *vous dormez*. Na primeira parte (v. 1-5), tem-se a oposição entre o narrador e os leitores: o poeta não dorme, mas, pelo contrário, passeia e vela durante a noite, vendo sombras e ouvindo gritos estranhos durante sua ronda, enquanto seus interlocutores («*vous*») dormem tranqüilamente. O provérbio, então, é tomado em seu sentido literal, como em «La Lessive». A segunda parte (v. 6-15) é formada pela apresentação, aparentemente casual, dos gritos que o poeta ouve: um cão, um gato, um bêbado, um louco e uma garota que finge prazer no amor prostituído. Nesta parte, dois traços são relevantes: primeiro, observa-se que é a audição que serve de instrumento para a captação do mundo (é através do som que o poeta reconstitui os acontecimentos), é isto é enfaticamente reprisado: no título, na repetição de *cris* (v. 4 e 5), que reaparecerá nas outras partes, e de verbos característicos, como *hurler*, *miauler e jouer du tambour*. Outro traço é a casualidade dos elementos apresentados que, se por um lado contribuem para a

idéia de captação do real (casual por natureza), por outro não é tão casual assim: nos versos 8 e 9, ocorre paralelismo, o que aproxima morte (do cão) e amor (do gato) e antecipa os acontecimentos seguintes, dos quais faz parte a jovem que ri e grita. A terceira parte (v. 16-22) introduz o principal acontecimento «observado»: ainda é o grito, mas agora mais sinistro do cliente, devido ao perigo que corre, que possibilita ao poeta a apreensão dos fatos: a partir de então, o narrador passa a registrar a cena violenta que «presencia». A quarta parte (v. 23-29) especifica o motivo do grito. Nesta parte, outra expressão serve ao desvelamento do acontecido: *tourner de l'oeil* é um arcaísmo que significa morrer, e o assassinato do homem por causa de dinheiro é confirmado na quinta parte (v. 30-34) pelo luto da família e por uma terceira expressão, *«c'est cuit»* (v. 34). A conclusão (v. 35-36) retoma o refrão dos dois primeiros versos, modificando o final. Dessa forma, Prévert traça o retrato da violência, opondo-a a uma noite tranqüila de sono de alguém a quem é dirigido o poema. Percebe-se então claramente a mensagem contida nos versos: é preciso, ao fim, tomar o provérbio em seu sentido figurado, e confrontá-lo com o situação do poema. O poeta alerta os que «dormem», os que passam despreocupados, quanto à violência, ou seja, o descaso de cada ser humano - representado pelo «vous» - perante a violência praticada a um outro. Alguns aspectos sonoros são significativos para a compreensão do poema: na terceira parte, a aliteração do [i] (*client, nuit, il, crie,*

dentiste, sinistre, lit, sorti, lui) reforça dramaticamente o grito, tornando-se mesmo a representação concreta no poema deste mesmo grito, anunciando o crime que irá acontecer. O próprio título já antecipa, pela mesma redundância do som, todo o percurso violento contido no interior do texto. A aliteração torna-se um importante instrumento de elucidação do poema revelando-lhe traços marcantes. Assim vê-se claramente que Prévert faz uso de recursos poéticos, estilísticos e formais para retratar realisticamente o mundo em que vive.

O universo realista de Prévert tem pontos de contato com a linguagem cinematográfica. Muitos de seus poemas poderiam ser facilmente transpostos para o cinema, devido à sucessão de cenas presente naqueles. Prévert, através deste procedimento, oferece ao leitor a representação literária da realidade, a *mimesis* (mímese). Já dissemos que o poeta não reproduz a realidade tal qual ela é, embora em um todo, ela não perca suas principais características. Na verdade, ele põe em prática um processo de destruição e recriação, servindo-se de alguns procedimentos, como o deslocamento, a alteração e a criação de sentido. Assim, o deslocamento poderia ser bem representado pela metáfora, pois quando de sua ocorrência, a palavra passa de um sentido para outro, o mesmo ocorrendo quando uma palavra é utilizada no lugar de outra. A alteração está presente quando há ambigüidade, contradição ou *non-sens*. E, por fim, a criação ocorre quando *«l'espace textuel est le principe organisateur à partir duquel des signes naissent d'éléments linguistiques*

peut-être insignifiants d'autres contextes - il s'agit par exemple des significations qui dérivent de la symétrie, des rimes, etc.»[15] Vimos no último poema analisado a importância da aliteração para a compreensão da significação e como Prévert trabalhou esse recurso poético para representar sua realidade. Vejamos a seqüência de três poemas de *Histoires* cujo tema central é a morte. O primeiro desse «tríptico» tem por título «Les Derniers Sacrements» (H 838-839), que por si só já contém um traço funesto:

«Noyé dans les grandes eaux de la misère
Qui suintent horriblement
Le long des murs de sa chambre sordide
Un mourant
Livide abandonné et condamné
Aperçoit
Dans l'ombre de la veilleuse
Promenée et bercée par le vent
Contre le mur suintant
Une lueur vivante et merveilleuse
La flamme heureuse des yeux aimés
Et il entend
Distinctement
En mourant
Dans l'éclatant silence de la chambre mortuaire
Les plus douces paroles de l'amour retrouvé
Dites par la voix même de la femme tant aimée
Et la chambre un instant s'éclaire
Comme jamais palais ne fut éclairé
Il y a le feu
Disent les voisins
Ils se précipitent

---

[15] *Op. cit.*, p. 91-92.

Et ne voient rien
Rien d'autre qu'un homme seul
Couché dans des draps sales
Et souriant
Malgré le vent d'hiver
Qui entre dans la chambre
Par les carreaux cassés
Cassés par la misère
Et par le temps.»

O vocabulário escolhido pelo poeta é indicador da atmosfera que o permeia. Poema relativamente curto, mas denso, tem logo no primeiro verso duas palavras concernentes ao contexto de morte e pobreza, ou seja, *«noyé»* (que não por acaso é a primeira palavra do poema) e *«misère»*. Classificamos 11 palavras de aspecto negativo, e são elas: *«noyé»*, *«misère»* (v. 1 e 30), *«horriblement»* (v. 2), *«sordide»* (v. 3), *«mourant»* (v. 4 e 14), todo o verso 5 - *«Livide abandonné et condamné»*, *«l'ombre»* (v. 7), *«mortuaire»* (v. 15). Temos então 6 adjetivos que servem ora para caracterizar o morto, ora o ambiente. Tal traço revela-nos o caráter descritivo do poema, uma das marcas realistas de sua obra. Os primeiros versos traçam a atmosfera de um pobre agonizante abandonado, mas que, de repente, percebe uma luz *«vivante et merveilleuse»*, através de uma lembrança. A figura da mulher amada aparece-lhe para personificar o amor, que mesmo assim, não o salvará, apenas permitindo que ele morra sorrindo. Essa presença feérica representa os últimos sacramentos que, embora devessem fazer parte apenas do

delírio do moribundo, são percebidos em forma de luz pelos vizinhos. É notável a presença de palavras em torno do vocábulo «luz», como *«lueur vivante et merveilleuse»*, *«La flamme heureuse»*, *«Et la chambre [...] s'éclaire»*, *«le feu»*, mas estas ocorrências não impedem que outras palavras de aspecto negativo se sobressaiam e contaminem o contexto poético. Destacamos uma rima interessante: embora a palavra *«misère»* rime com *«hiver»*, ambas encontram ressonância em *«s'éclaire»*, o que significaria a esperança de salvação pela luz do amor, fato não consumado, já que a palavra *«misère»* é repetida no final, como destacamos anteriormente. A aliteração das nasais [ã] e [õ] também se nota, como podemos confirmar: *sacrements*, *dans*, *grandes*, *horriblement*, *long*, *chambre*, *mourant*, *abandonné*, *condamné*, *ombre*, *vent*, *suintant*, *vivante*, *entend*, *distinctement*, *en*, *silence*, *tant*, *souriant*, *entre*, *temps*, acentuando o caráter de lentidão e densidade do clima poético.

