

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA FRANCESA

LILIAN ENGRACIA DOS SANTOS

Aspectos do poema em prosa de Pierre Reverdy

São Paulo
2009

LOMBADA

Lilian Engracia dos Santos
Aspectos do poema em prosa de Pierre Reverdy
Mestrado FFLCH/USP 2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA FRANCESA

Aspectos do poema em prosa de Pierre Reverdy

Lílian Engracia dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Maria Cecília Q. de Moraes Pinto

São Paulo
2009

A minha família:

Carinho e dedicação

Ao Alessandro:

Para sempre juntos

AGRADECIMENTOS

A minha querida irmã Luci por estar sempre ao meu lado.

Ao meu querido companheiro Alessandro pelo constante apoio, carinho e amor.

À Professora Maria Cecília pela dedicação e paciência na construção do meu trabalho.

Ao Professor Adalberto Luis Vicente pelas detalhadas explicações sobre o gênero poema em prosa e pela ajuda na elaboração do meu projeto de Mestrado.

À Equipe da EMEF CAIC “Prefeito Rubens Cruz” pelo apoio a minha pesquisa e pelo respeito as minhas ausências no período de estudo.

A Maria, Nossa Senhora, que “passou na frente” nos momentos mais difíceis.

Ecoute, je te parle à toi e à l'oreille. Où es-tu, toi seul digne de m'écouter, de m'entendre?

(REVERDY, Le Livre de mon bord, 1948)

RESUMO

Pierre Reverdy (1889-1960) é considerado um dos principais poetas franceses do século XX, apesar de ser pouco estudado no Brasil. O poeta idealizou e criou a revista literária *Nord-Sud* (1917-1918), publicando os artigos “*Sur le Cubisme*”, “*L’Image*”, “*L’Émotion*” e “*Essai d’esthétique littéraire*” com os principais conceitos de sua reflexão estética. Neste trabalho, analisaremos alguns poemas em prosa da obra “*Poèmes en Prose*” (1915), buscando compreender a relação entre os conceitos estudados por Reverdy (imagem, criação, emoção) e a construção dos poemas, destacando os elementos que atormentam e aprisionam o sujeito, assim como as contradições e oposições semânticas e estruturais. Dessa forma, verificaremos também a contribuição de Pierre Reverdy para o gênero poema em prosa.

Palavras-chave: Pierre Reverdy, Poema em prosa, Imagem, Criação, Emoção.

ABSTRACT

Pierre Reverdy (1889-1960) is considered one of the most important French poets of the 20th century, although in Brazil, he is little studied. The poet idealized and founded the literary magazine "*Nord-Sud*" (1917-1918), publishing the articles "*Sur le Cubisme*", "*L'Image*", "*l'Émotion*" and "*Essai d'esthétique littéraire*" using the fundamental concepts of his esthetics reflexions. In this paper, we will analyze some poems in prose of his work "*Poèmes en Prose*" (1915), trying to understand the relationship between the concepts studied by the poet (image, creation, emotion), and the construction of the poems. We will detach the elements and images which contribute to the themes "tantalizing" and "imprisonment" of the subject, in addition to the semantics and structural contradictions and oppositions. In this way, we will also check Pierre Reverdy's contribution to the poem in prose genre.

Key Words: Pierre Reverdy, Poem in Prose, Image, Creation, Emotion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
CAPÍTULO 1- CONSIDERAÇÕES SOBRE PIERRE REVERDY	
A ANTIBIOGRAFIA	p.16
PARIS: AS PRIMEIRAS LIÇÕES	p.20
SOLESMES: CONVERSÃO, SOLIDÃO, REFLEXÃO	p.26
CAPÍTULO 2- O PERÍODO DA REVISTA <i>NORD-SUD</i>	
A CRIAÇÃO DA REVISTA	p.34
“ <i>SUR LE CUBISME</i> ”	p.42
A CRIAÇÃO	p.46
A EMOÇÃO	p.48
A IMAGEM	p.49
A SINTAXE	p.52
CAPÍTULO 3- ASPECTOS DO POEMA EM PROSA DE PIERRE REVERDY	
OS PRECURSORES DO GÊNERO POEMA EM PROSA	p.55
CONTRIBUIÇÕES DE PIERRE REVERDY PARA O GÊNERO POEMA EM PROSA	p.58
ANÁLISE DOS POEMAS	p.63

CONCLUSÃO	p.97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.99

INTRODUÇÃO

Pierre Reverdy foi um dos grandes poetas franceses no século XX. Em sua vasta obra, encontramos poemas em versos livres, poemas em prosa e artigos sobre arte e literatura. Chegou a Paris em 1910 e instalou-se no famoso prédio *Bateau-Lavoir* ao lado de poetas mais experientes como Guillaume Apollinaire e Max Jacob. Também era vizinho de grandes pintores: Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque e Henri Matisse.

Da relação com esses artistas nasceu uma amizade que contribuiu para os novos rumos da arte naquele início de século. O período de *avant-guerre*, momento de instabilidade, de destruições e de transformações, impulsionava a inovação nas obras de poetas e pintores. Picasso já iniciara seus estudos em busca de uma arte mais moderna, livre das regras do passado, com características renovadoras. Do grupo de pintores nasceu o movimento denominado Cubismo, trazendo nas telas inovações que aboliam o que se havia visto até então. Simultaneidade, justaposições, distorções temporais e espaciais, fragmentações e a técnica da colagem foram algumas das características do movimento. Não era apenas um momento de ruptura artística, mas a ruptura de gêneros estabelecidos. Nesse clima de vanguarda outros movimentos também surgiram (Futurismo, Dadaísmo, Expressionismo) procurando novas noções e diretrizes para a arte.

Guillaume Apollinaire escrevera em 1913 *Les Peintres Cubistes* tentando delinear as características desse movimento tão importante no meio artístico e Max Jacob publicara em 1916 o livro de poemas em prosa *Le Cornet à Dè*s, precedido por um prefácio provocador em que o poeta se julgava o inventor do poema em prosa moderno.

Pierre Reverdy lançou a sua primeira obra denominada *Poèmes en Prose* em 1915 entre as publicações dos amigos Apollinaire e Jacob, plenamente envolvido com o clima de ruptura e renovação na arte por meio dos diálogos que tinha com os poetas e com os pintores cubistas. O poeta não tinha a intenção de fazer em literatura exatamente o que os pintores faziam em seus quadros e afirmava que o Cubismo era um movimento das artes plásticas. O mais importante da relação com os pintores foi a necessidade comum de delinear para a arte moderna diretrizes que uniam pintura e literatura. Reverdy queria uma obra livre das regras do passado e que pudesse despertar no leitor um olhar diferente.

A arte não mais seria subordinada à imitação, à evocação do que já era existente. O objetivo principal dos artistas naquele momento era o de criar, criar algo novo que viesse provocar o receptor, modificando os pontos-de-vista, os padrões e os conceitos. Para o poeta, o receptor, no caso da literatura o leitor, passa a exercer papel fundamental na arte: ele não é apenas um espectador; ele tem de interagir com a obra. Reverdy acredita que a obra sozinha não comunica emoção e é dentro do sujeito que ela se forma.

A escolha do gênero poema em prosa para a publicação do primeiro livro de Reverdy e de grande parte de sua obra parece ser justificada quando pensamos no clima de renovação presente naquele início de século. Mesmo sendo um gênero

que já havia despertado o interesse de grandes poetas como Baudelaire e Rimbaud, admirados por Reverdy, o poema em prosa foi uma das formas que o poeta usou para conseguir explorar os novos rumos da poesia: justaposição de imagens opostas, simultaneidade de imagens e cenas, quebra da sintaxe, ruptura com os padrões temporais e espaciais, criação ou recriação da realidade levando e provocando o nosso olhar para algo totalmente inovador.

O aparecimento do poema em prosa, como já dissemos, não é mérito dos artistas do século XX. Começou no século XIX com a intenção de romper com as imposições da poética clássica e a consciência de que a poesia poderia se manifestar em formas mais livres, sem a rigidez da métrica e da rima. Um dos primeiros poetas a se dedicar ao gênero foi Aloysius Bertrand com a publicação em 1842 da obra *Gaspard de la Nuit*. Bertrand recusava a tendência lírica do Romantismo e seu objetivo principal era fazer peças curtas e pitorescas, com uma forma inovadora. Por esse motivo o poeta foi considerado o criador do poema em prosa. A maior parte de seus poemas tinha uma estrutura semelhante: epígrafe inicial seguida de cinco, seis ou sete *couplets* com temáticas medievais, grotescas e inspiração fantástica.

A exemplo de Bertrand e em homenagem ao inventor do poema em prosa, Charles Baudelaire fez a sua obra *Petits Poèmes en Prose* ou *Spleen de Paris* (1869) com inovações estruturais e temáticas. Os poemas em prosa de Baudelaire não eram formados por *couplets*; curtos ou longos, eles se distanciavam ainda mais dos poemas tradicionais. A paisagem moderna era a imagem adotada por Baudelaire, que também explorou a solidão, a decadência e a beleza misteriosa das grandes metrópoles.

Uma das principais características do gênero poema em prosa é que ainda hoje não existem regras fixas para defini-lo e orientá-lo. Cada grande poeta que aventurou-se nesse gênero, colocou suas regras, sua temática, sua estrutura própria.

Arthur Rimbaud também se aventurou nos caminhos do poema em prosa. A obra *Illuminations* de 1875 leva às últimas conseqüências o caráter moderno e inovador do gênero. Os poemas são insólitos, com justaposições de frases, aparecimento de elementos novos sem terem ligação com a temática, união de elementos opostos e quebra da sintaxe. A busca pelo desconhecido e por uma linguagem nova é um dos objetivos principais de Rimbaud e essas marcas se solidificam também na história do poema em prosa, tornando o gênero ainda mais complexo.

Pierre Reverdy sempre deixou explícita a admiração por Rimbaud. Em uma crônica na revista *Nord-Sud*, o poeta declara que reconhece o autor de *Illuminations* como o grande inventor do poema em prosa moderno. Em alguns aspectos os poemas de Reverdy apresentam a influência de Rimbaud, como a justaposição de imagens, algumas quebras sintáticas, imagens e cenas insólitas que desconcertam o leitor e deixam no poema um clima de sordidez e um toque bizarro. Em outro aspecto os dois poetas também se assemelham: a busca por uma linguagem nova e pelo mistério, pelo desconhecido que rodeia ou se esconde nas imagens, nas relações mais estranhas que encontramos em seus poemas.

O poema em prosa é um gênero que sofreu transformações, foi ressurgindo e sendo modificado pelos poetas que resolveram envolver-se nessa manifestação literária tão moderna. Características como brevidade, intensidade, supressão do

que é supérfluo estão presentes nas mais variadas obras. No entanto, alguns estudiosos tentam analisar se o gênero se aproxima mais da prosa ou da poesia. E só há um consenso entre eles: o gênero tem caráter inovador e desafiador em cada poeta que dele se apropria.

Com Reverdy não foi diferente. Mesmo reconhecendo a herança de Rimbaud, o poeta conseguiu deixar na história da poesia francesa a sua forma de construir o poema em prosa, sendo considerado por críticos, ao lado de Max Jacob, o precursor do gênero no chamado *L'Esprit Nouveau*.

Os poemas de Reverdy foram importantes para o período de vanguarda, porém os seus artigos sobre arte e literatura, sobretudo poesia, tiveram grande repercussão nesse período e foram fontes de informação para muitos escritores, como os Surrealistas que se inspiraram no estudo sobre imagem de Reverdy para o *Manifesto do Surrealismo* de 1924. Em vários momentos do *Manifesto* há a citação da importância de Reverdy naquele projeto. O poeta não fez parte do grupo, mas presenciou o surgimento dos Surrealistas a partir de sua revista *Nord-Sud*.

A revista *Nord-Sud* foi fundamental para a divulgação da estética de Pierre Reverdy. Nela estão os primeiros textos sobre temas essenciais para o poeta: sintaxe, imagem, emoção, criação e a necessidade de se possuir uma estética própria. Esses temas continuaram em discussão em obras posteriores do autor, mesmo depois da conversão ao Catolicismo e da mudança perto da abadia de Solesmes.

Apesar de possuir uma vasta obra e de ser tão importante para a literatura francesa, Pierre Reverdy ainda é pouco estudado. Muitas vezes o seu nome é apenas relacionado ao assunto imagem, por causa do artigo escrito na revista

Nord-Sud. Portanto, o objetivo principal deste trabalho é divulgar no Brasil a importância de Pierre Reverdy na construção de uma poesia moderna, principalmente do seu envolvimento com o gênero poema em prosa. Também serão destacados conceitos fundamentais presentes nos poemas de Reverdy e discutidos por ele mesmo nos artigos sobre arte e literatura: criação, imagem e emoção serão palavras-chave no fazer poético do autor.

A dissertação será composta por três capítulos. O primeiro apresentará informações sobre a vida e a obra do autor. Com maior ênfase serão estudados no segundo capítulo a importância da publicação da revista *Nord-Sud* (criada e publicada por Reverdy) e os artigos que delineiam a estética criada por Pierre Reverdy. Temas como criação, imagem, emoção e sintaxe servirão como base para as análises dos poemas em prosa do poeta. A última parte do trabalho terá um breve estudo sobre o poema em prosa, destacando o seu surgimento no meio literário francês e o envolvimento dos principais poetas com o poema em prosa. Na sequência, serão feitas análises de alguns poemas em prosa do primeiro livro de Pierre Reverdy denominado *Poèmes en Prose* (1915), tentando compreender a estrutura e a temática utilizada pelo poeta e sua contribuição ao gênero poema em prosa.

CAPÍTULO 1- CONSIDERAÇÕES SOBRE PIERRE REVERDY

A ANTIBIOGRAFIA

Pierre Reverdy (1889-1960) sempre se manteve discreto em relação a sua vida pessoal, julgando que apenas a sua obra poética era o que realmente importava e que ela seria a prova de seu talento respondendo com o tempo às questões mais impertinentes de sua vida.

Como prova disso, em 1924, em uma “*Prière d’insérer*” da obra *Les épaves du ciel*, Reverdy insulta o leitor com uma breve e irônica nota autobiográfica:

Pierre Reverdy, né à Narbonne le 13 septembre 1889.
Pas de voyages, pas d’aventures, pas d’histoire, mais que
d’histoires! (LECLERC, 1990, p.203)

Em outra nota, não datada, mas reproduzida em 1962 na revista *Mercure de France*, Reverdy novamente ironiza o leitor com mais uma antibiografia:

Né le... Mort le...
Il n'y a pas d'événements
Il n'y a pas de dates
Il n'y a RIEN
C'est merveilleux (1962, p.353)

As citações acima ajudam a justificar o que o poeta tenta fazer durante toda a sua vida literária: provar que a vida pessoal de um autor não é importante aos seus leitores, “*J'ai horreur de parler de moi...*” (LECLERC, 1990, p.209) resposta em uma carta endereçada ao amigo Pierre Albert-Birot em 1918, fazendo com que a obra, a poesia sejam a única revelação íntima, os principais “acontecimentos” da vida de um escritor.

Na correspondência endereçada ao amigo e escritor Jean Rousselot, entre os anos de 1949 e 1954, cuja publicação em 1973 é intitulada *Lettres à Jean Rousselot* e seguida pelo artigo “*Pierre Reverdy romancier ou quand le poète se dédouble*” escrito por Rousselot, estão algumas passagens fragmentadas que sugerem traços da vida pessoal de Reverdy, principalmente da sua infância em Narbonne e da mudança para Paris em meados de 1910, onde se inicia o seu caminho literário. Parece que o poeta tenta, por meio das informações contidas nas cartas, fornecer subsídios para a invenção de uma biografia ou apenas satisfazer a curiosidade dos editores e, posteriormente, dos leitores sobre alguns aspectos de sua intimidade.

Jean Rousselot publica também, ao lado de Michel Manoll, um volume da coleção *Poètes d'aujourd'hui* em 1951 com artigo inicial sobre a vida de Pierre

Reverdy, um ensaio de Manoll denominado “*Pierre Reverdy ou L’impalpable réalité*” e fac símiles, documentos, alguns poemas e fragmentos de textos escolhidos. A introdução escrita por Rousselot é interessante porque o autor vai construindo uma espécie de história e, ao mesmo tempo, um testemunho com dados biográficos de Reverdy, unindo a correspondência que havia recebido até o momento e as observações feitas pela passagem nos lugares onde o poeta viveu: Narbonne, Carcassonnais, Paris, Solesmes.

Pierre Reverdy nasceu no dia 11 de setembro de 1889 em Narbonne (França). No entanto, essa data é a real, mas não a oficial. O poeta foi registrado dois dias após o nascimento e, portanto, o dia 13 passa a ser usado por Reverdy como se fosse uma forma de número da sorte, repetido nas notas do poeta e nas biografias que encontramos publicadas. Em *Lettres à Jean Rousselot* (1973), Reverdy escreve:

Je suis venu au monde le 11 septembre 1889, à midi, non loin de la gare et du collège de cette ville. (1973, p. 29)

E acrescenta em outra passagem:

Né à Narbonne: 13 septembre 1889 (date officielle au lieu du 11 réelle. (1973, p. 32)

Encontramos em alguns poemas de Reverdy versos que deixam à vista do leitor mais atento a imprecisão da data de nascimento, como em “*Civil*” publicado na obra *Poèmes en Prose* (1915):

Où sont mes papiers et mon identité vieillie et la date de ma naissance imprécise? (1999, p.43)

Temos ainda outro verso “testemunhal” sobre essa fase da vida de Reverdy publicado em *Les ardoises du toit* (1918) sob o título “*Vendredi treize*”:

Un enfant pleure et se résigne
Dans la maison où tout est noir
Sous la marque du triste signe
Et sur le champ bordé d’espoir
La lumière monte et décline (1999, p. 214)

Em *Poètes d’aujourd’hui* (1951), Rousselot inicia o seu artigo-história escrevendo sobre o nascimento de Reverdy de forma poética e quase testemunhal, relatando os fatos com precisão e deixando marcas da sua opinião sobre as características do poeta e do homem Pierre Reverdy:

Cette histoire commence le 13 septembre 1889, à midi, heure royale, un peu trop tôt au gré des accoucheurs, cette précipitation du poète à quitter les ténèbres pour la lumière étant révélatrice, déjà, de son impatience, de son mépris de toute norme, de son tempérament de pugiliste et...de son épouvantable caractère. (1951, p. 11)

Reverdy pertenceu a uma família de artistas e escultores, ou melhor dizendo, uma família de “talhadores de pedra”. O período da infância e da juventude foi dividido entre os estudos em Toulouse e o contato com a natureza na propriedade dos parentes próxima à “*Montagne Noire*”. O contato com a natureza e a vivência com as pessoas trabalhando com matérias primas retiradas da terra (pedra, madeira) influenciaram posteriormente o processo de criação do poeta. Para alguns estudiosos, a maneira como Reverdy construía os seus poemas e até mesmo as imagens exploradas e trabalhadas em suas obras é fruto da experiência dessa época, como nos versos do poema “*D’un autre ciel*”, da obra *La lucarne ovale*

(1916): “*Je pense à quelque autre paysage [...] Pays natal qui me revient tous les matins*” (1999, p. 110). Veremos adiante nas análises dos poemas como a claridade, a luz e os elementos da natureza estão presentes e ligados a imagens positivas, significando liberdade e trazendo nas entrelinhas as lembranças alegres do passado. Contrariamente, também veremos que o contato com a cidade grande, com as construções que “aprimonam” o homem forneceu a Reverdy imagens mais sombrias, negativas, muito parecidas a um pesadelo ou o choque com a realidade.

Do período escolar, Pierre Reverdy pouco escreve: “*Études plus que médiocres et pénibles, sauf pour le français, tellement facile*” (1973, p.34). Para Rousselot (1973), dos anos de reclusão na escola podem datar as primeiras decepções de Reverdy e iniciar a profunda inquietude do poeta:

Au petit lycée de Toulouse, puis au collège de Narbonne, Pierre reçoit, avec les rudiments d’une culture mutilante, la révélation d’un monde artificiel, arbitrairement superposé au seul monde qu’il tenait pour réel, et découvre avec colère que ce monde artificiel est considéré par les hommes comme le seul valable. (1973, p. 12)

Entre os anos de 1905 e 1907, Narbonne começa a ser invadida por militares e, ao mesmo tempo, a família de Reverdy empobrece com a crise, perde a propriedade e o poeta, mesmo não tendo escrito nem publicado ainda, sente a necessidade de mudar-se para Paris. A necessidade da partida concretiza-se com a morte de seu pai, cuja nota biográfica aparece em *Lettres à Jean Rousselot* (1973) fortalecendo novamente a ideia de que as experiências vividas por Reverdy estão fragmentadas em sua obra: “*Depuis ce jour, l’idée de la mort est entrée dans mon âme comme un ver.*” (1973, p. 35).

Os anos que se seguem são de perdas, rupturas e mudanças. No entanto, serão o mergulho de Pierre Reverdy na carreira literária, na busca por uma poesia inovadora ao lado de poetas mais experientes e pintores que também contribuíam naquele momento para os novos caminhos da arte.

PARIS: AS PRIMEIRAS LIÇÕES

On ne peut plus dormir
tranquille quand on a
une fois ouvert les yeux. (1999, p. 122)

Os versos acima, publicados na obra *La lucarne ovale* (1916), revelam de forma intensa a inquietação que persegue Pierre Reverdy no momento da chegada a Paris, em outubro de 1910. A realidade se instala na vida do poeta e um novo caminho começa a ser traçado, unindo as lembranças da família a da cidade natal com as relações de amizade recentes e a adaptação com a diferente paisagem da capital francesa.

Rousselot (1951) descreve a chegada de Reverdy a Paris, destacando o impacto que as características de uma cidade grande poderiam ter causado no poeta:

Le Paris dont rêvent les jeunes gens est un Paris qui n'a jamais existé et n'existera jamais. Où Reverdy s'attendait à découvrir il ne savai lui-même quel immense bol d'eau pure, quelle trouée d'air sans limite, il se heurte, le 3 octobre 1910, à un décor de catastrophe: façades croûteuses, arbres noires, monuments oxydés[...] (1951, p. 18)

Pierre Reverdy viveu em Paris de 1910 até 1926; anos de profunda criação literária. Costuma-se distinguir duas grandes etapas de produção: a primeira que é considerada relativamente curta, de 1913 até 1926 em Paris e a segunda, mais longa e dedicada também aos momentos de reflexão e distanciamento dos amigos, de 1926 até a sua morte em 1960, em Solesmes.

O poeta se instalou em Montmartre, primeiramente à rua Ravignan, no prédio *Bateau-Lavoir*, onde conviveu com poetas e pintores cujos ideais em comum foram compartilhados desde o início e, depois se instalou à rua Cortot, onde permaneceu até 1926.

Poetas como Apollinaire e Max Jacob, já mais experientes, foram grandes amigos e parceiros de Reverdy nesse período.

A obra *Les peintres cubistes* (1913) de Apollinaire, por exemplo, serviu como ponto de partida para Reverdy refletir sobre o movimento artístico que nascia naquele momento e também começar a pensar em todo o processo de criação em arte e em literatura. Na edição de 1962 da revista *Mercure de France* são publicadas cinco cartas de Apollinaire dirigidas a Reverdy nos anos de 1917 e 1918. No conteúdo da correspondência percebemos a amizade e cumplicidade entre os dois poetas, cujas confissões revelam o entusiasmo literário que os motivava e a importância da relação com os pintores denominados cubistas. Apollinaire, por ser mais velho e experiente, costumava ajudar Reverdy a conseguir publicar suas obras, já que o poeta ainda não era tão conhecido inicialmente no meio literário.

A relação de Reverdy e Max Jacob também foi bastante estreita, com discussões sobre os conceitos e diretrizes da arte e da literatura do início do século XX, mas também brigas transformadas em obra poética com as divergências entre

as opiniões de ambos poetas. Em 1916, Jacob publica a obra *Les Cornet à Dés* com um prefácio aparentemente intrigante: o poeta considera-se o criador do poema em prosa moderno. Como Reverdy já publicara a obra *Poèmes en Prose* (1915), um conflito é travado e transportado para a literatura. Reverdy publica, então, em 1917 seu primeiro romance denominado *Le Voleur de Talan*, cujos personagens *Voleur* e *Mage Abel* (quem sabe representando Jacob e Reverdy) travam um conflito num mundo inquietante. Mesmo assim, Jacob continua contribuindo com poemas e artigos para a revista *Nord-Sud* projetada por Reverdy em 1917.

A relação com os pintores foi muito intensa e baseada na busca exigente que Cubistas e poetas compartilhavam por uma arte inovadora. Dentre os mais próximos de Pierre Reverdy, estão Picasso, Juan Gris, Matisse, Braque, Léger e Severini. Juntos, discutiam e trocavam ideias sobre arte, literatura, criação. Alguns pintores retribuíram a amizade de Reverdy ilustrando poemas e obras completas e participaram ativamente também da publicação da revista *Nord-Sud*.

Reverdy tinha apenas 18 anos quando Picasso pintava o quadro *Les Demoiselle d'Avignon*. O enigmatismo cubista, o efeito que procuravam por meio das telas surpreendentes, fez com que o poeta se apaixonasse pelas novas experiências produzidas por volta de 1910. Braque e Picasso, grandes nomes do Movimento Cubista, acreditavam na recriação da pintura e com fragmentos e aspectos dissociados, tentavam projetar um novo “mundo” para a forma. “Construir” era a palavra-chave para a revolução cubista.

Jean Rousselot (1951) escreve sobre a efervescente ligação entre poetas e pintores dessa época:

Sans doute pourrions-nous ressusciter aisément cette vie, partagée entre le travail et l'amitié de 1910 à 1926, entre le Sacré-Coeur et le Bateau-Lavoir. (1951, p.20)

O autor de *Poètes d'aujourd'hui* (1951) acrescenta ainda:

Rue Ravignan, rue Cortot, dures délices d'entreprendre la merveilleuse aventure avec des amis incomparables: Juan Gris, Picasso, Braque, Maurice Raynal, Matisse, Pablo Gargallo, Laurens, Léger, Max Jacob, Apollinaire. (1951, p.20)

Em 1912, Reverdy torna-se revisor e em 1915 consegue publicar sua primeira obra intitulada *Poèmes en Prose*. O gênero poema em prosa será um dos mais explorados pelo poeta, talvez pela influência de autores que admirava (Baudelaire, Rimbaud) ou por possuir uma forma livre, com a possibilidade de ser reinventado a cada experiência de escrita.

Como já dissemos, os anos em Paris foram muito fecundos e Reverdy publicou um grande número de obras, conquistando a admiração de amigos artistas e de leitores. Das obras com apenas poemas em prosa, destacamos os seguintes títulos: *Poèmes en Prose* (1915), *Les jockeys camouflés* (1918) e *Étoiles peintes* (1921). Alguns títulos foram publicados somente com poemas em versos livres: *Quelques poèmes* (1916), *Les ardoises du toit* (1918), *Coeur de chêne* (1921), *Cravates de chanvre* (1922), *Les épaves du ciel* (1924), *Écumes de la mer* (1925) e *Grande nature* (1925). Também acrescentamos aqui as obras que possuem poemas em prosa e em versos livres, como: *La lucarne ovale* (1916) e *La guitare endormie* (1919).

Em 1917, Reverdy lança a revista *Nord-Sud*, que veremos com mais detalhes no capítulo seguinte deste trabalho. Essa publicação é fruto de um esforço

feito por Reverdy para tentar reunir em um único espaço as obras e os autores com tendências parecidas e compartilhadas. *Nord-Sud*, que circulou apenas por dois anos, representou o início de Reverdy nos escritos e reflexões sobre arte e literatura. Questões que anteriormente eram apenas discutidas, como o processo de criação de uma obra, o ato da escrita, os critérios para a seleção das imagens trabalhadas nos poemas, a relação autor-criação-leitor, transformaram-se em artigos importantes para aqueles que estavam ao lado de Reverdy e para poetas jovens que surgiam, como André Breton, Soupault e Tzara que formariam mais tarde o grupo dos Surrealistas.

Em 1919, Reverdy publica *Self-défense* com novos escritos que complementam as discussões sobre estética iniciadas em *Nord-Sud*. Em 1924, o poeta publica “*Pablo Picasso*”, um ensaio-testemunho que trata da obra do pintor e do seu processo de criação.

Os anos vividos em Paris foram certamente períodos de aprendizagem, criação intensa e confirmação da importância de Pierre Reverdy no meio literário. O período de guerra também influenciava a criação do poeta, contribuindo, apesar de ser tão maléfica aos homens, para as mudanças e perspectivas do ato poético. Reverdy sentiu de forma avassaladora a crueldade e a destruição da época. Se encontramos fragmentos biográficos da infância e juventude do poeta em alguns poemas, também podemos destacar certas marcas desse período na capital, como em dois poemas da obra *La lucarne ovale* (1916):

Les coeurs brûlent à feu couvert
Une ombre immense tourne autour du Sacré-Coeur
C'est Montmartre
La lune forme la tête
Ronde comme ta figure (1999, Paris-Noël, p. 59)

Ou ainda no poema “*D’un autre ciel*”

:

Que veux-tu que je devienne
Je me sens mourir
Secours-moi
Ah Paris...le Pont Neuf
Je reconnais la ville
Un peu jouir
Un peu pleurer
Ma vie
Est-ce vraiment la peine d’en parle (1999, p.110)

Após cerca de cinco anos de conversão ao Catolicismo, Pierre Reverdy decide viver em Solesmes em 1926, próximo à abadia da cidade. No entanto, a mudança de cidade é resultado de uma mudança também interna; a inquietude que começou ao sair da cidade natal, se intensificou. Agora, havia a necessidade de continuar as reflexões como poeta e como homem; a busca pelo mistério que envolve a criação continuava a desafiar Reverdy; os anos de amizade, de boemia, de discussões e trocas cederam espaço à necessidade de reclusão e até de solidão.

SOLESMES: CONVERSÃO, SOLIDÃO, REFLEXÃO

A segunda etapa da produção literária de Pierre Reverdy é longa, de 1926 até 1960. Até meados de 1930, o poeta experimenta uma verdadeira crise espiritual, procurando o refúgio para refletir sobre a sua vida pessoal e artística. Porém, passados os primeiros anos e com apenas algumas publicações, Reverdy começa a

corresponder-se com antigos editores e amigos e retorna ao meio literário com novos poemas, reflexões e citações da arte e literatura, revisão e reedição de algumas obras publicadas anteriormente.

Em relação à conversão do poeta, o amigo e editor Stanislas Fumet, em artigo publicado na revista *Mercure de France* (1962), explica que Max Jacob fora o responsável por levar Reverdy ao conhecimento das histórias da Bíblia e ao batismo no Catolicismo. Fumet escreve:

Et Pierre me précise que c'était Max Jacob qui l'avait bouleversé, un jour, en lui faisant un récit mimé de la Passion de Christ. Pierre avait fondu en larmes et c'est comme ça qu'il avait abordé Jésus Christ et la religion. (1962, p. 319)

De acordo com Fumet, Reverdy havia afirmado que o Cristianismo era para ele totalmente desconhecido. Henriette, mulher do poeta, nascida em família católica, compreendia melhor as questões de religião e lia a Bíblia constantemente, encontrando em seus textos um alimento para a alma. Até o momento da conversa com Jacob, Reverdy não conseguia entender o significado desse “alimento para a alma” a que sua esposa se referia.

Como ele não havia sido batizado na infância, ao converter-se o fez e teve como padrinho o companheiro Max Jacob. Stanislas Fumet acrescenta:

Pierre Reverdy devenait un chrétien total, qui, peu après, allait demander la confirmation. Je devins son deuxième parrain. (1962, p. 320)

Nos últimos dias em Paris, Reverdy preferiu se isolar em sua casa, com portas e janelas fechadas. Ele fazia parar o movimento do relógio e passava longos períodos em oração, ajoelhado ou deitado. O poeta renunciava, naquele momento, até mesmo às obras de arte que tanto apreciava, mantendo em sua casa apenas um retrato de Santa Bernadete pintado por Picasso. Em carta enviada ao amigo Fumet, Reverdy confessa:

Mon existence, mon cher ami, peut se résumer en un mot ou en deux: Dieu. Vers Dieu. Ici la prière commence le matin et s'achève le soir, car l'esprit et le coeur sont tout collés à Dieu dans la tendresse et l'amour et tout l'acte quel qu'il soit devient une prière. Dieu est là devant nous, je dirais mieux: en nous. (1962, p. 328)

Gabriel Bournoure foi um dos críticos que mais estudou o período de conversão e influência da religião na obra do poeta. Para o crítico, em artigo publicado na revista *Mercure de France* em 1962, Reverdy queria introduzir na criação poética os métodos severos do exame de consciência que começara a fazer depois de seu batismo.

Para Bournoure, a fé de Reverdy estava repleta de um desejo de liberdade, muito distante do que pregava a religião. E para vivenciar esse sentimento de maneira intensa e absoluta, o poeta refugiou-se em Solesmes como se estivesse em um asilo de paz. No entanto, nesse momento de sua vida, o caráter moralista sobressaía ao de poeta.

A obra *Le Gant de crin* (1927) é feita com aforismos, notas, fragmentos de reflexões de Reverdy que parecem tentar justificar a sua conversão. Palavras como “disciplina” e “valor” passam a fazer parte do vocabulário do poeta. Para ele, “La

valeur d'une oeuvre est fonction de la discipline que s'impose l'homme" (1927, p.169).