O segundo poema da trilogia, «Les Noces» (H 839), também traduz um clima de morte, apesar do título. Contrariamente ao primeiro poema, neste a morte não vem anunciada, já que, em uma primeira leitura, não se ligariam duas idéias tão contraditórias quanto núpcias e morte:

«Une femmme se jette dans une rivière
Cette rivière se jette dans un fleuve
Un homme se jette dans ce fleuve
Et ce fleuve se jette dans la mer
Et la mer rejette sur la terre
Une pipe d'écume

Et la dentelle blanche de ses vagues étalées
Qui brille sous la lune
C'est la robe de la mariée
Simples cadeaux de noces de la grande marée.»

Poema curto, de dez versos, traz grande semelhança na estrutura e na composição com «Le Message» (P 122). Os três primeiros versos obedecem a uma simetria em termos formais: temos um determinante (*Une/Cette/Un*) mais um substantivo (*femme/rivière/homme*) mais verbo (*se jette*), seguido de dois determinantes (*dans* mais *une/un/ce*) mais substantivo (*rivière/fleuve/fleuve*). A medida em que o espaço «cênico» se fecha, os versos tornam-se também mais curtos, acompanhando o movimento decrescente. Assim, vemos as palavras adaptarem-se ao contexto, sendo mais uma marca realista em Prévert. Senão, vejamos: verso 1, 12 sílabas; verso 2, 10 sílabas e o 3º, 9 sílabas poéticas. Na seqüência, o poeta retrata poeticamente o encontro inusitado de dois afogados (provavelmente suicidas) que, sem se conhecerem, terminam por partilhar involuntariamente, uma «cerimônia» de núpcias. O trágico é retratado pelo movimento do mar, que, com sua espuma assemelha-se às rendas de um vestido de noiva, rejeitada sobre a terra em forma de «pipe». Aqui, o mar faz o papel de celebrante desta união, aliando assim a natureza ao trágico humano.

O último poema desta trilogia, e o mais longo, é o que mais contém traços realistas. «Toile de fond» (H 839-840) também cria uma atmosfera de miséria, como «Les

Derniers Sacrements», mas pintado com tintas mais fortes. Ao mostrar o mundo em sua versão mais cruel, Prévert desvaloriza o próprio mundo real, característica da sua relação com a lírica, segundo Friedrich: *«Como no romance, também na lírica, o mundo real é esmiuçado em fenômenos isolados, apanhados com meticulosidade e colocados em lugar de um todo. Tais fenômenos podem apresentar-se numa efetividade brutal, referidos à maneira de reportagem.»*[16] Vejamos então de que forma Prévert retrata o mundo real nesse poema:

«Assis
Près du lit défait
L'enfant du défunt
Près de feu son père
Feint de faire du feu
Et debout
Près de l'enfant fou
Sous-alimenté et decalcifié
Près de l'enfant fou et du père glacé
Un prêtre parle de l'enfer
Et l'oiseau de la maison
L'oiseau de la masure
L'oiseau de la misère
L'oiseau qui meurt de faim
Dans sa cage de fer
Siffle qu'il s'en fout
Que c'est rien la faim
Que c'est rien le feu
Que c' est rien le fer
Et que cela ne vaut pas la peine de s'en faire
De s'en faire une miette
Une miette de pain

---

[16] *Op. cit.*, p. 196.

Une miette de faim
Une miette de fer
Et puis crève à son tour
Et sifflotant et sanglotant
Eclatant de rire hurlant aboyant
L'enfant fou tourne en rond
Autour de la cage
En jouant du tambour
Et puis tourne aussi tout autour du lit
Autour du lit-cage rouillé et pourri
Où le peu qui reste du père
Mort de fatigue de faim et de misère
Se corrompt
Misérablement
Le prêtre alors ouvre la fenêtre
Miserere miserere
Et l'aurore aux doigts de fée apparaît
Et des ses doigts de fée
Délicatement
Se bouche le nez.»

Com a leitura de «Toile de fond», percebemos que os três poemas acima citados se complementam e se contrastam. A morte é o cenário, em um ambiente miserável. No primeiro poema, um raio luminoso representando o amor, dava um toque especial à morte do pobre homem. No último poema, não há nenhuma espécie de redenção. O lado mais deplorável da vida aparece cruamente, sem nenhuma esperança ou solução. O cadáver encontra-se em um *«lit-cage»* (v. 32), palavra que por si só já induz a lugar fechado; o pássaro, por sua vez, está preso em uma gaiola (v. 15) e a criança também é, de certa forma, um prisioneiro de sua própria loucura. Em suma,

o ambiente retratado aqui é o próprio inferno terrestre, entrando em contradição com a visão cristã do céu e inferno, visão esta personificada pelo padre, no verso 10 e nos versos finais do poema. Assim, *«le paradis et l'enfer promis par les religions chrétiennes semblent absurdes dans un univers où l'enfer est vécu sur terre et où la mort est vue comme une putréfaction»*.[17] No início do poema, o jogo de palavras chama a atenção, porém, ao contrário do uso habitual que o poeta faz dele, não provoca risos. Aqui, ele funciona como mais um elemento de composição do quadro realista do poema, ou, segundo a teoria de Riffaterre, faz parte da *criação*. Nos versos 4 e 5, há um mórbido jogo de palavras, visto que *feu son père* é uma expressão literária que significa alguém morto há pouco tempo, o que é confirmado pela seqüência do poema. Além disso, a criança finge acender o fogo perto do pai morto, que, na verdade, está *glacé* (v. 9). Prévert chama a atenção do leitor para a inadequação da expressão *feu son père*, que possui características totalmente opostas a seu campo semântico. A notável aliteração em [f], a partir do título *«fond»* e *défait*, *enfant*, *défunt*, *feu*, *feint*, *feu*, *enfant*, *fou*, *faim*, *feu*, *fer*, *fatigue*, *fenêtre*, *fée*, bem como as aliterações em [m] (*maison* - *masure* - *misère* - *meurt*), em [z] (*oiseau* - *maison* - *masure*) e em [s] (*siffle qu'il s'en fout*; *sifflotant e sanglotant*), acentuam a impressão de sufocamento dentro do cômodo sem saída. O encadeamento das palavras com aliteração em [m] ainda promove