Os primeiros anos vividos em Solesmes são denominados por alguns críticos como “o silêncio de Reverdy”, já que o autor de *Poèmes en Prose* se distancia da poesia, dos editores, das publicações e passa a valorizar os momentos de solidão e de introspecção, julgando conseguir encontrar respostas para as suas dúvidas mais inquietantes. As reflexões de agora parecem tentar unir o fazer poético com a experiência religiosa, como escreve em *Le Gant de crin* (1927):

Rien n'est tout à fait poésie, ni les poètes, ni leurs oeuvres. Mais le contact de l'âme avec les choses est poésie, contact profond, la pénétration plutôt. C'est cette poésie qui m'a amené à Dieu, à mon insu, par les voiles pénibles du doute et de dédale obscur de la superstition. (1927, p.63)

A obra *Le Gant de crin* (1927) representou o ápice de devoção de Reverdy ao Catolicismo. No entanto, uma outra devoção do poeta continua a ser destacada: o Cubismo. Em várias notas, o movimento artístico é citado, confirmando que os anos em Paris foram lições definitivas para a formação dos pensamentos estéticos de Pierre Reverdy.

A fase mais radical do período de Solesmes, dedicada à espiritualidade, chega ao final por volta de 1930. Com isso, Reverdy recomeça a escrever e publicar obras com poemas, notas e ensaios. Certamente, essas novas obras são fruto do isolamento do poeta; no entanto, ele consegue dar continuidade aos princípios básicos de sua estética iniciados nos anos de “*avant-garde*”.

Em *Le livre de mon bord – Notes: 1930-1936*, publicado apenas em 1948, Reverdy escreve em forma de notas, fragmentos e aforismos, sobre arte, vida e principalmente se revelando aos poucos um “pensador” da poesia. De acordo com o autor Robert W. Greene, na obra intitulada *The Poetic Theory of Pierre Reverdy* (1967), *Le livre de mon bord* é reconhecido como um dos maiores esforços teóricos do poeta nos anos que precedem a Segunda Guerra Mundial. O autor acrescenta que a publicação de 1948 projeta novamente Pierre Reverdy no meio literário, com críticas significativas na área da Literatura Francesa da época.

Acredita-se que Reverdy já esperava pela repercussão positiva de *Le livre de mon bord*, pois em artigo da revista *Le Figaro littéraire* (1948), dias antes da publicação da obra, o poeta declara:

Je vais publier quelque chose à quoi j’attache un intérêt tout spécial. Je l’ai écrit sans songer à la publication. Pendant mes nuits d’insomnie, je pensais. Je me suis dit que si j’écrivais cela, ce serait peut-être plus supportable. (GREENE, 1967, p. 60)

A vivência de Pierre Reverdy em Solesmes foi atormentada pelo movimento da Ocupação causado pela Segunda Guerra Mundial. Desse período, há citações reproduzidas na obra *En Vrac - Notes* (1956), sugerindo a indignação do poeta diante dos acontecimentos sociais. Em uma dessas notas, Reverdy declara:

Je sens bien que je n’écrirai plus jamais une ligne dans l’intention de faire un poème – l’aventure poétique est finie pour moi – car on n’est pas poète par occasion – tous les poèmes sont nuls, aucun ne vaut rien. [...]L’aventure poétique est finie, il m’en reste, dans les replis les plus secrets de mon être, des échos d’une impérissable saveur. (1956, p. 285)

A revelação emocionante acima, que consideramos quase uma renúncia à poesia, ao ato poético, felizmente não chegou a ser concretizada. Acabada a Guerra, as revistas literárias ressurgiram e o nome de Reverdy voltou a aparecer nos sumários, fazendo renascer o prestígio do poeta. Dentre as publicações em revistas, destacamos três importantes ensaios nesse período pós-guerra: “*Circonstances de la poésie*” (1946), “*La fonction poétique*” (1950) e “*Cette émotion appelée poésie*” (1950).

Os três artigos tratam de assuntos relevantes para Pierre Reverdy: o que é matéria para a poesia, a construção das imagens, o efeito que a obra pode causar, a criação. Podemos perceber na leitura dos ensaios que o poeta deu continuidade às reflexões iniciadas na época da revista *Nord-Sud*, entre 1917 e 1918. No entanto, com a experiência e maturidade do autor, os textos apresentam um maior aprofundamento nos temas abordados.

“*Circonstances de la poésie*” surge inicialmente no número 21 da revista *L’Arche*, em novembro de 1946. Os ensaios “*La fonction poétique*” e “*Cette émotion appelée poésie*” são publicados na revista *Mercure de France*, em abril e agosto, respectivamente, de 1950.

Além de obras com as reflexões de Reverdy, destacamos, nessa fase de reclusão, a reedição de poemas que haviam sido publicados apenas em revistas ou ainda inéditos ao público, como *La balle au bond* (1928) e *Flaques de verre* (1929), ambos com poemas em prosa e *Sources du vent* (1929), com poemas em versos livres. De 1930 a 1940, destacamos as obras *Pierres blanches* (poemas inéditos), *Risques et périls* (contos), *Ferraille* e *Plein verre*, com poemas em versos livres.

Como já esclarecido, Reverdy se recusa a publicar de 1940 a 1945, anos de Guerra. Em 1942, os alemães ocupam a casa do poeta, que é obrigado a vendê-la, e a transformam em habitação.

Do período que se inicia em 1945 até 1960, há uma avalanche de obras de Reverdy no mercado literário, talvez na tentativa de recuperar o “tempo perdido”: *Plupart du temps* (1945) e *Main d’oeuvre* (1949) são, respectivamente, volumes constituídos de edições completas e definitivas de alguns poemas inéditos e de poemas já conhecidos pelo público. Em *Plupart du temps*, além de uma “*Prière d’insérer*” escrita pelo poeta, podemos ler *Poèmes en prose*, *Quelques poèmes*, *La lucarne ovale*, *Les ardoises du toit*, *Les jockeys camouflés*, *La guitare endormie*, *Étoiles peintes*, *Coeur de chêne* e *Cravates de chanvre*, títulos que representam os anos de 1915 a 1922. Em *Main d’oeuvre*, poemas de 1913 a 1949, temos *Grande nature*, *La balle au bond*, *Sources du vent*, *Pierres blanches*, *Ferraille*, *Plein verre*, *Les chants des morts* e os inéditos *Cale sèche* e *Bois vert*.

Em 1952, *Au soleil du plafond*, obra constituída por vinte poemas em prosa ilustrados por Juan Gris, surge no mercado como a realização de um projeto antigo. Com a morte do amigo Gris em 1927, Reverdy não termina o volume e só consegue concluí-lo para homenagear o companheiro cubista trinta anos mais tarde. Da mesma maneira, mas com tiragem limitada, o poeta publica pouco antes de sua morte, em 1960, *La Liberté des mers* com dezenove poemas em prosa ilustrados por Georges Braque.

Em 1959, Pierre Reverdy envia ao editor Louis Broder a cópia do que seria o último poema: *Sable mouvant*. Ao lado de outros textos de escritores contemporâneos como René Char, André du Bouchet e Jacques Dupin, o poema de

Reverdy faria parte de *Poèmes de ce temps*, publicado apenas em 1962. Com a morte de Reverdy em 17 de junho de 1960, o editor Broder resolve fazer de *Sable mouvant* um volume único, com apenas 255 exemplares, em homenagem ao poeta. A obra é publicada em 25 de outubro de 1966, acompanhada de dez ilustrações inéditas de Pablo Picasso.

Sable mouvant é um poema longo, diferentemente dos outros escritos pelo poeta. É interessante observar que, por ser uma de suas últimas tentativas de escrita, esse poema nos reserva passagens quase testemunhais, parecendo um presságio da morte que logo viria:

Cheval perdu dans l'air
Après la cavalgade
Mirages du désert
Oasis ou cascade

Je suis sorti du port
Par un étroit passage
Et je rentre à la mort
Démuni de bagage [...] (2003, p. 67)

Da chegada a Paris ao refúgio em Solesmes, da vida agitada e boêmia da juventude à solidão na maturidade, da amizade com pintores e poetas inovadores ao asilo buscando paz interior; todos os momentos vividos por Pierre Reverdy foram intensos e dedicados exclusivamente à escrita, à poesia, ao mistério que envolve o ato da criação. Em uma *“Prière d’insérer”* escrita pelo poeta para a edição de 1945 da obra *Plupart du temps*, Reverdy reafirma aos leitores e avalia o quanto a escrita representou em sua vida:

De ma vie, je n’aurais jamais rien su faire de particulièrement remarquable pour la gagner, ni pour la perdre.

Voici un témoignage partiel du genre d'activité qui a absorbé la plupart de mon temps. (1999, p. 387)

Após a morte de Reverdy, várias edições que não se encontravam no mercado literário foram reeditadas. Revistas especializadas começaram a publicar artigos com homenagens póstumas ao poeta, unindo ensaios antigos e inéditos. A revista *Mercure de France* de 1962, dirigida por Maurice Saillet, publica uma edição especial sobre Reverdy, com testemunhos de amigos e contemporâneos do poeta. Em uma dessas homenagens, o amigo Aragon escreve uma emocionante despedida:

On ne l'a pas vu mourir. Et il était mort.
Il y a des gens qui disent adieu à ceux qui s'en vont. Je suis déjà de ceux qui leur diraient bien au revoir.
Un soleil noir s'est couché à Solesmes. (1962, p. 127)

A dedicatória de Aragon a Reverdy deve-se principalmente à relação de amizade que tiveram durante o período de publicação da revista *Nord-Sud*, entre os anos de 1917 e 1918, cujos detalhes e informações importantes refletiremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2- O PERÍODO DA REVISTA *NORD-SUD*

A CRIAÇÃO DA REVISTA

O início do século XX foi marcado no meio artístico e literário pelo surgimento de diversos movimentos de vanguarda que tinham como objetivo a renovação estética e a ruptura dos gêneros estabelecidos. Futurismo, Dadaísmo, Expressionismo e Cubismo foram grandes destaques na Europa nesse período denominado *avant-guerre*. Escritores, pintores e escultores se reuniam em busca de novas diretrizes na arte e na literatura, sendo mais participativos e passando a apresentar suas obras e a comentar o processo de criação, aumentando a proliferação dos manifestos da arte.

Os manifestos, que de certa forma viraram moda nesse período, traziam uma novidade: os atos de escritura, ou seja, os movimentos artísticos surgiram acompanhados de um manifesto verbal, explicitando a expressão de um grupo que se reuniu para a organização de um projeto.

O papel dos manifestos era de tentar explicar o desenvolvimento das novas formas picturais e literárias: a representação, por exemplo, estava em crise e a abstração progressivamente tomava espaço no meio artístico.

A avalanche dos chamados “ismos” (Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo) e os seus respectivos manifestos marcaram um momento de ruptura na arte. Eles apareciam e desapareciam rejeitando compulsivamente os valores e as tradições, tendo como objetivo garantir a originalidade de cada movimento.

As revistas literárias francesas como *Sic*, *L'Élan*, *La Phalange*, *Les Marges* e *Vers et Prose* também foram destaque nesse momento de vanguarda, publicando

ao mesmo tempo artigos, crônicas, poesias e textos variados de autores conhecidos pelo público e de novos autores. No entanto, nenhuma dessas revistas tinha o objetivo de divulgar um manifesto específico ou de reunir artistas com os mesmos ideais. Dessa forma, a heterogeneidade predominava e não garantia a fidelidade dos escritores em uma única revista.

Pierre Reverdy participou de revistas literárias com seus poemas em versos livres, poemas em prosa, alguns artigos e crônicas. O autor, porém, sentia necessidade de um espaço onde pudesse reunir pessoas com ideais mais homogêneos e fecundos, com diretrizes mais claras para a arte e a literatura. O poeta já havia publicado as obras *Poèmes en Prose* (1915) e *La Lucarne Ovale* (1916) e decidira nesse momento refletir um pouco mais sobre estética e estilo, tentando destacar os pontos principais que a criação de uma obra de arte deve possuir. É claro que o interesse em discutir e divulgar a própria estética não surgiu do nada. Pierre Reverdy tinha ao seu lado poetas mais experientes como Guillaume Apollinaire que publicara em 1913 *Les Peintres Cubistes*, fazendo comentários e levantando aspectos do Movimento Cubista e Max Jacob que, com o prefácio de sua obra *Le Cornet à Dês* (1916), tentara falar um pouco sobre sua estética, criando polêmica no meio literário por considerar-se o inventor do poema em prosa moderno. A influência de autores mais distantes no tempo como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Mallarmé e Arthur Rimbaud também contribuiu para a formação do pensamento estético de Reverdy.

Ao lado dos poetas, os pintores cubistas tiveram grande participação na vida literária de Pierre Reverdy e colaboraram para que ele conseguisse idealizar, criar e publicar uma revista para divulgar suas reflexões estéticas, poemas, crônicas e

também artigos de artistas que pensavam em diretrizes parecidas na arte e na literatura. Dentre os pintores mais próximos de Reverdy estavam Pablo Picasso, Juan Gris, Mondigliane, Georges Braque e o escultor Laurens. A amizade entre o poeta e os pintores levou Reverdy a escrever artigos, também considerados homenagens, sobre vários desses nomes, como “*Pablo Picasso*”, publicado em 1924 em *La nouvelle revue française*, um estudo sobre George Braque denominado “*Une aventure méthodique*” (1946) e “*Matisse dans la lumière et le bonheur*” publicado em 1958. Observando as datas desses estudos, concluímos que a relação com os pintores não foi apenas durante o auge do Movimento Cubista. A influência e amizade entre Reverdy e esses artistas foi importante para toda a vida literária do poeta, até mesmo depois de converter-se ao Catolicismo em 1924 e refugiar-se em Solesmes com a família. Os pintores retribuíaam essa amizade e admiração a Reverdy ilustrando capas e poemas das obras publicadas. As conversas e ideias compartilhadas entre o poeta e os pintores levaram George Braque a dizer: “*Il parlait peinture comme nous*” (HUBERT, 1980, p.08) e ainda acrescentou: “*Il nous faisait découvrir nos propres secrets*” (HUBERT, 1980, p.08).

Suzanne Bernard, em *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*, escreve sobre a relação entre poetas e pintores no período do *avant-guerre* e complementa a citação de Braque:

Tout le monde sait combien [...] les jeunes poètes fantaisistes et modernistes ont été influencés par la peinture. La génération d'avant-guerre cherche ses directives auprès des peintres et s'orientent vers une poésie beaucoup plus visuelle. (1959, p. 618-619)

Tornar a poesia mais visual, como diz Bernard, é apenas uma das características que aproximam pintores e poetas. Podemos destacar outras como a simultaneidade, já que antes a linearidade era predominante, as distorções temporais e espaciais, a fragmentação e a técnica da colagem, chamada *papier collé* pelos franceses. Todos buscavam romper definitivamente com as regras do passado e, sobretudo com o Simbolismo que era o movimento artístico mais próximo no tempo. Para Suzanne Bernard (1959), os artistas estavam reunidos “*dans une même volonté de retour au réel, à l’objet, par protestation contre le monde des reflets, d’apparences mouvantes et des symboles qui avait enchanté leurs prédécesseurs*”. (1959, p.619)

A palavra criação tem principal destaque no Movimento Cubista e nas reflexões estéticas de Pierre Reverdy. Criar não é mais imitar, sugerir, simbolizar. Criar é inovar e fazer da obra um objeto não subordinado à realidade, como o próprio Reverdy a caracteriza. Para Apollinaire, em *Les peintres cubistes*:

Ce qui différencie le cubisme de l’ancienne peinture, c’est qu’il n’est pas un art d’imitation, mais un art de conception qui tend à s’élever jusqu’à la création. (1965, p. 12)

A relação com os cubistas impulsionou Pierre Reverdy a realizar o desejo de reunir em uma revista tudo o que eles estavam vivendo naquele momento. Dar continuidade às discussões que tinham e registrá-las seria o primeiro passo para que conseguissem expressar concretamente os rumos da arte. A publicação da revista *Nord-Sud*, cujo título fazia referência à linha de metrô que ligava Montmartre a Montparnasse, daria início à formação de reflexões próprias, mais tarde também desenvolvidas nas obras *Le gant de crin* (1927), *Le livre de mon bord* (1948), *La*

fonction poétique (1950), *Cette émotion appelée poésie* (1950), *En vrac* (1956) e *Note éternelle du présent* (1958).