[17] «Notes». In: PRÉVERT, *op. cit.*, p. 1409.

um outro jogo sonoro muito significativo. Através da semelhança dos sons entre elas, percebemos a verdadeira intenção do poeta ao aproximá-las: mostrar a decadência de significados que cada uma contém na seqüência por ele proposta, ou seja, de «casa» passamos a «casebre»; de «casebre» passamos à «miséria» e, conseqüentemente, à «morte». A presença da palavra *feu* no interior do poema (03 vezes) também é significativa. Simbolicamente, o fogo representa simultaneamente destruição e renascimento, haja vista o renascimento de Fênix, vinda das cinzas. Aqui, seu caráter destrutivo é contrastado à esperança de um lugar mais aquecido; este, por sua vez, também possui dupla conotação: tanto pode significar um lugar seguro e quente, como também o inferno retratado no poema. A palavra *«enfer»* aparece nele apenas uma vez (v. 10), através das palavras do padre, mas sua presença é desdobrada através do eco produzido por *«père»* (v. 4), *«faire»* (v. 5 e 21), *«misère»* (v. 13 e 34), *«fer»* (v. 15, 19 e 24). Até mesmo o pássaro, que na poesia prévertiana quase sempre simboliza a liberdade ou é seu mensageiro está preso em sua gaiola de ferro e também tem fome. Não há saída para essa paisagem tão sombria. Nem mesmo a chegada personificada da aurora, com seus dedos de fada, aquela que é o símbolo de *«toutes les possibilités, signes de toutes les promesses»* e que *«ne cesse, en chacun, d'être l'espoir»*[18], consegue modificar o quadro. Seus dedos de fada, que originariamente da-

---

[18] CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles.* Paris, R. Laffont/Jupiter, 1986, p. 86 (verbete «aurore»).

riam luz à cena, servem apenas para tampar o nariz, recuando diante do odor do cadáver. Aqui, a alegoria poética é tomada por um impulso humano, desvendando um mundo inferior e feio, já cantado por Rimbaud, rechaçando-o e destruindo-o.

O poema «Enfant, sous la Troisième...» (H 891-93) apresenta várias características realistas. O uso de reticências no título e a palavra *«enfant»*, bem como a menção à «Terceira República» (1870 - 1940) na França dão indícios de que se trata de lembranças que serão evocadas no interior do poema. «Coincidentemente», muitas referências que aí se encontram realmente fizeram parte da infância de Prévert. Esses dados encaixam-se no «cahier des charges» do projeto realista, pois para o autor realista, o leitor *«doit croire à la* vérité *de [son] information sur le monde.»*[19] Para que o texto realista transmita a ilusão de realidade, um dos procedimentos empregados pelo escritor é o de um registro em *flashback*, ou uma lembrança, a menção da família, entre outras. Tal procedimento implica em uma «coerência global do enunciado» e atesta «veracidade» ao texto, segundo Hamon. No primeiro verso, o título é retomado e uma localização é acrescentada: *«Enfant, sous la Troisième, j'habitais au quatrième une maison du dix-neuvième»*. Prévert adiciona às informações contidas no verso um eco, traduzido pela final *-ième* nos numerais ordinais. Em seguida, há a descrição de alguns detalhes da casa e da vida cotidiana: *«L'eau était sur le palier, parfois le gaz était coupé et souvent les*

[19] HAMON, *op. cit.*, p. 133.

encaisseurs de la Semeuse cognaient à la porte en tripotant leur petit encrier, mais il y avait toujours, dans la rue ou dans la cour, quelqu'un qui faisait de la musique, quelqu'un qui chantait.» Diante do cenário nada abastado, Prévert não se furta a mais um jogo de palavras, acumulando significados e retratando assim sua condição social, e o caráter dos «cobradores» da grande casa de crédito da época, «Semeuse», que batiam à sua porta: o verbo *tripoter* tanto pode significar «manipular algo desajeitadamente» quanto «especular com alguém». Assim, percebe-se que os cobradores, além de desajeitados, abusavam da boa fé dos devedores. Porém, a música chega para modificar a atmosfera e alegrar a rua. O contraste entre a repressão e o caráter libertador da música é retomado mais adiante, já que *«comme la Grande Armée, l'Opéra avait son avenue».* Nessa disputa, a música é a vencedora, pois *«la chanson avait pour elle toutes les rues, les plus amoureuses, les plus radieuses, comme les plus démantelées, les plus scabreuses et les plus déshéritées, comme les plus marrantes, les plus éclatantes de gaieté».* Outro aspecto realista do poema que chama a atenção é a grande quantidade de nomes de ruas de Paris. *«Les noms propres historiques ou géographiques (Rouen, Rue de Rivoli, Notre-Dame de Paris, etc.) [...] assurent un effet de réel global qui transcende même tout décolage de détail, effet de réel souvent accentué, dans les descriptions topographiques, par l'emploi d'un 'présent de cautionnement', d'un 'présent*

de témoignage'.»[20] Nem sempre Prévert se refere a ruas que existem realmente, mas muitas delas são facilmente localizáveis. Algumas vezes, o poeta apropria-se de (ou cria) nomes de ruas simplesmente por uma atração pessoal, como ele próprio atesta: *«mais c'est toujours les rues des plus pauvres quartiers qui avaient les plus jolis noms: la rue de la Chine, la rue du Chat-qui-Pêche, la rue aux Ours, la rue du Soleil, la rue du Roi Doré, sans oublier la rue de Nantes et la rue des Fillettes, et tant d'autres encore. C'était sûrement les pauvres qui les avait trouvés, ces noms, pour embellir les choses»*[21]. A própria rue du Soleil citada acima por Prévert encontra-se em «Enfant, sous la Troisième...», entre outras de nomes significativos: *«Chants de la rue de la Lune, de la rue du Soleil et de la rue du Jour»*. O poeta continua a justapor nomes de ruas, utilizando-se novamente de uma de suas técnicas prediletas: a colagem. Sobrepondo «detalhes geográficos» de Paris, Prévert cria sua própria paisagem, sua própria realidade, em torno da palavra água e o que remete a ela; além do vocabulário concernente à música, já anunciado antes: *«Refrains du passage des Eaux,/ de la rue de la Source, de la rue des Cascades,/ de la rue du Ruisseau/ et de l'impasse Jouvence et de la rue Fontaine/ et du Dessous des Berges/ et de la rue Grenier sur l'Eau/ et des Écluses et des Étuves Saint-Martin/ et de la Grosse Bouteille/ de l'Abreuvoir, du Réservoir/ et des Partants et*

---

[20] Id., *ibid.*, p. 137.
[21] *Choses et autres*. Paris, Gallimard, 1983, p. 60/61.

du Repos». A última parte do poema é dividida em sete blocos, cada qual começando por uma palavra de contexto musical: «Rondes», «Comptines», «Romances», «Rengaines», «Complaintes», «Goualantes». Estas palavras servem de introdução a contextos diferentes: «Rondes» anuncia um clima de festa, um pouco infantil, com pássaros, ou seja, uma paisagem bucólica e pueril. Remete, sem dúvida, à infância anunciada no início do poema: *«Rondes de la Place des Fêtes, de la rue des Fillettes et de la rue des Écoliers,/ de la rue des Alouettes, de la Colombe, des Annelets»*. O segundo bloco é preenchido com nomes de animais e uma citação da passagem bíblica de Jonas e a baleia: *«Comptines de la rue du Renard et de la rue aux Ours et de la rue des Lions,/ de la cité Jonas et de l'impasse de la Baleine»*. O terceiro bloco contém um efeito sonoro muito empregado por Prévert, o eco. Como ressonância da palavra que abre o bloco - «romances», que significa canções sentimentais, Prévert enumera, através da seqüência das palavras *«soupirs»*, *«désir»*, *«souhaits»*, *«monplaisir»* e *«avenir»*, sentimentos que o próprio amor suscita. O eco - *ir* - poderia representar rapidez e violência, marcada pela força sonora de [R]. Os dois últimos blocos chamam a atenção pelas referências históricas contidas nos nomes das ruas. O penúltimo bloco tem seu tom modificado pela palavra que o abre, «complaintes». As «queixas» são pelas pessoas enumeradas a seguir, Le Chevalier de la Barre, Étienne Dolet, Francisco Ferrer, Sacco e Vanzetti e, mais adiante, Liabeuf. Os dois primeiros foram executados como

hereges, Ferrer foi morto acusado de ser anarquista; Sacco e Vanzetti também foram mortos, acusados de assassinato (é o único caso mais conhecido, haja vista o filme de Giuliano Montaldo, rodado na Itália, em 1971. Conta a história desses dois imigrantes italianos, nos Estados Unidos, acusados injustamente por assassinato, por serem anarquistas). O bloco que fecha o poema também se inicia por uma «queixa»: *«Goualantes de la rue Simon le Franc et de la rue Aubry le Boucher où se promenait jadis Liabeuf le Petit Cordonnier dont la tête un beau jour roula sur les Marches du Palais»*. Aqui, Prévert faz alusão a outro fato verídico. Jean-Jacques Liabeuf, sapateiro, matou um policial na rua Aubry le Boucher, em 1910. Condenado à morte após um julgamento polêmico, teve seu caso trazido para a canção popular «Aux marches du palais» e também foi assunto para um livro de Armand-Henry Flassch, *Liaubeuf, l'homme aux brassards de fer*, de 1930. O autor atentou para o detalhe «cômico» que aproximou o nome da rua do crime «Boucher» (açougueiro) com o final sonoro do sobrenome do criminoso - *beuf* (possui a mesma pronúncia de *boeuf*). Desse modo, Prévert traz seu realismo à tona ao calcar seu poema em referências históricas, conseguindo, mais uma vez, criar a ilusão referencial, segundo Riffaterre.

É interessante ressaltar em *Paroles* o grande número de localizações que a obra oferece. Um pouco menos da metade do total de poemas possui indicações precisas e facilmente reconhecíveis. Porém, o espaço mais privilegiado

pelo poeta é Paris. É notável a quantidades de poemas que fazem referências à cidade. Além de citar a torre Eiffel, o rio Sena e o Arco do Triunfo, de repercussão praticamente universal, Prévert detém-se também em vários outros lugares não tão nobres da capital francesa. Em «Événements» (P 31 e s.), o pesadelo de um motorista de táxi é povoado de endereços de Paris: *«le taxi repart 25 rue de Châteaudun/ [...]/ 222 rue de Vaugirard/ 33 rue de Ménilmontant/ Grand Palais/ Gare Saint-Lazare/ rue des derniers des Mohicans»*. Neste último verso, o poeta não perde a oportunidade de fazer mais uma citação literária. Muitos outros nomes referem-se ao «6e arrondissement», inclusive dois títulos de poemas: «Rue de Seine» (P 41) e Rue de Buci, no poema «La Rue de Buci maintenant...» (P 133). Esse «passeio» por Paris é enormemente acrescido de outros lugares pitorescos em «Encore une fois sur le fleuve» (H 791). O que acompanha o leitor durante o «trajeto» é justamente o rio Sena, citado dezessete vezes no interior do poema. Tendo o rio como eixo central, outros elementos servem de guia ao leitor, como *«les feux du soleil»*, olhares humanos ou animais. A justiça e a miséria, alegoricamente destacadas, fazem parte dessa pequena viagem. Além do Sena, várias ruas são citadas, entre elas «rue de Rosiers», «de Jouy», «des Barres», etc. Jardins também fazem parte do cenário: o «Jardim des Plantes» e *«deux amoureux enlacés sur un banc/ dans le jardins du Vert-Galant/ ont entendu un cri d'enfant/ si déchirant»*. Várias pontes têm destaque; entre elas «Pont Louis-Philippe», «Pont Saint-

Michel» e «Pont-Neuf», a mais antiga ponte de Paris, onde se encontra a Miséria personificada, ao lado de uma criança que acaba de ser empurrada para as águas do Sena. Todos esses locais parisienses atuam como verdadeiros espectadores de pequenas e grandes tragédias da vida. Tem-se a impressão de que estátuas, pontes e jardins personificam-se, enquanto há a reificação dos seres humanos, perdidos em seus dramas pessoais. Prévert não se furta a reencontrar o sentido próprio de uma expressão atrás da imagem convencional oferecida pelo uso da língua: *«Oh! Seine/ ne m'en veux pas/ si je me jette dans ton lit»*. O poeta remete a palavra «lit» em seu sentido primeiro, leito, enquanto sinônimo de cama. Refazendo o real através de uma visão pessoal, Prévert mostra ao leitor seu «roteiro de visitas» de Paris, nem sempre recheado só de atrações para turistas.

O procedimento da colagem também pode ser encontrado em «Lanterne magique de Picasso», já analisado no capítulo 2 deste trabalho. A própria lanterna mágica é feita de colagens. Ora, por meio de um procedimento surrealista, Prévert mostra o real recriado a sua maneira. Em «Les Prodiges de la liberté» (H 836), o mesmo expediente é utilizado:

«Entre les dents d'un piège
La patte d'un renard blanc
Et du sang sur la neige
Le sang du renard blanc
Et des traces sur la neige
Les traces du renard blanc

Qui s'enfuit sur trois pattes
Dans le soleil couchant
Avec entre les dents
Un lièvre encore vivant.»