Em *Nord-Sud* o foco central não era o Movimento Cubista. Na verdade, Reverdy estava distante de querer seguir em sua revista o mesmo modelo dos manifestos de vanguarda do início do século. O poeta queria algo mais profundo: conseguir reunir produções literárias que pudessem fornecer uma orientação estética, criar um grupo coerente e conciso que não ficasse vagando por diversas revistas simplesmente para publicar textos, e sim encontrasse e mostrasse ao público o fio que conduzia a arte naquele momento e, acima de tudo, falasse sobre poesia, sobre a construção da poesia, sobre a recepção de sua obra. O poeta estava envolvido em uma atmosfera de criação e sentia a necessidade de uma reflexão para compreender as suas descobertas e saber em qual direção seguir.

Com certeza ainda não se falava em “estética da recepção”. No entanto, Reverdy conseguia destacar aos poucos a importância do leitor na construção de suas poesias. Ele tentava encontrar a invisível linha que ligava o íntimo do poeta, passando pela obra, aos sentimentos mais íntimos do público. Por isso imitar já não era suficiente. Era preciso fazer algo novo para o poeta sentir-se realizado com a sua obra e para tocar o leitor. O período de guerra, de destruição da sociedade, de crises contribuía muito para a reflexão dos artistas e para as mudanças que buscavam na arte.

A amizade e o contato diário com os vizinhos pintores encorajaram Pierre Reverdy a refletir sobre os meios de expressão pelos quais a obra de arte passava nesse início de século.

Em 1921, na revista *L'Esprit Nouveau*, Reverdy escreveu sobre a formação de sua revista e esclareceu os seus principais objetivos:

En 1916 – le moment était venu où l'on pouvait parler d'esthétique, je l'ai fait dans Nord-Sud parce que l'époque était à l'organisation, au rassemblement des idées, parce que la fantaisie faisait place à un plus grand besoin de structure et que ce sentiment parlait assez fort en moi, pour que je fondasse une revue pour l'exprimer et pousser une idée à la réalité. L'événement m'a donné entièrement raison. Les jeunes gens qui naissaient au monde littéraire à ce moment se groupèrent dans cet organe de combat – le dernier d'un genre qui n'a plus aujourd'hui le droit de vivre – et une esthétique vraiment nouvelle s'affirma attirant vivement l'attention que les oeuvres isolées avaient jusque là laissée distraite. (HUBERT, 1980, p.07)

Reverdy era o diretor e editor de *Nord-Sud*, porém não fazia questão de destacar seu nome em nenhuma seção da revista. No artigo “*Pierre Reverdy en 1917*”, publicado na revista *Mercure de France* de 1962, Adrienne Monnier nos revela:

Quand je considère maintenant la collection de Nord-Sud, que j'ai soigneusement conservé, elle m'apparaît comme le type d'exemple des revues d'avant-garde. Sa présentation était modeste; pour des raisons d'économie[...]Le nom du directeur ne figurait nulle part, on lisait seulement au bas de la couverture “Adresser tout ce qui concerne la revue, 12, rue Cortot, [c'était l'adresse de Reverdy]. (1962, p.19)

A revista *Nord-Sud* circulou por pouco tempo no mercado literário. Com apenas quinze edições, teve seu primeiro número publicado em março de 1917 e o último em outubro de 1918. Mesmo com esse curto período de existência, não é exagero considerá-la uma revista de vanguarda, como o fez Adrienne Monnier.

Nord-Sud foi uma revista importante por ter um grupo seleto de artistas envolvidos

em sua formação e por apresentar nomes de poetas que posteriormente liderariam o grupo dos surrealistas. Nas primeiras publicações predominaram artigos, poemas e crônicas de Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire, Max Jacob e Paul Dermée. Nas edições do final de 1917 e de todo o ano de 1918 outros poetas e artistas colaboraram com *Nord-Sud*, dentre eles André Breton, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Vicente Huidobro, Louis Aragon, Hélène d'Oettingen e houve participação dos pintores George Braque e Fernand Léger. A repercussão de *Nord-Sud* foi tão grande no meio artístico que o pintor Juan Miró, mesmo sem ter colaborado, pintou uma tela cujo desenho era o de um exemplar de *Nord-Sud* sobre a mesa iluminado pela luz de um abajur.

Pierre Reverdy foi o único a aparecer em todas as edições de *Nord-Sud*, ora assinando com o nome completo ou com apenas as iniciais, ou utilizando os pseudônimos Clément Milart e S. Lafôret. O poeta participava de todas as seções da revista: escrevia poemas em versos livres, alguns poemas em prosa, artigos sobre arte e literatura, crônicas e notas. Também apresentava na seção "*Bibliographie*" as publicações recentes dos escritores que colaboravam com a revista, divulgando a trajetória individual de seus amigos.

Nord-Sud foi uma realização profissional e, acima de tudo, pessoal para Pierre Reverdy. A relação forte do poeta com a poesia e com o processo de criação era admirada pelos amigos que o cercavam. No artigo "*L'époque Nord-Sud*", publicado na revista *Mercure de France*, Philippe Soupault afirma: "*C'est pour amour de la poésie qu'il [Reverdy] avait décidé de faire paraître la revue Nord-Sud*" (1962, p.306). O poeta surrealista acrescenta:

En ces années, il ne parlait que de poésie. Il oubliait la guerre, les mensonges, les bourrages de crâne, la boue, le sang, les tueries, les absurdités et le reste. La poésie devenait essentiel. (1962, p.308)

A criação de uma poesia inovadora foi o tema que mais envolveu os artigos escritos por Reverdy em *Nord-Sud*. Colocar a poesia em destaque e refletir sobre como ela é importante para o poeta que a constrói e para quem experimenta vivenciar essa arte bem de perto, fazendo com que ela ultrapasse as linhas escritas no papel e passe a intrigar o leitor, também foi seu objetivo. Segundo Suzanne Bernard (1959), os poemas e artigos de Pierre Reverdy fazem com que ele seja um mestre para a geração do início do século XX. Ela ainda escreve em sua obra:

C'est que la position de Reverdy est une position centrale, et que cette poésie remarquablement une avait en elle de quoi fournir des apports aussi bien au Cubisme, au Surréalisme et à la poésie contemporaine. [...] la poésie de Reverdy reste toujours une poésie concrète, qui prend ses racines au coeur même des réalités naturelles et humaines: une poésie qui ne doit rien aux prestiges du mètre, de l'écriture poétique ou de la phrase bien cadencée, mais où pourtant la technique joue un rôle essentiel. (1959, p.638)

Quando Suzanne Bernard fala em técnica, temos de pensar em toda a construção poética de Pierre Reverdy. A técnica, para o poeta, não é seguir regras existentes e nem mesmo elaborar uma fórmula para escrever. Reverdy acredita na importância da elaboração de uma estética própria e autêntica. Para Reverdy, a estética não é um conjunto de princípios anteriores à criação, que precedem a obra, mas deve ser uma reflexão *a posteriori* sobre a arte e, em particular, sobre os meios de expressão colocados na obra.

O poeta não pretendia que a revista *Nord-Sud* publicasse uma teoria sobre a poesia, quer dizer, um conjunto de regras estabelecidas para escrever poesia que fosse seguido por ele mesmo e por outros poetas. A sua necessidade era a de refletir sobre alguns conceitos já existentes no seu processo de criação. Na última edição de *Nord-Sud*, em outubro de 1918, Reverdy publicou um pequeno artigo na seção “*Note*” esclarecendo alguns pontos sobre estética. Primeiramente, o poeta define o termo:

Dans un sens moins général que celui qu'on lui donne ordinairement l'esthétique peut se définir: l'ensemble des moyens dont un auteur dispose pour créer. Il y a en effet des auteurs qui ont une esthétique représentée par des oeuvres nées de moyens nouveaux et personnels. D'autres travaillent sans aucun souci d'esthétique; ce n'est pas dire d'ailleurs que leurs oeuvres soient dénuées de beauté.

Para Pierre Reverdy os autores precisam refletir sobre o ato da escrita. O poeta acredita que a beleza da obra está nos meios utilizados pelo escritor tornando o produto final inovador e ultrapassando a manifestação superficial da personalidade do escritor. Na maioria de seus artigos, Reverdy faz fortes críticas aos autores que não têm uma estética própria. Em “*Note*”, o poeta afirma ter conhecido escritores que, sentindo a necessidade de elaborar conceitos sobre a escrita literária, escreveram algumas páginas totalmente em desacordo com a própria obra. Reverdy finaliza dizendo: “*Cela prouve assez que les idées esthétiques viennent après les oeuvres*”.

Durante os dois anos de publicação, *Nord-Sud* veiculou quatro importantes ensaios de Pierre Reverdy, que sintetizam pontos fundamentais de suas reflexões: criação, imagem e emoção.

“SUR LE CUBISME”

Dos conceitos principais da estética de Reverdy, podemos destacar a criação, que vem ao encontro do conceito de criação dos pintores cubistas, a imagem e a emoção. Esses três elementos-chave vão ser repetidamente discutidos por Reverdy em *Nord-Sud* e em sua obra estética posterior. No primeiro número de *Nord-Sud*, Reverdy apresenta o artigo “*Sur le Cubisme*”, divulgando o movimento cubista como o mais importante e inovador da época e destacando as características em comum com os pintores. O poeta defende o Cubismo por ser uma arte “*qui par sa persistance et son développement a assez prouvé ses raisons et ses droits d’exister*”.

O que mais aproximou Reverdy dos pintores cubistas e do movimento foi a mesma ambição pela busca de algo novo e por uma obra que fosse apenas arte e não representação da realidade existente. Reverdy escreve: “*Le Cubisme est un art éminemment plastique; mais un art de création et non de reproduction ou d’interprétation*”. Com essa afirmação, o poeta enfatiza a busca feita pelo grupo de construir obras que tocassem o público por seu efeito diferencial, por serem distintas do que fora feito até o momento e por não representarem nada do que existisse na realidade. Os meios utilizados pelos pintores cubistas visavam enganar o olhar, provocar um choque. Na técnica da colagem, por exemplo, vários fragmentos de materiais e objetos eram utilizados, aproveitando-se apenas uma ou outra característica desses elementos para a construção de algo inusitado. A simultaneidade produzida pela união dos elementos escolhidos fazia o olhar do

público e também do criador se indignar diante da obra. Em “*Sur le Cubisme*”,

Reverdy escreve:

Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence, il y a dans le Cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique.

Les objets n’entrant plus que comme élément on comprendra qu’il ne s’agit pas d’en donner l’aspect mais d’en dégager, pour servir au tableau, ce qui est éternel et constant (par exemple la forme ronde d’un verre, etc...) et d’exclure le reste. (1980, p. 06-07)

Pierre Reverdy acredita que os meios utilizados pelos pintores permitem a construção de uma obra original, sem ser apenas a imitação da realidade. Os procedimentos da criação da arte cubista nos levam a observar que todos os objetivos do grupo são diferentes. Reverdy afirma que os meios também devem ser diferentes para que o resultado seja diferente. E em poesia o poeta pensará também dessa maneira. Apesar de “*Sur le Cubisme*” discutir apenas a arte pictural, Reverdy escreve no final do artigo:

C’est cette création, dont je parlerai aussi plus tard à propos de poésie, qui marquera notre époque. Nous sommes à une époque de création artistique où l’on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l’on crée des oeuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu’elles ont une existence propre, en dehors de l’évocation ou de la reproduction des choses de la vie. (1980, p. 07)

Mais uma vez o poeta afirma que a obra não deve ser uma reprodução, e sim uma criação que ganha existência própria. Para Reverdy, a poesia não está em nenhum lugar, não está nos objetos ou nas paisagens; a poesia pode e deve ser

colocada em todos os lugares, ou seja, é o poeta quem vai observar com seu olhar diferenciado o que vai ser transformado em linguagem poética. Reverdy acredita que a poesia se forma por meio de combinações de palavras que criam uma realidade fixa e particular nunca vistas anteriormente. Em *“La fonction poétique”*, artigo publicado primeiramente no número 1040 da revista *Mercure de France* de 1950, Reverdy escreve que *“La poésie n’est pas dans les choses – elle est dans l’homme, uniquement, et c’est lui qui en charge les choses, en s’en servant pour s’exprimer”* (2003, p.121-122).

Com essa afirmação podemos perceber que Reverdy apropriou-se de alguns conceitos do Cubismo para formular a sua estética. Se a poesia não está nas coisas, como também as pinturas feitas pelos cubistas não representam a realidade, é o poeta, ou o pintor, que se apropria do material que a realidade oferece para transformá-lo em obra de arte. Para Reverdy não há imagens na natureza; a imagem está na consciência do poeta. É ele quem tem um olhar diferenciado para as coisas presentes na realidade. Em *“Circonstances de la poésie”*, artigo publicado no número 21 da revista *L’Arche* em 1946, o poeta afirma:

C’est dans cette lutte contre le réel tel qu’il est, où se trouve engagé la conscience humaine, que s’affirme l’utilité du poète et que la poésie naît. C’est dans ce sens qu’elle sert comme manifestation du besoin irrépressible de liberté qui est dans l’homme – c’est elle qui lui sert le plus efficacement à se libérer. (2003, p. 125-126)

É interessante observar que para Reverdy, a construção da obra de arte é o momento de luta contra a realidade em que vivemos. A poesia deve ser a manifestação de liberdade do poeta ou do próprio homem. É por meio da arte,

principalmente se pensarmos no período de guerra que estavam vivendo que o artista consegue se libertar da realidade existente e transformá-la em poesia, em telas, em esculturas.

Por meio desse artigo que inaugura a revista *Nord-Sud*, podemos tentar compreender a aproximação forte entre Reverdy e seus amigos pintores. As diretrizes do movimento cubista serviram como lições para as orientações do poeta. No entanto, Reverdy, rejeitava para as suas reflexões o título “Cubismo Literário” ou “Cubismo Poético”. O poeta dizia que já havendo uma designação para uma arte, no caso o Cubismo, não teria como usar a mesma nomenclatura para outra arte, que é a literatura.

A CRIAÇÃO

No número 4 da revista *Nord-Sud*, Reverdy publica o artigo “*Essai d'esthétique littéraire*” dando continuidade às suas reflexões sobre arte e poesia. E é exatamente nesse texto que o poeta começa a aplicar em poesia os conceitos sobre criação explicados em “*Sur le Cubisme*”. Reverdy inicia o artigo com uma epígrafe de Remy de Gourmont:

L'Art est antérieur à l'Esthétique. – L'Esthétique doit être une explication et non une théorie de l'Art. (1980, p.04)

Começar com essa epígrafe é tentar explicar que suas reflexões não precedem o momento da criação. Na verdade, o poeta não queria criar um conjunto de regras que levasse à formulação do como escrever poesias. Refletir sobre o

fazer poético foi, para Reverdy, uma forma de unir conceitos de criação e divulgá-los em suas obras. Podemos dizer que há um limite muito sutil entre os seus poemas e seus artigos sobre estética, já que esses últimos foram escritos com uma linguagem poética, muitas vezes apenas fragmentos de frases, com as idéias centrais em destaque e sem pontuação; tudo muito parecido com a escrita dos poemas em prosa.

Em “*Essai d’esthétique littéraire*” Reverdy explora o conceito de que a arte não pode ser a imitação da realidade, já que para ele: “*Imiter le mieux possible c’est bien créer le moins possible*”. Para Reverdy, a poesia deve ser construída por elementos essenciais da realidade, de acordo com a percepção do criador. E é com a ajuda desses elementos principais que o poeta consegue criar uma obra de arte autônoma, independente, nova, desconhecida. Essa obra passará a ter uma existência própria, uma realidade própria. Reverdy acredita que o poeta pensa e compreende o mundo de uma forma diferente e ele se apropria dos elementos desse mundo também de uma forma diferente. Em “*La fonction poétique*”, Reverdy nos explica um pouco mais sobre esse olhar inaugural do poeta sobre as coisas da realidade:

C’est-à-dire que, pour lui (le poète), les choses ont, dans la réalité, une autre valeur et que sa sensibilité et son esprit réagissent, à leur contact, de façon tout à fait différente. (2003, p. 122)

Não é só o olhar do poeta sobre a realidade que é diferente, Reverdy também considera o escritor como um ser diferente, especial, com a função de reconstruir o mundo por meio das palavras. E mais do que isso; Reverdy considera que a obra

finalizada está ao lado do poeta como se fosse uma parte dele mesmo, talvez a parte mais importante e a mais reveladora.

Para que a obra de arte se torne uma criação verdadeira, sem ser um retrato fiel da realidade, é preciso que os elementos utilizados sejam adequados. Encontrar esse material e transformá-lo em um objeto autônomo, como queriam Reverdy e os pintores cubistas, é um trabalho árduo que descarta a idéia de que os artistas usam a inspiração e a imaginação em seus trabalhos. E é a escolha desses elementos e a forma como eles se aproximam que podem tocar o íntimo do leitor e provocar uma emoção. Reverdy sempre se preocupou com a emoção que a obra deve produzir. Em *“Essai d’esthétique littéraire”*, o poeta escreve sobre esse sentimento:

Si l’oeuvre produit une émotion, c’est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux.
Cette émotion sera en raison directe du degré d’élévation des moyens et des éléments employés et de la justesse de leur emploi.
(1980, p.06)

A emoção, para Pierre Reverdy, está diretamente ligada ao como fazer poesia, à escolha dos elementos utilizados e à relação diferente que há entre esses elementos. Não é uma simples emoção; é um sentimento provocado pela forma como o poeta constrói a sua poesia. E é o poeta quem tem o poder de conseguir provocar emoção nos leitores.

A EMOÇÃO

O conceito “emoção” é tão forte na estética de Reverdy, que ele escreveu um artigo sobre esse assunto no número 8 da revista *Nord-Sud*, dando continuidade ao que começou em “*Essai d’esthétique littéraire*”.

Em “*L’émotion*”, Reverdy vai discutir o efeito que a obra tem de provocar no leitor. Na verdade, esse sentimento começa a se delinear no íntimo do poeta, quando ele seleciona o material poético para a sua obra e descarta elementos que nele não se encaixam. Para Reverdy, a emoção é provocada pelo que é dito e como é dito. Portanto, o modo de construir o poema tem um valor fundamental para o poeta. A emoção provocada pela obra de arte é única e não é encontrada na realidade em que vivemos. O poeta acredita que há um mistério a envolver o momento da criação. E esse mistério é garantido por algo que já anunciamos aqui: o poeta tenta, no processo de criação, confrontar e explorar o que há de mais íntimo nele mesmo com a realidade que o cerca. A emoção não é um sentimento apenas do leitor; é também um efeito estético procurado o tempo todo pelo criador.

O poeta está em busca do desconhecido e ele tenta encontrar essas relações vistas para provocar e chocar o leitor com a nova realidade. Em “*La fonction poétique*”, Pierre Reverdy explica:

Au réel vrai le poète substitue le réel imaginaire. Et c’est le pouvoir, ce sont les moyens d’élever ce réel imaginaire à la puissance de la réalité matérielle et de la dépasser en la transmutant en valeur émotive qui constitue proprement la poésie. (2003, p. 129)

A verdadeira função da poesia e todo o mistério que permeia a criação estão no processo de transformar a realidade cotidiana em realidade imaginária, transformar o olhar diferente que o poeta tem sobre a vida em imagens poéticas e, dessa forma, provocar um efeito tanto no leitor quanto no criador. Ora, o poeta,

assim como o público, quer ser surpreendido com o seu produto final. Reverdy confirma essa idéia em “*L’émotion*”:

Ainsi toute oeuvre créée doit, une fois établie, avoir quelque surprise pour son auteur lui-même et lui découvrir des moyens nouveaux. L’ensemble de ces moyens acquis constitue son esthétique. (1980, p.06)

Os conceitos de criação e emoção são fundamentais na estética de Pierre Reverdy. Mas não podemos pensar nesses dois conceitos sem relacioná-los diretamente à imagem.

A IMAGEM

Para alguns autores, Reverdy escreveu no número 13 da revista *Nord-Sud* um artigo de grande importância sobre o que é imagem na arte. E, com certeza, o artigo “*L’image*” traz discussões essenciais da estética do poeta. Na verdade, as reflexões sobre imagem feitas por Reverdy complementam o que ele escreveu sobre criação e emoção.

No processo de criação a escolha das imagens é fundamental para chegar ao objetivo do poeta: surpreender o leitor e provocar emoção estética. No entanto, essas imagens não são escolhidas aleatoriamente. A seleção das imagens é feita pelo princípio da “*justesse*”, ou seja, por mais estranhas que as relações pudessem parecer, Reverdy queria que sua criação produzisse imagens justas, perfeitamente trabalhadas e elaboradas. Como já dissemos Reverdy não pretendia fazer um

retrato fiel da realidade, nem imitar ou reproduzir. O efeito de sua criação era conseguir recriar a realidade destacando a poeticidade e o lirismo nela contidos.

Michel Collot, no ensaio “*Le lyrisme de la réalité*” (1994), afirma que Reverdy não se interessa em criar uma “*sur-réalité*”, ou seja, uma nova realidade para substituir a realidade cotidiana. Segundo o autor, o poeta tenta descobrir no mundo em que vive as relações ainda despercebidas. E é exatamente isso que Reverdy explora em “*L’image*”, iniciando com as seguintes palavras:

L’image est une création pure de l’esprit.
Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.
Deux réalités qui n’ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n’y a pas création d’image.
Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s’opposent.
On obtient rarement une force de cette opposition.

Com apenas essas frases, Reverdy sintetiza tudo o que quer falar sobre imagem. Em primeiro lugar, afirma que as imagens não nascem de uma simples comparação, mas das relações que aproximam essa nova realidade. Ou seja, unindo imagens aparentemente diferentes, o poeta consegue construir uma nova realidade, com imagens fortes e bem elaboradas. Reverdy acredita que somente uma imagem bem construída possa provocar o que ele nomeia de efeito estético.

E como escolher as imagens e transformá-las em realidade poética? Para Michel Collot (1994), o lirismo em Reverdy resulta da troca entre o interior do poeta e a realidade exterior. Reverdy reitera as palavras de Collot nesta passagem de “*La fonction poétique*”:

Le propre du poète est de penser et de se penser en images – de considérer les choses dans la mesure où elles peuvent se prêter à la formation des images qui constituent son particulier moyen d’expression. Sa faculté majeure est de discerner, dans les choses, des rapports justes mais non évidents qui, dans un rapprochement violent, seront susceptibles de produire, par un accord imprévu, une émotion que le spectacle des choses elles-mêmes serait incapable de nous donner. (2003, p. 122)

Ao afirmar que o poeta deve pensar e se pensar em imagens, Reverdy admite que em sua estética não são apenas os meios empregados que são importantes; também temos de considerar o papel fundamental do escritor e de seus sentimentos diante de sua criação. Isso pressupõe que há uma troca, como escreveu Collot, entre o interior do poeta e a realidade exterior. Podemos dizer que ser poeta, para Reverdy, é criar e recriar-se como ser humano. Posteriormente, na obra *Le Gant de crin* (1927), o poeta reafirma:

Je crois que le poète doit chercher partout et en lui-même, la vraie substance poétique et c’est cette substance qui lui impose la seule forme qui lui soit nécessaire. (1927, p. 18)

O conceito de imagem foi amplamente explorado e aproveitado por poetas que colaboraram com Pierre Reverdy e que viveram próximos a ele em meados do século XX. Os que mais usufruíram desse conceito foram os poetas surrealistas, especialmente André Breton que citou diversas vezes o nome de Reverdy em seu Manifesto de 1924.

Para Breton, no artigo “*L’image*”, a frase mais importante é “*L’image est une création pure de l’esprit*”. No entanto, a grande diferença entre Reverdy e os surrealistas está exatamente no que se refere ao processo de criação. Para

Reverdy, como já dissemos, o trabalho com as imagens não é aleatório; tudo é muito bem pensado e elaborado para que as imagens sejam justas e criem uma realidade poética. Ao contrário de Reverdy, os surrealistas usavam o processo de escrita automática, deixando o espírito livre, sem a intromissão da razão e das regras da consciência. Uniam, assim, imagens opostas e desconexas de forma arbitrária.

Criar, para Reverdy, não era um ato mágico. Era resultado de um grande trabalho, principalmente quando pensamos que um de seus principais objetivos era conseguir produzir uma arte inovadora que viesse romper com a tradição.

A SINTAXE

No número 14 da revista *Nord-Sud*, Reverdy publicou o último artigo denominado “*Syntaxe*”. Na epígrafe desse texto, Reverdy colocou uma citação de sua autoria, dizendo:

On ne travaille pas avec de la littérature déjà faite; il faut créer quelque chose de neuf dans la littérature.

Reverdy confessa que alguns autores que ainda usam a arte de imitar e não concordam com os rumos da arte moderna o condenam pela falta de sintaxe em suas obras. O poeta dá continuidade ao artigo criticando aqueles que apenas têm habilidade de imitar o que já existe e não conseguem desenvolver meios próprios de construção literária. Na seqüência, explica um pouco mais a sintaxe:

Pour un art nouveau une syntaxe nouvelle était à prévoir; elle devait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots don't nous devions nous servir. Les mots eux-mêmes devaient être différents. La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition de mots – et une disposition typographique adéquate est légitime.

Um conjunto de fatores leva à construção de uma arte nova. Vimos que a seleção de imagens fortes contribui muito para a formação da realidade poética nas obras de Pierre Reverdy. A sintaxe também exerce papel fundamental na criação literária do poeta. Nesse artigo, porém, Reverdy não dá exemplos concretos de como trabalhar com a sintaxe em seus poemas.

A revista *Nord-Sud* foi a concretização do desejo de um grupo de divulgar os rumos da arte naquele início de século. Os ensaios de Reverdy e a participação de seus companheiros garantiram o sucesso e importância desse projeto no meio literário francês.

No capítulo seguinte, por meio da primeira obra de Pierre Reverdy, *Poèmes en Prose* (1915), vamos tentar observar e destacar como foram utilizados os conceitos explorados e refletidos na revista *Nord-Sud* e a relação com a construção de alguns de seus poemas em prosa.

CAPÍTULO 3- ASPECTOS DO POEMA EM PROSA DE PIERRE REVERDY

OS PRECURSORES DO GÊNERO POEMA EM PROSA

A lírica moderna europeia do século XX tem como características principais a dissonância e a anormalidade, segundo Hugo Friedrich em sua obra *Estrutura da Lírica Moderna* (1978). A dissonância e a anormalidade são geradas a partir da busca que o poeta faz por algo novo; as regras são quebradas e há um repúdio ao que já é existente. As obras se tornam mais enigmáticas e obscuras, mas ao mesmo tempo, fascinantes. A compreensão é afetada e surge uma tensão que desconcerta o leitor.

Os conteúdos e temas abordados já não são mais os mesmos; a sintaxe é modificada, o vocabulário usado, muitas vezes insólito, é o essencial, há a junção do que é incompatível. O objetivo é transformar, modificar, buscar algo novo. Mas tudo muito bem pensado e trabalhado conscientemente.

O poema em prosa, apesar de ter surgido ainda no século XIX, nasce dentro das perspectivas acima, como afirma Suzanne Bernard:

[...] le poème en prose est né d'une révolte contre toutes les tyrannies qui empêchent le poète de se créer un langage individuel, qui l'obligent à verser dans des moules tout faits la matière ductile de ses phrases (1959, p.11).

Sendo, ainda nos dias de hoje, um gênero de difícil definição, o poema em prosa possui algumas características que nos permitem diferenciá-lo da prosa poética.

De acordo com Suzanne Bernard, o poema em prosa deve manter uma unidade orgânica, ser autônomo e breve.

Para ser breve é necessário que tudo o que for supérfluo seja eliminado; o vocabulário tem de ser expressivo e essencial.

Uma outra observação que deve ser feita é que o poema em prosa não tem uma forma fixa: [...] *genre mouvant, protéique et dont une évolution incessante a modifié profondément, suivant les époques, la conception et la structure* (Bernard, 1959, p.407).

Cada autor que se propôs a escrever poemas em prosa foi modificando, colocando as suas marcas, seus desejos e suas buscas: uma nova forma, uma linguagem diferente, novas uniões. Tudo isso diante do rompimento com a linguagem poética e com as regras antigas.

A justaposição de frases, a junção de imagens incompatíveis, o olhar para o diferente, a união de coisas contrárias estarão presentes nesse gênero. O próprio nome poema em prosa é contraditório, pois traz a união de dois gêneros opostos.

O primeiro poeta a começar escrever poemas em prosa foi Aloysius Bertrand com a obra *Gaspard de la Nuit* publicada em 1842.

Seus poemas em prosa tinham temáticas medievais, góticas e fantásticas e apresentavam três traços essenciais do Romantismo: a inspiração fantástica das novelas de Nodier e das baladas de Hugo, o amor à Idade média e à arqueologia e o gosto pelo grotesco. Eram formados por uma epígrafe inicial, cinco, seis ou sete

couplets, mostrando encadeamento de frases, linguagem essencial, brevidade e justaposição de cenas.

Inspirado pelo que fora iniciado por Bertrand, Baudelaire escreveu seus *Petits Poèmes en prose* ou *Spleen de Paris* em 1869 inovando a temática.

Considerado o “pai da modernidade”, Baudelaire expôs em seus poemas a paisagem da metrópole; mostrou-nos o que ainda não tinha sido abordado antes: a beleza das grandes cidades, sua miséria, multidão e solidão, destacando a beleza no artificial e nas mais insólitas imagens.

Nos poemas em prosa de *Spleen de Paris* podemos ver claramente a junção de imagens contrárias e opostas. A linguagem descritiva e supérflua é substituída por uma linguagem mais significativa e condensada.

Mas foi Arthur Rimbaud quem mais inovou na escrita desse gênero. O poeta levou às últimas conseqüências as idéias de anormalidade e dissonância em sua obra *Illuminations* de 1875.

Nessa obra, os poemas são extremamente insólitos, com frases justapostas, aparecimento de elementos novos sem antes serem citados, uniões incompatíveis e quebra na sintaxe.

Rimbaud não teve a preocupação de retratar um tipo de paisagem ou abordar temáticas específicas. Apenas fez poemas que até hoje deixam seus leitores desconcertados.

O poeta foi exemplo para muitos outros autores do século XX, como Max Jacob e Pierre Reverdy.

Com a obra *Le Cornet à D s* (1917), Jacob apresentou uma forma moderna do poema em prosa e escreveu um prefácio enigmático na tentativa de teorizar sobre esse gênero.

Seus poemas, com muita sátira e ironia, refletem o desregramento e a luta contra a razão também utilizada por Rimbaud. Um multidiscurso aparece em seus poemas em prosa, fazendo paródias de diversos g neros literários.

CONTRIBUI ES DE PIERRE REVERDY PARA O GÊNERO POEMA EM PROSA

Pierre Reverdy foi considerado um dos precursores da poesia moderna no período denominado "*L'esprit Nouveau*". Longe de querer seguir rótulos e títulos, a principal li o deixada para a sua própria gera o e para a literatura posterior foi a serenidade e a clareza nos caminhos que pretendia seguir: escrever poesias, refletir sobre o "fazer poético" e o ato da cria o, vivenciar por meio da poesia as experiências e buscas do poeta e do homem Reverdy.

Sabemos que Reverdy fora admirado pelos poetas Surrealistas, pelos pintores Cubistas e por uma gera o de intelectuais que compartilhava com ele novos rumos para a arte. No entanto, o poeta preferiu seguir seus próprios passos e, passada a efervescência das duas primeiras décadas do século XX em Paris, decidiu refugiar-se aos "p s" da Abadia de *Solesmes* e experimentar na própria "pele" aquele que fora um dos principais temas abordados em seus poemas: a solidão.

Aqui, como verificaremos mais adiante nas análises, a solidão não se configura como um tema negativo, carregando um clima de tristeza. Ela é ferramenta de trabalho; ela não é o fim, mas a válvula propulsora para a construção e buscas poéticas de Reverdy. A solidão pode representar o elemento que aprisiona e, ao mesmo tempo, atormenta o sujeito, o poeta, o homem e o faz agir, e o leva a agir.

Ao tema ou imagem da solidão outros elementos vão se juntando e caracterizando o mundo reverdiniano. As figuras da parede, do muro, do quarto e da janela fechada sempre estão presentes nos poemas de Reverdy, dando a impressão de aprisionamento ou enquadramento do sujeito. Parece que o eu-poético está sempre tentando ultrapassar as barreiras, os obstáculos que o rodeiam. Sendo assim, a cidade, que geralmente é pano de fundo das cenas, traz um sentimento negativo em relação ao que a natureza, a floresta, o campo, o interior pode representar.

Se é na imagem da cidade que são refletidas as sensações de aprisionamento e tormento do sujeito, a natureza torna-se ponto de fuga, inspira a liberdade, permite o livre caminhar do sujeito. A imagem da natureza liga-se à da liberdade, mas também à idéia da claridade, da luz que se contrapõe à escuridão que a cidade representa.

Talvez por ter vivido tantos anos perto das montanhas, no interior da França, ainda na infância e na juventude, Reverdy retrata em seus poemas, por meio de frestas e de pequenas notações, o colorido, a claridade e a liberdade que a natureza pode lhe oferecer, em contraposição aos primeiros anos de sua chegada a Paris, por volta de 1910. Momento que precede a Primeira Guerra Mundial; ruptura na vida

peçoal com a mudança de cidade e a separação da família; ruptura nas artes, na sociedade, na economia... Essas sensações estão presentes nos poemas de Reverdy, mas não diretamente, com agressividade. Elas aparecem e desaparecem, são construídas e desconstruídas, estão nas linhas e nas entrelinhas, como nota Hubert Juin: “[...] *il a mis sa vie dans ses poèmes, ou bien: ses poèmes sont le miroir de sa vie.*” (1999, p.11) .