A ausência quase total de verbos cria uma atmosfera «apressada», fulminante, retratando bem a idéia da perseguição descrita no poema. Como atesta Philippe Hamon, este procedimento vai ao encontro de outra característica do texto realista, cujo discurso tende a buscar uma escritura «transparente», monopolizada apenas pela transmissão da informação: *«Donc, d'un côté, le discours réaliste se présentera comme fortement* démodalisé *et assertif (pas de guillemets, d'italiques, de procédés d'emphase, d'emplois hypocoristiques;* pas de verbes, *de locutions ou d'adverbes [...]).»*[22] Além disso, ainda segundo Hamon, o texto realista é um texto *«'pressé', caractérisé par ce que l'on pourrait appeler sa* sémantisation accélérée, *par un raccourcissement maximal du trajet et de la distance entre les noyaux fonctionnels de la narration.»*[23] Com a repetição de uma palavra anterior no verso seguinte, Prévert dá a idéia de vaivém típico de uma perseguição. A liberdade anunciada no título é contradita logo no primeiro verso, metaforicamente, através das palavras *«dents»* e *«piège»*. Utilizando recursos cinematográficos, do tipo câmera em close nos cinco primeiros versos, indo para grandes planos gerais nos cinco últi-

---

[22] HAMON, *op.cit.*, p. 150. O primeiro grifo é do autor; o segundo é nosso.
[23] Id., *ibid.*, p. 160. Grifo do autor.

mos, Prévert destaca mais uma vez o caráter visual de sua poesia. A rima de *«couchant»* e *«vivant»* ressalta o caráter crepuscular da cena (ao cair da tarde) e da vida da lebre, que agoniza, presa à boca da raposa. Outras imagens sugestivas são oferecidas no poema «Alicante» (P 16), por meio do mesmo procedimento:

«Une orange sur la table
Ta robe sur le tapis
Et toi dans mon lit.»

A ausência de verbos alia-se e esse recurso em «La Belle Saison» (P 16):

«A jeun perdue glacée
Toute seule sans un sou
Une fille de seize ans
Immobile debout
Place de la Concorde
A midi le Quinze Août».

Com um texto curto, despojado, Prévert sugere emoções e situações marcadamente realistas. Junte-se isto ao fato das referências espaciais precisas («Place de la Concorde») e temporais («A midi le Quinze Août») e tem-se um verdadeiro realismo poético retratando o cotidiano de uma cidade que, no caso, é Paris, mas poderia ser qualquer outro lugar do mundo. Mais uma vez, o título opõe-se à idéia transmitida pelo poema. «La Belle Saison» é certamente o verão, confirmado pela data. Porém, o frio interior da jovem contrasta com o calor da estação. Sua própria condição

«petrificada» resume-a a um objeto, ressaltada pela ausência verbal. Sua situação diverge do nome do local onde se encontra, «Concorde». Além disso, a data chama a atenção, pois certamente não foi escolhida ao acaso: trata-se da Assunção da Virgem Maria, festejada pelos católicos. Enquanto se comemora a subida da Virgem aos céus, a garota será provavelmente ignorada em sua «descida aos infernos». Assim, Prévert não perdeu a chance de atacar os valores cristãos e de chamar a atenção para mais um problema social.

«Déjeuner du matin» (P 102) talvez seja o poema que mais expresse o caráter visual da poesia prévertiana. Retratando um pequeno drama banal, assemelha-se a um filme mudo, pois embora haja dois personagens, não há diálogo entre eles. Numa sucessão de gestos mecânicos durante um café da manhã, Prévert descreve minuciosamente gestos, trazendo um efeito de contraste: *«la poésie jaillissant ici du heurt de deux réalités tumultueuses qu'ils cachent.»*[24] A despeito do aspecto de lentidão imposto pela própria seqüência gestual, o texto contém a característica realista de «texte pressé», ditada por Hamon, pois ao alinhar frases curtas, elimina qualquer rebuscamento de estilo que possa desviar o objeto em questão de cada movimento feito pelos personagens. Senão, vejamos:

«Il a mis le café
Dans la tasse

---

[24] NADEAU, M. Jacques Prévert ou l'avènement de la poésie matérialiste. *La Revue Internationale*, juin-juillet 1946, p. 514.

Il a mis le lait
Dans la tasse de café
Il a mis le sucre
Dans le café au lait
Avec la petite cuiller
Il a tourné
Il a bu le café au lait
Et il a reposé la tasse
Sans me parler
Il a allumé une cigarette
Il a fait des ronds
Avec la fumée
Il a mis les cendres
Dans le cendrier
Sans me parler
Sans me regarder
Il s'est levé
Il a mis
Son chapeau sur sa tête
Il a mis
Son manteau de pluie
Parce qu'il pleuvait
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré.»

Apesar de muitos detalhes em torno da ação dos personagens, não se sabe quem conta esta história tão comum, com gestos que beiram um ritual. Sabe-se, sim, que um dos personagens é masculino, nitidamente caracterizado pelo

«il», mas o narrador não é identificado e este fato suscitou uma polêmica entre Prévert e um padre (!) que, sem a permissão do autor, publicou o poema em um boletim de sua paróquia, em Paris, no ano de 1962. Não contente com isso, ainda mudou o título do poema para «Mon Mari», o que resultou na seguinte resposta de Prévert: *«Qui vous dit que vous n'avez pas imprudemment travesti deux innocents et charmants homosexuels en victimes du devoir conjugal?»*[25] Mesmo omitindo alguns detalhes, Prévert, através de uma escritura dramática e sóbria, consegue pintar a realidade de um simples café da manhã e transformá-lo em poesia.

Opondo-se à morte pela sobrevivência, como vimos em «Les Prodiges de la liberté», temos a morte inútil, aquela que ocorre com mais evidência por campos de batalha. O tema da morte é constante em *Histoires*, e é com o poema «Le Fusillé» que Prévert encerrava significativamente a edição de 1946. Embora tendo grandes pontos de contato com «Le Dormeur du val», de Arthur Rimbaud, Prévert trata o assunto de maneira diferente do autor de «Le Bateau ivre». No soneto rimbaldiano, o poeta insinua pouco a pouco a angústia que progride e culmina no último verso, apenas sugerida no interior do poema por algumas palavras-chave: *«trou»*, *«dort»*, *«pâle»*, *«lit»*, *«malade»*, *«somme»*, *«froid»*. Trata-se de um jovem soldado fuzilado que *«[...] dort dans le soleil, la main sur sa poitrine/ Tranquille. Il a deux trous rouges*

---

[25] PREVERT, J. *Fatras*. Paris, Gallimard, 1983, p. 30.

au côté droit.»[28] Percebe-se então que a revelação, embora sugerida no interior de todo o poema, só ocorre no último verso, causando surpresa e choque, pois uma paisagem tranqüila e bucólica se desenhava até então. No curto poema de Prévert, tal fato é anunciado desde o título:

«Les fleurs les jardins les jets d'eau les sourires
Et la douceur de vivre
Un homme est là par terre et baigne dans son sang
Les souvenirs les fleurs les jets d'eau les jardins
Les rêves enfantins
Un homme est là par terre comme un paquet sanglant
Les fleurs les jets d'eau les jardins les souvenirs
Et la douceur de vivre
Un homme est là par terre comme un enfant dormant.»

Deve-se notar o contraste entre a doçura da natureza, simbolizada por flores e jardins e a brutalidade da cena do sangue pelo qual o homem é banhado, comparado a um «pacote sangrento» e contraditoriamente, no último verso, a uma criança dormindo. O único traço humanizado do 1º verso (que se repete nos 4º e 7º versos, mas com seus termos invertidos) é «les sourires», representando várias pessoas na forma de metonímia. Com a ausência de pontuação no verso 3, Prévert cria uma ambigüidade: o próprio homem está coberto de sangue, porém, *«les souvenirs les fleurs les jets d'eau les jardins/ Les rêves enfantins»* também poderiam estar. Tais elementos podem tanto fazer parte da paisagem, do local

---

[28] RIMBAUD, A. *OEuvres*. Éd. de Suzanne Bernard. Paris, Éd. Garnier Frères, 1969, p. 76 (Coll. Classiques Garnier).

onde o corpo se encontra, quanto dos devaneios do agonizante. Com a alternância dos mesmos termos no 1º, 4º e 7º versos, pode-se perceber a lenta agonia do fuzilado: no 1º verso, talvez ele ainda esteja percebendo a paisagem e vendo sorrisos. No 4º, já em seus devaneios, as lembranças ganham maior importância, pois encontram-se em 1º lugar no verso, seguidas dos elementos locais. No 7º verso, as lembranças aparecem em último lugar, simbolizando a perda total de consciência do homem que é em seguida comparado a uma criança dormindo, como já foi aventado. Apresentando pontos de contato com o soneto de Rimbaud que indicam intertextualidade, o poema de Prévert, por ser menos longo, mantém a dramaticidade apontada no título e a tensão e temática são marcadas pelo ritmo seco e pela técnica melódica que permeia o poema. O 1º verso, bem como o 4º e o 7º servem como «refrão» no poema e têm 11 sílabas poéticas, alternados com versos de 6 e alexandrinos. Note-se que é somente nestes últimos que a palavra «homme» é citada. Os versos hexassílabos transmitem a brevidade da vida, embora tragam em si a palavra «vivre», criando uma contradição. Por outro lado, os alexandrinos traduzem a lentidão da agonia, por serem os mais longos do poema. Ao alternar hexassílabos, endecassílabos e alexandrinos, o poeta exprime o turbilhão de visões, o vaivém de imagens presentes na memória do moribundo, dando-lhe um ritmo peculiar. Assim, pode-se dizer que Prévert faz uma versão moderna do soneto rimbaldiano indicada por imagens marcadamente realistas.

Pudemos então constatar que a poesia de Jacques Prévert é uma poesia de revelação, testemunha de nosso tempo. O poeta jamais é um observador indiferente, pelo contrário: sua poesia ajuda-nos a tomar consciência da realidade, através de um trabalho de profunda reflexão sobre o homem e o mundo contemporâneos.

CONCLUSÃO

Surrealismo e realismo se misturam, confundem-se e complementam-se na obra de Jacques Prévert. O poeta de *Paroles* e *Histoires* acredita que o homem *«est destiné à la joie, mais il y a contre cette joie une conspiration permanente: au poète de la dénoncer.»*[1] Assim, sua poesia pretende libertar o homem dessa conspiração, revelando-lhe o mundo:

«Notre Père qui êtes aux cieux
Restez-y
Et nous nous resterons sur la terre
Qui est quelquefois si jolie
[...]
Avec toutes les merveilles du monde
Qui sont là

---

[1] PICON, *op. cit.*, p. 262.

Simplement sur la terre
Offertes à tout le monde
[...]» («Pater noster», P 40)

Prévert mune-se de uma bagagem de cunho surrealista para conseguir alcançar seus objetivos: uma veia satírica e um humor sempre atentos a qualquer forma de opressão, a revolta contra tudo que restringe a liberdade do homem - leis e religiões, políticos e militares, professores e acadêmicos, família, pátria e Deus. Tal revolta é expressa numa linguagem elaborada a partir dos mais variados procedimentos e recursos , revelando um poeta em profunda sintonia com a sua época. Não é de se estranhar que Breton admirasse e elogiasse poemas como «La crosse en l'air», «Le temps des noyaux» e «Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France», sintonizados com o espírito surrealista. Sua poesia, no entanto, não é pessimista: tal qual os surrealistas, Prévert também revela uma confiança profunda e segura no homem, na sua capacidade de transformação. Ele canta (e empresta sua voz a) os marginais, os loucos, as crianças, pessoas simples, capazes de transformar o mundo, de ver *através de*, decifrando a realidade pré-estabelecida por aqueles que não desejam transformá-la.

Sua arte mostra-se, então, engajada, arma de combate e ação social. E seu assunto é antes de tudo a vida mais simples e mais imediata do homem comum: seu interesse maior não está no inconsciente ou na revelação da surrealidade, mas no desvelamento das coisas da vida cotidiana, do

mundo real. A partir de verdades simples, o poeta recria poeticamente a realidade, revolucionando-a. Prévert é um poeta urbano, poeta da rua, esta mesma rua onde Breton buscava os sinais a serem decifrados, onde buscava o amor, onde encontrou Nadja. Diante desse cenário, o lirismo prévertiano flui; ao retratar vários aspectos da realidade, cineasta que foi, Prévert usa uma técnica cinematográfica: vários ângulos, várias câmeras filmam o real; vários pontos de vista para a captação do «trágico espetáculo humano».

Da confluência das duas tendências, Prévert faz o que Jakobson chama de «realismo revolucionário»[2]: depois das mudanças radicais propostas pelas vanguardas do começo do século, não era mais possível a Prévert realizar um realismo nos moldes daquele que existiu no século XIX; mas o realismo não havia simplesmente desaparecido. Era preciso buscar uma linguagem nova, empregar palavras e formas que não se empregavam antes, já que as convencionais não diziam mais nada. Interessava revelar aqueles aspectos da realidade pouco considerados até então, mostrar ao homem aquilo que ele não via no seu mundo. Buscar uma linguagem nova para tratar de um mundo novo (que não deixa de ser o de sempre, mas modificado) era o intuito de Prévert.

O ponto de partida do poeta foi o desprezo surrealista pelo discurso tradicional: destruir uma linguagem institucionalizada e obsoleta para liberar o homem de uma visão unilateralmente racionalista. Mas, enquanto os

[2] Du réalisme artistique, *op. cit.*, p. 101/102.

surrealistas vão buscar uma nova forma de expressão no inconsciente, Prévert se volta para a linguagem popular, livre dos constrangimentos sintáticos e prosódicos, espontânea e comunicativa. Mesmo quando empregam recursos estilísticos convencionais ou de elaboração requintada, os seus textos apresentam uma espontaneidade, um brilho e uma simplicidade próprias do discurso popular. Sua clareza, sua expressão mais «falada» do que «escrita» dão-lhe um traço marcadamente realista bastante peculiar.

Com esta linguagem toda própria, Prévert conseguiu «rejuvenescer», renovar e «arejar» a poesia francesa como nenhum outro poeta fez em sua época. Isto rendeu-lhe uma popularidade inimaginável para um poeta do século XX. A comunicabilidade de seus versos, traço importante no texto realista, é alcançada com êxito: o poeta incita seus leitores a realizarem as transformações que propõe.