Ainda para Hubert Juin, Reverdy consegue com sutileza colocar em seus primeiros poemas as experiências vividas em Paris:

Dans Plupart du Temps, la misère de Reverdy, les hasards de l'époque, les rigueurs d'une pauvreté subie, d'un temps effrangé, sont présents. Mais d'une façon singulière: par débris, par bribes [...]. (1999, p.18)

As oposições ou contradições entre elementos e imagens são constantes nos poemas em prosa de Reverdy. Elas estão presentes em diversos planos: na estrutura sintática, na semântica das palavras e dos temas, nas relações entre os elementos que compõem o poema, construindo uma tensão muito forte que é característica do gênero poema em prosa: a relação forma e conteúdo. O poeta consegue criar um universo onde o contínuo e o descontínuo se confrontam e se completam e vários planos se sobrepõem: sonho/realidade, abstrato/concreto, ausência/presença, som/silêncio, estaticidade/movimento, escuridão/claridade, noite/dia, matéria/idéia, superfície/profundidade. E essas oposições são construídas por meio de jogos verbais, por frases às vezes sem verbos, por sinais gráficos que destacam imagens significativas (ponto-e-vírgula, “*tiret*”, ponto de exclamação).

Por vezes o leitor mais desatento pode não compreender as aproximações de certa forma “estranhas” que invadem os poemas. No entanto, num olhar mais observador, com a multiplicidade de um prisma é possível “olhar com os olhos do

poeta” e sentir visualmente, e com a alma também, é claro, as imagens sobrepostas que se aproximam e se distanciam, provocando a emoção, o efeito poético tão desejado pelo poeta.

As inversões que Reverdy elabora, criando uma sensação de estranhamento, estão baseadas em seu princípio de “*justesse*”. Não podemos de forma alguma nos esquecer do texto “*L’image*” publicado na revista *Nord-Sud*, cujas primeiras palavras sintetizam a importância de uma poesia bem construída, bem pensada:

L’image est une création pure de l’esprit.
Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance emotive et de réalité poétique.

Encontrar realidades distintas que se movimentam e interagem numa mesma cena é um dos nossos principais objetivos ao analisar os poemas em prosa de Reverdy neste trabalho. Mas não queremos apenas levantar e destacar quais são esses elementos, essas realidades distintas. Pretendemos também tentar verificar que força está por trás dessas imagens, o que proporciona e une essas oposições no interior do poema e como o efeito poético, ou como escreve Reverdy, a realidade poética se fixa em nossa realidade.

Quando o poeta escreve “*L’image est une création pure de l’esprit.*”, ele dá início a uma discussão, bastante divulgada posteriormente, sobre como as imagens são construídas dentro do próprio homem, ou melhor, no próprio poeta. Para Reverdy, como escreve no artigo “*La fonction poétique*”: “*La poésie n’est pas dans les choses – elle est dans l’homme, uniquement, et c’est lui qui en charge les choses, en s’en servant pour s’exprimer.*” (2003, p.121-122).

Com essa citação percebemos que há uma deslocação do objeto para o sujeito. Sabemos que no início do século XX o despertar da Psicanálise com os estudos de Freud e de Jung contribuem para esse deslocamento na figura do sujeito. Longe de querer aproximar-se das idéias dessa disciplina, Reverdy evoca em seus fragmentos, em suas notas sobre o “fazer poético” e sobre o papel do poeta/ homem na poesia, algumas aproximações com as descobertas recentes da Psicanálise.

Pierre Reverdy deixa aparecer sutilmente em seus poemas a busca do poeta por uma poesia nova, moderna, tentando romper com as barreiras do passado, mas também projeta a busca do homem, de seu destino. Assim como as imagens se sobrepõem em diversos planos em sua obra, a figura do poeta se confunde com a figura do homem que busca, por meio de sua obra, o que há de mais íntimo no coração do ser humano.

A imagem da ausência, do vazio, da ruptura, presentes nos poemas em prosa, também pode representar o “nada” instaurado no coração do homem. Para Mireille Loubeyre, no artigo “*Une poésie du rythme antérieur*”: “*Reverdy sonde l’absence, ce manque au coeur de l’homme.*” (1994, p.03). E ela acrescenta adiante “*chaque mot, chaque silence se combinent pour susciter une vibration où l’être se révèle.*” (1994, p.63).

A ausência e a presença serão oposições destacadas e discutidas nas análises que virão posteriormente. Veremos que o vazio estará presente principalmente quando o sujeito torna-se quase imperceptível e cede lugar a outros elementos que se tornam mais importantes nas cenas construídas. A sensação de vazio também aparecerá nas pausas e rupturas sintáticas e gráficas na estrutura

dos poemas. E a palavra “*rien*”, ora como sujeito ora como advérbio será recorrente na obra de Reverdy.

Alguns poemas em prosa da obra *Poèmes en Prose* (1915) foram selecionados para serem analisados e discutidos, destacando-se elementos, figuras e imagens que formam o que denominamos “Atormentação” e “Aprisionamento” do sujeito. Na verdade, esses grupos não se opõem; eles se aproximam e se complementam. Nos poemas em prosa dos grupos “Aprisionamento do sujeito” e “Atormentação do sujeito” pretendemos destacar os elementos que configuram a solidão e a tentativa do eu-poético de superar os obstáculos que o rodeiam. Dessa forma, vamos analisar como os elementos se relacionam e como a construção das imagens é feita nos poemas. Também destacaremos a relação entre os poemas e as reflexões de Reverdy iniciadas na revista *Nord-Sud*.

ANÁLISE DOS POEMAS EM PROSA DE PIERRE REVERDY

Na obra *En vrac* publicada em 1956, Pierre Reverdy continua a sua reflexão sobre o papel da arte e da poesia na vida do homem e, principalmente, na vida do poeta. Em várias passagens ele faz observações sobre essa realidade ausente que o poeta busca: “*La poésie c’est le lien entre moi et le réel absent. C’est cette absence qui fait naître tous les poèmes*” (1956, p.191).

A poesia torna-se o meio pelo qual o poeta pretende preencher esse sentimento de “ausência”, de “vazio”. A construção, a criação de um poema pode ser considerada a ferramenta principal para se chegar à realidade palpável.

E nem sempre essa busca pela realidade ausente é fácil. Percebemos pela construção dos poemas de Reverdy os eternos contrastes e oposições que levam quase sempre à construção e à desconstrução, à estaticidade e ao movimento, à configuração de uma imagem e logo adiante à desconfiguração desta, ao começo e à idéia do eterno recomeçar, o caminhar e a queda.

Ao que denominamos “atormentação do sujeito” e “aprisionamento do sujeito” estão os poemas que trazem esses contrastes e oposições que impossibilitam o sujeito de agir, mas ao mesmo tempo o encorajam a sempre continuar. Não sei se podemos claramente estabelecer uma relação direta com o “fazer poético” de Reverdy. No entanto, suas reflexões sobre poesia acabam se relacionando diretamente com a estruturação de seus poemas. Para Mireille Loubeyre no artigo “*La poésie comme acte d’amour*” (1994) o vazio que se aloja no íntimo do poeta, essa ausência latente que o atormenta, se transforma em material poético, como nos explica:

Reverdy, en effet, ne cesse de revenir à ce centre infini, ce “point mort” pour reprendre ses termes, qui l’attire et qu’il perçoit comme un vide obscur d’où peut surgir la lumière. C’est de lui qu’il tire sa force de lutte, de lui qu’il forge ses outils, ses moyens. C’est à partir de lui qu’il matérialise en fin de compte tous ses jeux verbaux, ses pleins et ses déliés, ses rapprochements et ses distanciations. (1994, p. 03)

A busca constante para preencher essa realidade ausente pode ser representada pelo olhar inaugural de Reverdy para as relações mais distintas entre as imagens que ele constrói. O mistério contido na realidade palpável, na realidade que se quer atingir se configura também nessas aproximações que são

inicialmente bizarras apresentadas pelo poeta, como nos poemas em prosa que veremos a seguir:

LE VENT ET L'ESPRIT

C'est une étonnante chimère. La tête, plus haut que cet étage, se place entre les deux fils de fer et se cale et se tient; rien ne bouge.

La tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun son – bas contre terre. Je suis toujours sur le trottoir d'en face et je regarde; je regarde les mots qu'emporte le vent; les mots qu'il va jeter plus loin. La tête parle et je n'entends rien, le vent disperse tout.

O grand vent, moqueur ou lugubre, j'ai souhaité ta mort. Et, je perds mon chapeau que tu m'as pris aussi. Je n'ai plus rien; mais ma haine dure, hélas plus que toi-même.

O poema é dividido em três partes. Uma inicial que descreve o que se passa na observação do “eu” poético. A segunda parte, a maior das três, envolve o sujeito na cena descrita anteriormente e a última apresenta uma evocação do sujeito direcionada ao elemento vento.

Na primeira parte do poema há a descrição estática de uma cena. É como se alguém estivesse observando um quadro ou figura onde nada pudesse provocar mudanças.

A primeira frase “*C'est une étonnante chimère.*” é interessante porque anuncia que a cena observada vai ser “estranha”, “espantosa” e parece querer prevenir o leitor para o que será descrito, permitindo que ele entre no universo do

poema preparado para as diferentes relações dos elementos internos que encontrará.

A escolha da palavra “*chimère*”, apesar de não ser grafada com letra maiúscula, traz uma idéia dúbia podendo significar uma ilusão, miragem, visão imaginária, ou representar a figura mitológica *Chimère* que era um monstro cuspidor fogo, com cabeça de leão, ventre de cabra e cauda de dragão. Isso porque, logo na seqüência do poema, o elemento “*tête*” é anunciado e parece incomodar o sujeito que a observa, mesmo estando, num primeiro momento, parado, estático. A falta de mobilidade, essa ausência de movimento fica explícita no poema, já que a “*tête*” está fixa nos fios e nada a faz se movimentar. Os verbos “*se cale*” e “*se tient*” confirmam a estaticidade dessa figura, e a frase que encerra a primeira parte do poema “*rien ne bouge*” escrita após um ponto-e-vírgula reforça a idéia de paralisação da cena observada.

Na segunda parte do poema, a estaticidade inicial é rompida, o silêncio é quebrado; o contraste com a primeira cena é instaurado.

Nota-se que inicialmente a figura da cabeça é apresentada com o artigo definido “*La tête*”, caracterizando uma figura que talvez já seja conhecida pelo sujeito-observador. No entanto, quando se inicia a segunda parte do poema, a palavra “*tête*” é acompanhada pelo adjetivo “*inconnue*”, esclarecendo ao leitor que não há ligação entre o sujeito e a figura “*tête*”. Assim, a “*étonnante chimère*” se intensifica.

O silêncio e a estaticidade são quebrados pela ação dos elementos “*tête*” em “*La tête inconnue parle*” e também pelo movimento gerado pelo “*vent*”, que aparece

como um ameaçador daquilo que fora construído até então: *“les mots qu’emporte le vent”* e em *“le vent disperse tout”*.

Há uma inversão de papéis, um contraste semântico: o sujeito parece agora representar a estaticidade; ele próprio se coloca como um estranho, que de observador passa a ser o observado. O sujeito perde os seus movimentos e suas ações tornam-se nulas, certificadas pelas seqüências *“je ne comprends aucun mot, je n’entends aucun son”* e *“je n’entends rien”*.

A incompreensão das palavras faladas pela figura *“tête”* e o poder que o elemento *“vent”* exerce conseguindo dispersar essas palavras, faz com que a *“étonnante chimère”* anunciada inicialmente volte-se para a figura do sujeito. Ele agora passa a ser o estranho, o bizarro, o estático. Ainda para confirmar essa inversão de papéis, podemos perceber que as seqüências *“- bas contre terre”*, escrita após um sinal gráfico *“tired”* e *“je suis toujours sur le trottoir”* enfatizam a estaticidade do sujeito e a sua relação de inferioridade em relação à figura *“tête”*, que logo na primeira parte aparece *“plus haut que cet étage”*. Essa frase vem grafada entre vírgulas para que a informação de superioridade da cabeça esteja bem explícita.

O uso de sinais gráficos como o *“tired”* e o ponto-e-vírgula são muito comuns nos poemas de Reverdy. Eles dão a parada no momento exato em que uma informação deve ser destacada. Em *“LE VENT E L’ESPRIT”*, podemos verificar muitos desses sinais que ajudam o leitor confirmar os contrastes internos do poema: o movimento e a estaticidade, a superioridade de um elemento em relação a outro e a inversão de papéis dos elementos que se relacionam.

Toda a estrutura do poema vai sendo construída com a oposição estaticidade e movimento, silêncio e quebra do silêncio. No final da primeira parte, por exemplo, a frase “*rien ne bouge*” indica o silêncio e a estaticidade, como já destacamos anteriormente. Esse “final’ entra em contraste com o final da segunda parte, também destacado após uma vírgula: “*le vent disperse tout*”. Além disso, há um contraste semântico entre as palavras “*rien*” e “*tout*”.

A última parte do poema é de certa forma surpreendente, talvez “*une étonnante chimère*”, porque a figura “*tête*” desaparece, é como se o vento a tivesse dispersado, desconstruído também, e o elemento “*vent*” se torna principal figura que incomoda e atormenta o sujeito. Na verdade, o vento quase sempre aparece nos poemas de Reverdy como a figura que traz movimento, mas que tem o poder de destruir aquilo que estava sendo construído. Esse elemento das cenas não chega a ter um sentido negativo, mas acaba sempre modificando a estrutura projetada inicialmente das cenas. Ao vento cabe o papel de provocar uma tensão, de transformar o que é aparentemente estável em efêmero, passageiro.

Ainda nessa parte final do poema, a descrição e a observação cedem lugar ao discurso em primeira pessoa do sujeito. É uma evocação, quem sabe um monólogo interior, dirigida ao elemento “*vent*”.

A importância da figura “*vent*” e a sua superioridade diante do sujeito do poema podem ser explicitadas por meio dos adjetivos que a qualificam “*grand vent*”, “*moqueur*” e “*lugubre*”. Aliás, podemos pensar em ecos semânticos entre os adjetivos “*moqueur*” e “*lugubre*” e os movimentos de tensão que se constroem no decorrer do poema. É irônico o fato de um sujeito ser inferior às figuras “*tête*” e

“*vent*”. O clima quase sinistro que incomoda esse sujeito e, conseqüentemente, o leitor também enfatiza a tensão construída.

Na parte final do poema as construções com verbos no passado “*j’ai souhaité ta mort*” e “*tu m’as pris aussi*”, indicam que o elemento “*vent*” está sempre presente na vida do sujeito “*je*”; já é conhecido e o incomoda.

A frase “*je n’ai plus rien*” liga-se à seqüência já destacada da segunda parte do poema “*je n’entends rien*”, revelando um sujeito vazio, sem idéias. É como se tudo estivesse se dissolvendo com a presença do vento. É como se o vento sempre levasse a consciência, os pensamentos desse sujeito estático.

O incômodo causado pelas figuras “*tête*” e “*vent*” parece fixar-se no poema por meio dos substantivos “*mort*” e “*haine*” utilizados no final do poema. Uma sensação de incapacidade de mudança, que se liga à idéia de estaticidade do sujeito, se instaura; a tensão se fixa.

O que fica evidente também é o vazio que se desloca para a figura do sujeito. O “*rien*” constante nos poemas de Reverdy consegue representar o sentido de incapacidade do sujeito, ou do próprio poeta, de não conseguir mudar o seu destino. Ele tenta, ele observa, ele busca, mas há algo maior, representado nos poemas pelo poder da natureza, como o vento, que impossibilita o sujeito de chegar aonde quer; parece que ele constrói e algo destrói; é um eterno recomeçar, há sempre a tentativa de se preencher o vazio, de buscar uma realidade mais palpável. Parece que o poeta está constantemente procurando nessa imagem do vazio, do ausente o que realmente falta no coração do homem.

Observando agora o título “*LE VENT ET L’ESPRIT*” com mais atenção encontraremos mais uma oposição latente: o “espírito” pode representar a

consciência do sujeito, ou do poeta, que tenta compreender aquela cena espantosa que o rodeia: uma cabeça que carrega as informações, as palavras, as idéias; uma cabeça que também representa a consciência, cujas informações estão o tempo todo tentando se distanciar do espírito do sujeito. O elemento “vento” é a barreira, o obstáculo que atormenta esse sujeito. Ele traz a sensação de efemeridade e tem a força da dispersão.

Essa relação entre construção e desconstrução vai ao encontro da idéia de o sujeito estar sempre em busca de algo para preencher o vazio que o atormenta.

Em um outro poema, denominado “*HIVER*” encontraremos outros elementos que atormentam o sujeito e o deixam sempre em estado de busca. Aqui vamos destacar além da solidão, o ambiente noturno e chuvoso que contribui para a sensação de densidade do poema.