Esta característica fundamental da poesia prévertiana poderia ser tomada como negativa: se a ligação com o *seu* leitor era importante para Prévert, sua poesia seria dirigida para *sua* época, e, passados quase quarenta anos da publicação das obras, elas já estariam bastante «empoeiradas»... No entanto, não é isso o que acontece: se a poesia de Prévert está presa a alguma época, é ao tempo histórico do próprio homem, mesmo que seja do homem do século XX. Um pequeno exemplo da sua atualidade e da sua popularidade: no início de 1991, durante os momentos mais críticos da Guerra no Golfo Pérsico, estudantes e pessoas comuns pas-

seavam e protestavam em toda a França contra a guerra, exibindo um broche onde se lia: *«Quelle connerie la guerre»*, verso retirado do poema «Barbara», de *Paroles*. Se Prévert fala de uma *certa* época específica e de *certos* indivíduos, esta época ainda não acabou, e estes indivíduos ainda existem, e sua poesia ainda lhes diz muito:

«Quel jour sommes-nous
Nous sommes tous les jours
Mon amie
Nous sommes toute la vie
Mon amour
Nous nous aimons et nous vivons
Nous vivons et nous nous aimons
Et nous ne savons pas ce que c'est que la vie
Et nous ne savons pas ce que c'est que le jour
Et nous ne savons pas ce que c'est que l'amour.»
(«Chanson», P 120)

Enfim, Prévert chama seus leitores para o mundo real, pois é nele que devemos trabalhar a felicidade; ele fala

«[...] d'un monde passionné
D'un monde retrouvé
D'un monde indiscutable et inexpliqué
D'un monde sans savoir-vivre mais plein de joie de vivre
D'un monde sobre et ivre
D'un monde triste et gai
Tendre et cruel
Réel et surréel
Terrifiant et marrant
Nocturne et diurne

Solite et insolite
Beau comme tout.» («Lanterne magique de Picasso», P 157)

São estes os versos que encerram *Paroles*, sintetizando o universo poético de Prévert, o mundo re-criado e re-tratado por ele, um mundo ao mesmo tempo real e surreal.

BIBLIOGRAFIA

1. De Jacques Prévert (edições consultadas de *Paroles* e *Histoires* e outras obras utilizadas neste trabalho)

PRÉVERT, Jacques. *Choses et autres*. Paris, Gallimard, 1972 (Coll. Le Point du Jour).

_____. *Fatras*; avec cinquante - sept images composées par l'auteur. Paris, Gallimard, 1983 (Coll. Folio, 877).

_____. *Histoires*. Paris, Gallimard, 1989 (Coll. Folio, 119).

_____. *OEuvres complètes, I*. Édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster. Paris, Gallimard, 1992 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 388).

[Este primeiro volume contém *Paroles*, *Spectacle*, *Grand bal du printemps*, *Charmes de Londres*, *Lumières d'homme*, *La pluie et le beau temps* e *Histoires et d'autres histoires*, além de obras «infantis» do autor: *Le petit lion* e *Des bêtes...*, com fotografias de Ylla; *Lettre des îles Baladar*, com desenhos de André François; *Guignol*, ilustrado por Elza Henriquez; *L'opéra de la lune*, com imagens de Jacqueline Duhême e música de Christiane Verger; e *Contes pour enfants pas sages*, apêndice a *Histoires*, com ilustrações de Elza Henriquez. A edição traz informações e documentos sobre todos os textos.]

_____. *Paroles*. Paris, Gallimard, 1971 (Coll. Le Livre de Poche, 239).

_____. *Paroles*. Paris, Gallimard, 1984 (Coll. Folio, 762).

_____. *La pluie et le beau temps*. Paris, Gallimard, 1981 (Coll. Folio, 90).

_____. *Poemas*. Introdução, seleção e tradução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985 (Col. Poesia de Todos os Tempos).

[Os poemas traduzidos foram extraídos de *Paroles* (a maioria), *La pluie et le beau temps*, *Grand bal du printemps* e *Histoires*.]

_____ & POZNER, André. *Hebdromadaires*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, Gallimard, 1982.

2. Sobre Jacques Prévert

BATAILLE, Georges. De l'âge de pierre à Jacques Prévert (ou les liens de la poésie à l'événement). *Critique*, Paris, 3/4: 195-214, août-sept. 1946.

BERGENS, Andrée. *Jacques Prévert*. Paris, Éd. Universitaires, 1969 (Coll. Classiques du XXe Siècle).

BERGEZ, Daniel. Étude d'un poème de Jacques Prévert: «Le désespoir est assis sur un banc». *L'Information Littéraire*, Paris, *31*(1): 37-42, jan.-fév. 1979.

BOUTHOUL, Gaston. Jacques Prévert et un siècle de poésie martiale. *Les Lettres Nouvelles*, Paris, 56: 91-101, jan. 1958.

BOYER, Régis. Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique. *Studia Neophilologica*, Uppsala, *40*(2): 317-58, 1968.

BRUNEL, Pierre. «Jacques Prévert». Em sua *Histoire de la littérature française*; XIXe et XXe siècles. Paris, Bordas, 1986, p. 687-88.

CHAPSAL, Madeleine. Entretien avec Jacques Prévert. *L'Express*. Paris, 14 mars 1963: 26-28.

CORDUAS, Sylvie Richterová. La poetica di Jacques Prévert: tentativo di lettura praghese. *Strumenti Critici*, Torino, *8*(24): 146-67, giugno 1974.

«Dossier: Jacques Prévert». *Magazine Littéraire*, Paris, 155: 8-25, déc. 1979.

[Este dossier traz os seguintes textos:
- LASTER, Arnaud. Un poète du siècle (chronologie), 9-16;
- REY, Henri-François. Parole d'homme et de Prévert, 17-19;
- ROULEAU, Fabrice. De *Jenny* aux *Portes de la Nuit*, entretien avec Marcel Carné, 20-2;
- POZNER, André. Jacques Prévert sur le bout de la langue, 22-3;
- L'animal en question (reproduction des phrases de Prévert dans le film homonyme réalisé par A. Pozner en 1972), 24-5.]

GILSON, René. *Des mots et merveilles, Jacques Prévert.* Paris, Pierre Belfond, 1990.

GROS, Léon-Gabriel. Le témoin poétique - *Paroles* de Prévert. *Cahiers du Sud*, Marseille, 280: 482-7, 2º sem. 1946.

«Jacques Prévert». *Europe*, Paris, *69*(748-749): 3-113, août-sept. 1991.

[Este número especial dedicado a Prévert contém os seguintes textos:
- BORDIER, Roger. Esquisses pour le portrait d'un meneur, 3-9;
- ROSSI, Paul Louis. Lièvre de mars, 10-12;
- SERENI, Vittorio. La vocation de la joie, 13-18;
- CORSETTI, Jean-Paul. Le voyou au pâle visage. Entretien avec Michel Leiris, 19-23;
- FAURÉ, Michel. Tentative de description d'un théâtre populaire d'avant-garde, 24-32;
- BÉHAR, Henri. La culture libertaire, 33-42;
- DELOUCHE, Hervé. Marcel Duhamel, le troisième «frère», 43-8;
- MASSARDIER, Yves. Les balades de Jacques et Robert. Entretien avec Robert Doisneau, 49-52;
- FERLINGHETTI, Lawrence. Sur une nappe en papier,53-5;
- GASIGLIA-LASTER, Danièle. Les «je» de Prévert, 56-65;
- CROHMALNICEANU, Ovid. Prévert et le merveilleux, 66-71;

- GAUTHIER, Guy. C`est toujours l`enfance qui succombe, 72-81;
- LACHAUD, Jean-Marc. «Droit de regard». Les collages de Prévert, 82-9;
- CADIEU, Martine. Jacques Prévert et la musique, 90-6;
- CURY, Maurice. Un réalisme poétique, 97-9;
- CHARDERE, Bernard. Jacques Prévert, auteur de films, 100-11;
- COMBES, Francis. Prévert, la mort et la marguerite (poème), 112-113.]

LASTER, Arnaud. Paroles - *Prévert*; analyse critique. Paris, Hatier, 1986 (Coll. Profil d`une OEuvre, 28).

MORETTO, Fúlvia. Jacques Prévert, o desconhecido. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 de jun. 1977, supl. cult.: 8-9.

MORTELIER, Christiane. Pour un tombeau de Prévert ou Frère Jacques - Pré(toujours)vert? *Aumla* (Journal of the Australasian Universities Language & Literature Association), 50: 185-207, nov. 1978.

PARLEBAS, Pierre. Le synthème dans les *Paroles* de Prévert. *Poétique*, Paris, 28: 496-510, 4º tr. 1976.

PINHAS, L. «PRÉVERT Jacques». In: BEAUMARCHAIS, J.-P. de; COUTY, Daniel; REY, Alain (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris, Bordas, 1987, v. 3, p. 1914-15.

POUJOL, Jacques. Jacques Prévert ou le langage en procès. *The French Review*, Champaign (IL), *31*(5): 387-95, april 1958.

QUENEAU, Raymond. Jacques Prévert, le bon génie. *Revue de Paris*, Paris, *58*: 39-46, juin 1951.

SABATIER, Robert. «Trois maîtres de l`humour corrosif. 3. Jacques Prévert». Em sua *Histoire de la poésie française*; la poésie du XXº siècle II - révolutions et conquêtes. Paris, Albin Michel, 1982, p. 422-31.

SADELER, Joël. *A travers Prévert*. Paris, Lib. Larousse, 1975 (Coll. Textes pour Aujourd`hui).

STALLONI, Yves. Jacques Prévert: «Pater noster». *L'École des Lettres*, *75*(1): 17-25, sept. 1983.

VERCIER, Bruno. «Jacques Prévert». In: VERCIER, B. & LECARME, J. *La Littérature en France depuis 1968*. Paris, Bordas, 1982, p. 43-8.

ZOEST, A. J. A. Van. Analyse structurale d'un poème narratif: Prévert, «Quartier libre». *Neophilologus*, *54*(4): 347-68, october 1970.

WEISZ, Pierre. Langage et imagerie chez Jacques Prévert. *The French Review*, Champaign (IL), *43*(special issue 1): 33-43, winter 1970.

3. **Vária** (sobre Surrealismo e Realismo, teoria e análise de poesia, história da literatura francesa e afins)

ABASTADO, Claude. *Introduction au surréalisme*. Paris, Bordas, 1971 (Coll. Études, 40).

ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris, Flammarion, 1966 (Coll. Nouvelle Bibliothèque Scientifique).

AUDOIN, Philippe. *Les surréalistes*. Paris, Éd. du Seuil, 1984 (Coll. Écrivains de Toujours, 93).

BARTHES, Roland. L'effet de réel. In: _____ et al. *Littérature et réalité*. Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 81-90 (Coll. Points Littérature, 142).

BERSANI, Jacques et al. *La littérature en France depuis 1945*. Édition revue et augmentée. Paris, Bordas, 1974.

BERTON, Jean-Claude. *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle*; angoisses, révoltes et vertiges. Paris, Hatier, 1987 (Coll. Profil Formation, 368/369).

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1989 (Coll. Folio/Essais, 5).

_____. *Nadja*. Édition entièrement revue par l'auteur. Paris, Gallimard, 1982 (Coll. Folio, 73).

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3ª ed. rev. e aum. São Paulo, Cultrix, 1978.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Édition revue et augmentée. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986 (Coll. Bouquins).

COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion, 1978 (Coll. Champs, 30).

COUTO, José Geraldo. *André Breton - a transparência do sonho*. São Paulo, Brasiliense, 1984 (Col. Encanto Radical, 55).

DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. 6ª éd. revue et corrigée. Paris, Presses Universitaires de France, 1964 (Coll. Que Sais-Je?, 432).

ELGOZY, Georges. *De l'humour*. Paris, Denoël, 1979.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*; da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. do texto de Marise M. Curioni; trad. das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978 (Col. Problemas Atuais e Suas Fontes, 3).

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 5ª ed. São Paulo, Atica, 1989 (Série Princípios, 6).

HAMON, Philippe. Un discours contraint. In: BARTHES, R. et al. *Littérature et réalité*. Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 119-181 (Coll. Points Littérature, 142).

HUTCHEON, Linda. Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, Paris, 46: 140-155, avril 1981.

JAKOBSON, Roman. Du réalisme artistique. In: *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 98-108 (Coll. Tel Quel).

JOUBERT, Jean-Louis. *La poésie*. Paris, Armand Colin, 1988 (Coll. Cursus).

MACHADO, Guacira Marcondes. O discurso realista em Flaubert e em Machado de Assis. *Revista de Letras*, São Paulo, *29*: 55-70, 1989.

MUECKE, D.C. *Irony*. London, Methuen & Co Ltd, 1976 (The Critical Idiom Series).

NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris, Éd. du Seuil, 1946.

NAYROLLES, Françoise. *Pour étudier un poème*. Paris, Hatier, 1991 (Coll. Profil Formation, 421).

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*; avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1993 (Col. Texto & Arte, 4).

PICON, Gaétan. *Panorama de la nouvelle littérature française*. Nouvelle édition revue et corrigée. Préface de Jean Starobinski. Paris, Gallimard, 1988 (Coll. Tel, 138).

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Édition nouvelle revue et remaniée. Paris, José Corti, 1966.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo, Atica, 1986 (Série Princípios, 77).

RIFFATERRE, Michael. L'illusion référentielle. In: BARTHES, R. et al. *Littérature et réalité*. Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 91-118 (Coll. Points Littérature, 142).

_____. Le poème comme représentation. *Poétique*, Paris, 4: 401-418, 1970.

SPINA, Segismundo. *Normas gerais para os trabalhos de grau*; um breviário para o estudante de pós-graduação. 2ª ed. mel. e ampl. São Paulo, Atica, 1984.

SPITZER, Leo. «La enumeración caótica en la poesía moderna». Trad. Raimundo Lida. Em seu *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

TAVARES, Hênio Ultimo da Cunha. *Teoria literária*. 7ª ed. rev. e atual. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

TODOROV, Tzvetan. Théories de la poésie. *Poétique*, Paris, 28: 385-389, 4º tr. 1976.