HIVER

A travers la pluie dense et glacée de ce soir-là où le boulevard s'éclaire, un petit homme noir au visage bleui. Est-ce de froid? Est-ce du feu interne qu'allume l'alcool?

Mais ses souliers trop grands sont pleins d'eau et il tourne autour des réverbères. C'est la joie et la pitié des filles. Quelle lourde emotion! Qui voudra l'enlever.

O monde sans abri qui vas ce dur chemin et qui t'en moques, je ne te comprends pas. J'aime la tiédeur, le confort et la quiétude.

O monde qui les méprises, tu me fais peur!

O poema em prosa “*HIVER*” é formado por quatro partes, sendo as duas primeiras uma descrição, observação de uma cena, onde há o personagem “*petit homme*” e outras duas partes que seguem um movimento diferente, nas quais o eu-poético “*je*” se manifesta e anuncia-se como o espectador das suas primeiras partes. Assim como no poema “*LE VENT ET L’ESPRIT*”, aqui há no final uma evocação do sujeito se direcionando ao elemento “*monde*”.

A construção do poema é repleta de estruturas e elementos que garantem um clima pesado, frio, denso fazendo assim eco semântico com o título “*HIVER*”. A referência inicial a essa estação do ano, que traz frio e chuva, está muito bem descrita na primeira parte do poema, explorando uma série de adjetivos que se unem semanticamente: a chuva é “*dense*” e “*glacée*”; o personagem central denominado “*un petit homme*” é “*noir*” e ele sente “*froid*”; a cena se passa à noite “*ce soir-là*”.

Como em outros poemas de Reverdy, “*HIVER*” é construído com vários contrastes, como a oposição entre escuridão e claridade. Ainda nessa primeira parte, destacamos a figura da noite “*ce soir-là*” e a caracterização do personagem “*un petit homme noir*” representando a escuridão em oposição à claridade encontrada no espaço externo “*le boulevard s’éclaire*” e no monólogo interior feito pelo eu-poético ao questionar a imagem do “*petit homme*”: “*Est-ce du feu interne qu’allume l’alcool*”, representando, nesse caso, uma claridade interna no personagem.

O personagem “*petit homme*” também é construído por oposições: a chuva, elemento da natureza, é “*dense*”, ou seja, representa a força, a grandeza diante de

um homem que é “*petit*”. O personagem dessa forma torna-se fraco, inferior à noite e à chuva que ambientam a cena.

Na segunda parte, ainda ligada ao primeiro movimento do poema, a caracterização do “*petit homme*” é reforçada com a descrição de seus “*soliers trop grands*”. E mais uma vez a oposição se manifesta: “*un petit homme*” usando “*soliers trop grands*”. Essa descrição torna o personagem mais estranho, bizarro, inferior; parece que o sujeito não se adapta ao mundo, não sabe onde está ou para onde quer ir. O fato de ele estar sozinho, como se estivesse perdido, acentua-se com a construção “*il tourne autour des réverbères*”. Aqui, a alternância e repetição do som “*tour*” nas palavras “*tourne*” e “*autour*” trazem também uma repetição de significado, que lembra um pleonasma. Temos a impressão de que o “*petit homme*” roda, caminha em círculos sem saber para onde ir. E com a palavra/imagem “*réverbères*”, temos novamente a idéia de claridade. Estaria o “*petit homme*” em busca de uma luz, à procura do seu caminho? A palavra “*réverbères*” une-se no plano semântico e sonoro ao verbo “*s’éclairer*” da primeira parte do poema.

Ainda na segunda parte do poema, dois substantivos são utilizados para demonstrar os sentimentos ou o efeito que o “*petit homme*” provoca em quem está a sua volta. A seqüência “*C’est la joie et la pitié des filles*” nos leva a duas observações: “*joie*” e “*pitié*” são sentimentos negativos se direcionados ao “*petit homme*”, reforçando a idéia de que ele é estranho e diferente das outras pessoas. Observamos também nessa frase algo que não havia sido anunciado até agora: o personagem está sendo observado pelo sujeito que o descreve e por outras pessoas que o rodeiam: “*les filles*”.

Em “*Quelle lourde émotion!*”, há uma ironia implícita e isso se intensifica com o uso do adjetivo “*lourde*” que faz um eco semântico ao adjetivo “*dense*” do início do poema e fecha esse primeiro movimento deixando ao leitor ou ao espectador um clima tenso provocado pela figura do “*petit homme*” que está sendo ridicularizado por outros e pelas imagens da noite e da chuva que formam o pano de fundo do poema.

Para fechar esse movimento, há uma indagação, sem uso do ponto de interrogação, do eu-poético que descreve a cena: “*Qui voudra l’enlever.*” A indagação interior deixa ainda mais clara a idéia de que o “*petit homme*” é um estranho, solitário, diferente dos outros e necessita de ajuda para sair daquela situação/ cena que o aprisiona. O verbo “*vouloir*” utilizado no tempo futuro traz uma mudança temporal no poema e anuncia a estrutura do próximo movimento, permitindo a ligação estrutural entre os dois momentos: a descrição e a indagação.

Há uma ruptura de imagens: a figura do “*petit homme*” é substituída pelo eu-poético “*je*”. No entanto, essa ruptura perde-se quando pensamos que o “*je*” utiliza-se da descrição do “*petit homme*” para exemplificar o que há de mais íntimo nele próprio. Inicialmente, o “*je*” afasta-se e é apenas espectador. Porém, a densidade do personagem “*petit homme*” vai tomando conta do eu-poético. Ele deixa de ser espectador e incorpora o personagem; as duas imagens se fundem em um único ser.

A evocação/ monólogo interior do sujeito, agora em primeira pessoa, dirige-se à figura “*monde*”. Sabemos que “*monde*” é um substantivo com significado muito amplo, mas aqui essa palavra/imagem se personifica, assim como o “*vent*” do poema “*LE VENT ET L’ESPRIT*”, ele é considerado o responsável pela sensação de

solidão e inadequação do sujeito. O substantivo “*monde*” ganha uma conotação negativa: ele é “*sansabri*”, aquele que não protege como deveria; assim como o “*vent*”, ele zomba do sujeito “*qui t’en moques*”; o sujeito não consegue compreendê-lo “*je ne te comprends pas*”. Notamos que essa última frase reforça a idéia de inadequação do sujeito no mundo.

O efeito que se instaura nesse poema é a de um sujeito que carrega consigo uma constante dúvida, uma atormentação que o faz diferente dos outros. Isso o incomoda, lhe dá medo: “*tu me fais peur!*”. A frase que encerra o poema assegura um clima tenso e denso. A palavra “*peur*” parece resumir o sentimento, o desconforto impregnados tanto nas imagens exteriores (*pluie, soir, froid, hiver*), como nas imagens que representam o interior, o íntimo do “*petit homme*” e do sujeito “*je*”.

As tentativas de superar os obstáculos que cercam o sujeito e o impedem de chegar aonde quer envolve os dois poemas que analisamos. Reverdy consegue ir construindo aos poucos um clima que atormenta o sujeito do poema e o próprio leitor. As indagações que faz à figura “*monde*” correspondem às indagações e tormentos do homem. O homem é um eterno questionador, assim como o poeta. O homem busca o seu lugar na realidade que o cerca; o poeta busca novos caminhos para a sua construção poética. Os questionamentos ajudam o homem a estar em constante transformação e em constante reconstrução. Sobrepor e justapor realidades aparentemente distintas e aproximar elementos que são a “olho nu” tão diferentes, também permite ao poeta questionar o seu “fazer poético”, experimentar novos “materiais” e reinventar a poesia a todo o momento.

A emoção poética, o efeito poético se instaura no instante em que o leitor consegue “olhar com os olhos do poeta”, como já dissemos e consegue unir, ligar a sensação mais íntima que há no poeta com o sentimento que se forma dentro de si. É como se cada leitor tivesse a sua parte na criação dessa nova poesia desejada por Pierre Reverdy.

No poema em prosa *“LA SAVEUR DU RÉEL”* uma narrativa é criada envolvendo um sujeito “il” que se choca com a realidade de uma forma brusca.

LA SAVEUR DU RÉEL

Il marchait sur un pied sans savoir où il poserait l'autre. Au tournant de la rue le vent balayait la poussière et sa bouche avide engouffrait tout l'espace.

Il se mit à courir espérant s'envoler d'un moment à l'autre, mais au bord du ruisseau les pavés étaient humides et ses bras battant l'air n'ont pu le retenir. Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber.

Encontramos aqui uma forma de poema em prosa mais narrativa, com a presença de um final que remete às morais das fábulas, como se fosse um ensinamento para trazer o eu-poético à realidade.

“LA SAVEUR DU RÉEL” é formado por duas alíneas, sendo que estas se dividem em três momentos: o caminhar, o correr e a queda.

O jogo das contradições, assim como nos outros poemas de Reverdy, faz parte de sua construção, opondo sonho e realidade, movimento e queda.

No primeiro movimento, quando o sujeito “il” caminha, há a sensação de que ele quer seguir sem direção, sem saber o que vai encontrar: “*Il marchait sur un pied sans savoir où il poserait l’autre*”. Podemos dizer que o “il” do poema está envolvido num clima de liberdade; liberdade que o leva adiante, despreocupado com o que há lá na frente. Em “*le vent balayait la poussière*” encontramos novamente a presença do elemento vento, que aqui tem conotação positiva e corresponde à liberdade e movimentação do sujeito.

Confirmando ainda a sensação de liberdade que envolve o sujeito, a seqüência “*et sa bouche avide engouffrait tout l’espace*” nos mostra de uma forma metafórica a necessidade de o sujeito “il” conhecer e alcançar tudo o que a vida pode lhe oferecer. É como se ele estivesse “saboreando” com prazer o seu caminhar sem destino. O substantivo “*bouche*” e o verbo “*engouffrait*” fazem eco semântico ao substantivo “*saveur*” do título do poema.

No segundo momento do poema, o movimento é acelerado com a seqüência “*il se mit à courir*” e o clima se torna mais tenso. Se inicialmente o sujeito desejava seguir em liberdade, saboreando o que estava por vir, querendo absorver todo o espaço que o rodeava, agora, sua expectativa aumenta e ele também quer se envolver no tempo, como na passagem “*espérant s’envoler d’un moment à l’autre*”, e o sujeito que apenas caminhava passa a querer voar.

Nesse momento podemos dizer que o que parecia real se torna fantástico; mas Reverdy o faz tão sutilmente que nós, leitores, vamos nos envolvendo no ritmo acelerado e não percebemos essa tênue linha entre o que é real e o que é irreal.

No entanto, o poeta constrói uma seqüência que retorna à realidade, mas não ao movimento inicial. Nessa terceira parte, introduzida pela conjunção adversativa “*mais*”, é o momento da ruptura, da queda.

Inicialmente, o sujeito era movido pelos seus pés “*Il marchait sur un pied...*”. Depois, são os braços que ajudam o sujeito a se deslocar “*et ses bras battant l’air n’ont pu le retenir*”. Essa sensação de leveza, de liberdade cede lugar, no momento da queda, ao peso da realidade que se instaura no sujeito. Em “*il comprit qu’il était plus lourd que son rêve et il aime, depuis, le poids qui l’avait fait tomber*” as palavras “*lourd*” e “*poids*” representam a consciência que o sujeito tem de que a realidade é pesada e o segura no mesmo lugar.

Com a afirmativa de que aquele caminhar, aquela liberdade aparente era apenas um sonho, e que a realidade é o momento da queda, o poeta inverte o significado positivo do título “*LA SAVEUS DU RÉEL*”. No entanto, em “*il aime, depuis, le poids qui l’avait tomber*”, o verbo “*aimer*” nos sugere que o estado de consciência do sujeito e o verdadeiro sabor da realidade são também positivos. Com isso, Reverdy consegue construir cenas e atitudes invertendo os padrões esperados pelos leitores e os deixando de certa maneira atormentados.

No jogo das contradições e das inversões o poeta desmonta a linearidade aparente dos poemas que são mais narrativizados, como “*LA SAVEUR DU RÉEL*” e consegue, com isso, produzir no leitor o efeito da desconstrução.

Todo o poema “*LA SAVEUR DU RÉEL*” parece estar envolvido num clima um pouco sórdido e absurdo, principalmente quando o eu-poético se sente feliz com a queda. No entanto, Reverdy acredita que a poesia pode também estar presente em

pontos absurdos e diz: “*J’admire, je crois, ce qui est absurde*” (2003, p.116) e acrescenta “[...] *l’acte poétique est scellé par l’absurde et l’irrationnel*” (2003, p.116).

Os poemas mais narrativizados são os que possuem um certo tom de absurdo e irracionalidade, ou talvez permitem ser construídos por elementos e situações que parecem envolver um clima onírico. O uso do imperfeito e do passé simple, a segmentação em alíneas garantem uma estrutura lógico-temporal ao poema, como em uma narrativa. Para Michel Sandras, “*les petites fictions donnent toujours le sentiment d’être des allegories personnelles*” (1995, p.110). Para o autor de *Lire le poème en prose*, o poema em prosa mais narrativo de Pierre Reverdy pode ser denominado “*autoportrait narrativisé*” e “*communique en même temps un malaise, qui est le signe que nous sommes en poésie*” (1995, p.110).

De fato, na obra *Poèmes en Prose* (1915) Reverdy oscila entre os poemas que são construídos por imagens simultâneas, como se fosse uma colagem e por poemas mais narrativos, como pequenos contos. No entanto, nas duas formas encontramos temas e elementos muito parecidos e repetidos, como a presença da noite, os elementos da natureza (chuva, vento, nuvens, árvores, inverno), a solidão presente ou em um sujeito em primeira pessoa “*je*” ou em terceira pessoa “*il*” ou ainda no pronome indefinido “*on*”, alguns espaços também se repetem constantemente como o quarto, a parede, a janela, a cidade, a rua.

Nos poemas em prosa mais narrativos costumamos encontrar cenas misteriosas e atitudes que deixam o próprio sujeito do poema constrangido. Assim como em “*LA SAVEUR DU RÉEL*”, no poema em prosa “*LE BILBOQUET*” o eu-poético se encontra em uma situação que tem um clima de sordidez e não sabe bem como sair dessa situação.

LE BILBOQUET

J'ai trouvé des boules et des tuyaux et une tête de bois, la bouche ouverte; et la foule riait. Sur la barrière, la foule riait. Elle était venue là pour rire.

Et moi, moi qui ne savais pas pourquoi j'étais venu; avec ma boule, ma tête, et mes tuyaux, peut-être plus bizarre à moi seul que tous ces objets reunis, je n'osais plus m'en aller.

“LE BILBOQUET” é narrativo como “LA SAVEUR DU RÉEL” e é construído em primeira pessoa; primeira pessoa que é o sujeito principal da cena que se desenrola. Mais uma vez o sujeito participa da situação desenvolvida pelo poeta, mas se distancia dos outros participantes, como se fosse diferente, como se fosse o motivo provocador das risadas das outras pessoas. A sensação de estranhamento e de solidão é claramente vivenciada pelo eu-poético.

Construído em duas partes, o poema revela inicialmente que todos estavam naquele lugar para se divertir, para rir. A seqüência “*et la foule riait. [...] la foule riait. Elle était venue là pour rire.*” opõe-se à segunda parte do poema em que o sujeito se sente distante das pessoas presentes na cena porque não sabe o que está fazendo naquele lugar: “*Et moi, moi qui ne savais pas pourquoi j'étais venu*”. Há aqui uma contradição, como tantas que vimos em outros poemas em prosa de Reverdy, permitindo destacar e diferenciar o eu-poético dos outros elementos da cena.

A repetição de estruturas e palavras neste poema garante as unidades rítmicas, estruturais e semânticas. Com a repetição de “*la foule riait*”, percebemos a construção da imagem de isolamento e distanciamento do sujeito. A “*foule*” tem

papel definido em oposição à indefinição do eu-poético. A repetição da palavra *moi* em “*Et moi, moi...*” centraliza, ou melhor, focaliza novamente a solidão do sujeito.

Uma outra repetição de seqüência ou de palavras é construída para projetar e focalizar os sentimentos de fragmentação e isolamento do sujeito: são as partes do brinquedo “*bilboquet*” (*des boules et des tuyaux et une tête de bois*). Dessa forma, o tom sórdido e bizarro se intensifica quando o sujeito se identifica com as partes desse objeto.

O tormento que envolve o sujeito do poema também provoca um desconforto no leitor, que se sente incomodado com o isolamento do eu-poético.

A imagem da figura isolada, distante, excluída se repete diversas vezes na obra *Poèmes en Prose*. No entanto, nem sempre o poema se fecha com conotação negativa. Em “*LE BILBOQUET*”, o isolamento atormenta o sujeito e o imobiliza: “*je n’osais plus m’en aller*”, mas em outros poemas o tormento leva o sujeito a ultrapassar a barreira da negatividade e encontrar novos caminhos, como veremos a seguir em “*BELLE ÉTOILE*”.

BELLE ÉTOILE

J’aurai peut-être perdu la clé, et tout le monde rit autour de moi
et chacun me montre une clé enorme pendue à son cou.

Je suis le seul à ne rien avoir pour entrer quelque part. Ils ont
tous disparu et les portes closes laissent la rue plus triste. Personne.
Je frapperai partout.

Des injures jaillissent des fenêtres et je m’éloigne.

Alors un peu plus loin que la ville, au bord d’une rivière et d’un
bois, j’ai trouvé une porte. Une simple porte à claire-voie et sans
serrure. Je me suis mis de larges rideaux, entre la forêt et la rivière
qui me protègent, j’ai pu dormir.

Em “*BELLE ÉTOILE*”, assim como nos outros poemas analisados, os temas da atormentação e do isolamento estão presentes. No entanto, diferentemente do que acontece em “*LE BILBOQUET*”, o eu-poético não fica estagnado, parado, sufocado pela sua consciência. Aqui, o sujeito procura um novo espaço, mesmo parecendo isolado, que possa lhe trazer tranquilidade e paz.

Em “*BELLE ÉTOILE*”, é nítida a oposição entre as imagens da cidade e do campo. Mais uma vez a cidade ganha uma conotação negativa, de aprisionamento e o campo, a natureza, são apresentados positivamente, como um espaço onde o sujeito se sente livre.

Inicialmente, todas as imagens que aparecem se concentram para formar o universo atormentador da cidade e o distanciamento e a não adaptação do sujeito a esse espaço.

Na frase inicial “*J’aurai peut-être perdu la clé [...] et chacun me montre une clé enorme pendu à son cou.*”, há dois pontos importantes para destacarmos. O objeto “clé” representa a exclusão do eu-poético diante das pessoas que o rodeiam. A chave, caracterizada como “*énorme*”, que serve para entrar em algum lugar, distancia o sujeito das outras pessoas, ou seja, elas têm a chave e um lugar para entrar ao contrário do sujeito. O uso do advérbio “*peut-être*” e do verbo no futuro anterior deixa um clima de incerteza. O sujeito não afirma completamente que não pertence ao espaço onde ele está e só aos poucos vamos percebendo o seu distanciamento. As palavras “*perdu*” e “*pendu*” fazem eco sonoro e ao mesmo tempo se contrapõem semanticamente.

Uma outra observação importante está na sentença “[...] *et tout le monde rit autour de moi.*” Assim como em “*LE BILBOQUET*” e em “*HIVER*”, a exclusão do sujeito também é notada pelo fato de as pessoas rirem a sua volta, zombando de sua inadequação.

Em “*Je suis seul à ne rien avoir pour entrer quelque part.*”, o verbo está no tempo presente e já não há mais aquela incerteza provocada no início com o uso do futuro anterior. Aqui, o sujeito anuncia diretamente a solidão e a falta de lugar para entrar.

Assim como num sonho, na sentença “*Ils ont tous disparu.*”, percebemos que a cena anterior é rapidamente apagada e o ritmo é quebrado bruscamente. Agora, tudo remete à imagem da solidão: “[...] *les portes closes laissent la rue plus triste*”. A expressão “*portes closes*” remetem ao distanciamento do sujeito e o uso do advérbio “*plus*” e do adjetivo “*triste*” convergem ainda à imagem da solidão.

A palavra “*personne*”, que aparece sozinha formando uma frase, também dá uma quebra no ritmo do poema e se opõe à sentença “*tout le monde*” que aparece no início.

Percebemos que Reverdy vai construindo o jogo dos contrastes em todos os níveis do poema. Ora as frases são completas, formadas com a ordem sujeito, verbo e complementos, ora elas são curtas e projetam o essencial, quebrando o ritmo do poema, criando a ruptura necessária para fazer alusão à solidão e à inadequação do sujeito. O uso de vários tempos verbais também provoca a descontinuidade estrutural, rompendo com a linearidade e remetendo à imagem mais importante.

Em *“Des injures jaillissent des fenêtres et je m'éloigne”* o substantivo *“fenêtre”* se liga semanticamente aos obstáculos que distanciam o sujeito: *“portes closes”*, *“clé enorme”*, *“rue plus triste”*. O significado do verbo *“s'éloigner”* se intensifica com as imagens que se constroem na seqüência do poema, e a natureza se sobrepõe à cena da cidade.

Em *“[...] j'ai trouvé une porte. Une simple porte à claire-voie et sans serrure”*, temos várias oposições em relação à primeira parte do poema. O uso do verbo no passe composé (*j'ai trouvé*) substitui o ar de incerteza que tínhamos com o futuro anterior (*j'aurai peut-être perdu...*). A porta encontrada aqui é caracterizada com o adjetivo *“simple”* e não possui fechadura, diferentemente das portas trancadas da cidade.

O clima de tensão vai sendo substituído por imagens que representam paz, tranquilidade e liberdade. A porta, por exemplo, possui *“claire-voie”*, permitindo que o sujeito possa ver o que há por trás, sem sentir-se isolado.

Em *“[...] sous la nuit qui n'a pas de fenêtres mais de larges rideaux [...]”*, o uso do adjetivo *“large”* se liga semanticamente à idéia de liberdade e a noite ganha sinônimo de proteção.

Opondo-se ao clima incerto e perturbador do início, o poema se fecha com uma imagem de tranqüilidade: *“[...] j'ai pu dormir.”*, diferentemente do que acontece em *“LE BILBOQUET”*, que termina de forma tensa, fixando o sujeito no lugar e na situação que o atormenta.

Em alguns poemas em prosa de Pierre Reverdy, encontramos um “horizonte móvel”, ou seja, a realidade em que o sujeito lírico está inserido não é estável. Isso

permite que o clima tenso instaurado inicialmente seja substituído por uma sensação de conforto e de calma.

Em “*BELLE ÉTOILE*”, por exemplo, esse horizonte móvel fica claro com o encontro do sujeito com a natureza. Dessa forma, o tormento cede espaço à tranqüilidade e o poema não termina de forma pessimista e negativa.

Para o crítico Georges Poulet, no artigo “*Reverdy et les mystères des murs*”, o poeta está sempre procurando uma saída, apesar dos obstáculos que vão aparecendo. Assim, nas palavras de Poulet, suas poesias ganham um “ar de esperança”. O autor continua:

La poésie de Reverdy n'est pas une poésie de la résignation. Elle est, au contraire, une poésie de l'espérance: si, par espérance, l'on entend, non le sentiment optimiste, mais, à l'opposé, un sentiment situé au point extrême du pessimisme, et semblable à l'espèce de persistance désespérée avec laquelle les animaux prisonniers recommencent sans cesse d'explorer leur cage, comme l'issue qu'à la fois ils espèrent et désespèrent d'y trouver. (1962, p.235)

Notamos que há sempre obstáculos que atormentam e aprisionam o sujeito nos poemas de Reverdy. Eles podem ser físicos, como o quarto, a janela, a porta, a parede; podem ser elementos da natureza como o vento, a chuva, a noite, o frio ou ainda podem ser de ordem psicológica, como as lembranças do passado e alguns fragmentos de memória. É o que acontece no poema em prosa “*CIVIL*” que analisaremos a seguir.

CIVIL

Après cette scène où je me suis montré si éclatant de chasteté
que peut-il advenir?

Où sont mes papiers et mon identité vieillie et la date de ma naissance imprécise? Et, d'ailleurs, suis-je encore celui de la dernière fois? Pourtant je croyais avoir repris suffisamment de forces. Et tout ce qu'on m'avait promis.

La tête s'écarte de la ligne bleue qui se déroule sur la longue route rugueuse. En dehors d'elle aucun salut possible et l'indifférence nous perd.

Voilà pour ta modestie, ton abstinence et ta faiblesse, sans cruauté. Mille dangers à craindre. Regarde, tourne son oeil vers cette nappe noire.

Sur le trottoir le gendarme souverain t'arrête d'un appel bref de sa question brutale.

Em “*CIVIL*”, verificamos que o sujeito (em primeira pessoa) está atormentado pela incerteza do que pode acontecer e ao mesmo tempo está preso às lembranças do passado. Aqui, há um jogo entre o passado (memória), presente e futuro (incertezas).

O tema da atormentação e as incertezas provocadas pelos questionamentos do sujeito são trabalhados semanticamente e estruturalmente, a começar pelas diversas frases interrogativas que dão início ao poema.

Em “*Après cette scène [...] que peut-il advenir?*”, o leitor entra diretamente no poema e é inserido num questionamento. No entanto, não sabemos que cena é essa. O sujeito se questiona: “*que peut-il advenir?*” e o leitor se pergunta: “*o que está acontecendo?*”. O jogo de dúvidas e incertezas acaba favorecendo ao jogo entre o sujeito do poema e o leitor, ou melhor, entre o escritor e o leitor. O sujeito tenta se descobrir, dialogando internamente e o leitor tenta entrar na intimidade desse sujeito e, conseqüentemente, nas tramas do poema.

Na seqüência, há os questionamentos das marcas do passado. E aqui ficam implícitas, como já destacamos no Capítulo 1, algumas notas autobiográficas de Reverdy, produzindo uma espécie de atormentação da memória.

No segundo momento do poema, o jogo das “incertezas” continua com o aparecimento do elemento “*tête*”. Em “*La tête s’écarte de la ligne bleue qui se déroule sur la longue route rugueuse*”, não sabemos quem é ou o que é a “*tête*”. No entanto, o uso do artigo definido “*la*” indica a proximidade do sujeito do poema com esse elemento. O uso do verbo “*s’écarter*” assim como o uso do adjetivo “*rugueuse*” representam a não linearidade nos rumos do sujeito e da “*tête*”.

Na passagem “*En dehors d’elle aucun salut possible et l’indifférence nous perd*”, o verbo “*perdre*” se liga semanticamente ao verbo “*s’écarter*”, intensificando a idéia da indeterminação e das incertezas questionadas pelo eu-poético.

No terceiro movimento, o fato de o sujeito se dirigir a uma segunda pessoa (*Regarde, tourne ton oeil [...]*) também deixa certa ambigüidade; não sabemos se ele se dirige à “*tête*”, a outro elemento, ou se é um monólogo interior, uma conversa com sua própria consciência.

Em “*Mille dangers à craindre*”, o substantivo “*danger*” se liga aos perigos externos (a cena inicial que o sujeito presenciou, por exemplo) e aos perigos internos, que são os seus questionamentos.

Na passagem “*le gendarme souverain t’arrête [...]*”, o emprego do verbo “*s’arreter*” marca a ruptura entre os questionamentos internos do sujeito e a realidade em que vive. O adjetivo “*souverain*” que caracteriza o guarda demonstra seu poder e superioridade em relação ao eu-poético.

Como sabemos que o poema em prosa “*CIVIL*” foi escrito durante a Primeira Guerra Mundial, percebemos que a tensão existente, assim como as dúvidas e a própria imprecisão estrutural, remetem a esse momento. As palavras “*forces*”, “*cruauté*”, “*dangers*”, “*craindre*”, “*nappe noir*” e também o título “*CIVIL*” fazem ecos semânticos e se referem à Guerra.

Notamos que Reverdy vasculha o tempo todo em seus poemas os elementos que atormentam o coração do homem. O jogo com as palavras, imagens, cenas e questionamentos provocam aproximações e distanciamentos. O poeta investiga o que há de íntimo em seus “sujeitos”, dando espaço aos monólogos interiores ou focaliza as paisagens, as imagens externas, os elementos da natureza e da construção humana e tenta revelar a singularidade, a originalidade de cada elemento focalizado. Parece que Reverdy tenta unir realidade interior e exterior, buscando “clarear” o que está escondido, o que há de desconhecido. Esse jogo de descobertas torna os poemas ainda mais reveladores, mais interessantes e herméticos.

Nos poemas cujo tema central é o aprisionamento do sujeito vamos perceber que a tensão entre as contradições e muitos dos elementos presentes nos poemas já analisados também aparecerão. No entanto, aqui, vamos destacar elementos que provocam o “sufocamento” do sujeito que ora se sente imobilizado e ora é provocado a agir.

Georges Poulet foi um dos estudiosos que mais refletiu sobre esse tema na obra de Pierre Reverdy. Em “*Reverdy et le mystère des murs*”, Poulet discute o que ele denomina “dialética da distância”. Nesse estudo, o crítico revela que há um vazio que se instaura entre o pensamento do poeta e a realidade que ele tenta recriar em

seus poemas. Essa realidade não está distante de Reverdy, mas há sempre um obstáculo que o atrapalha, o persegue, o impede de alcançar o mundo desejado.

Diz Poulet:

Le poète est l'être qui se découvre à l'intérieur d'un lieu sans issue, au delà duquel existe tout ce dont il rêve, hors d'atteindre, hors d'accès. (1962, p. 230)

No poema em prosa "*TOUJOURS SEUL*" conseguimos destacar elementos que ampliam o tema do aprisionamento.

TOUJOURS SEUL

La fumée vient-elle de leurs cheminées ou de vos pipes? J'ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul; et la fenêtre d'en face s'est ouverte. Viendra-t-elle?

Dans la rue où nos bras jettent un pont, personne n'a levé les yeux, et les maisons s'inclinent.

Quand les toits se touchent on n'ose plus parler. On a peur de tous les cris, les cheminées s'éteignent. Il fait si noir.

Nesse poema em prosa a figura da rua se sobrepõe à do quarto e vários elementos se contrapõem: a presença estática e quase imperceptível do ser humano diante dos movimentos das casas, a claridade e a escuridão, o barulho e o silêncio. Os objetos se personificam e ganham valor de sujeito.

Cada uma de suas três alíneas são desdobramentos do jogo de imagens que vai se formando. A primeira alínea tem como característica a circularidade, já que começa e termina com frases interrogativas a respeito do mesmo assunto: de onde vem a fumaça. Os pronomes “*leurs*” e “*vos*” da frase inicial provocam o leitor a pensar que esta pergunta faz parte de um diálogo. No entanto, o poeta introduz na seqüência a frase “*J’ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul*” que define o monólogo interior. Com essa frase dois elementos do poema ficam bem definidos: a solidão e o quarto como espaço que aprisiona o eu-poético.

Na segunda alínea, a presença imperceptível e estática do ser humano está explícita com a frase “[...] *personne n’a levé les yeux*” em oposição à personificação e movimento das casas em “*les maisons s’inclinent*”.

A solidão está presente dentro do quarto e nas pessoas da rua. O título “*TOUJOURS SEUL*” ganha sentido coletivo: a solidão é do eu-poético, desse “*je*” que se anuncia na primeira alínea, em “*personne*” da segunda alínea e no pronome indefinido “*on*” das frases “*on n’ose plus parler*” e “*On a peur de tous les cris*”.

A última alínea é construída por elementos que representam o anoitecer, a escuridão e, mais uma vez, a solidão. Na frase “*Quand les toits se touchent on n’ose plus parler*” o advérbio *quand* introduz um momento de finalização no poema; é como se uma janela fosse se fechando e a cena fosse se apagando.

A frase “*les cheminées s’éteignent*” se opõe à imagem das “*cheminées*” acesas da primeira alínea e percebemos, dessa forma, o jogo estabelecido entre claridade e escuridão. Em “*On n’a peur de tous les cris*”, as palavras *peur* e *cris* conseguem fortalecer as imagens da noite, da escuridão e da solidão que vão se instaurando no poema. A sentença “*tous les cris*” se opõe a “*on n’ose plus parler*”,

fazendo um jogo entre barulho e silêncio e mais uma vez confirmando a presença imperceptível do ser humano. Apenas ficam presentes os barulhos da noite que se anuncia.

Na frase final de *“TOUJOURS SEUL”*: *“Il fait si noir”* o advérbio de intensidade *“si”* que acompanha a palavra *“noir”* enfatiza o peso da escuridão que envolve todos os desdobramentos do poema. Reverdy projeta imagens opostas, mas fecha o seu poema com a chegada da noite e sutilmente há um sentido de semelhança, de sinônimo, de dependência entre as figuras da noite e da solidão.

As marcas temporais e espaciais são sempre muito focalizadas nos poemas em prosa de Reverdy, pois provocam o clima de tensão, contradição e aprisionamento.

No poema *“TRAITS ET FIGURES”*, a focalização está principalmente nos espaços externos e no interior do eu-poético, como veremos a seguir.

TRAITS ET FIGURES

Une éclaircie avec du bleu dans le ciel; dans la forêt des clairières toutes vertes; mais dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits.

Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines.

Dans ma tête des lignes, rien que des lignes; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement.

Pierre Reverdy constrói uma seqüência de imagens que se contrapõem positiva e negativamente. O céu e a floresta, paisagens da natureza, são caracterizados pelas cores azul e verde, respectivamente; e as palavras “*éclaircie*” e “*clarières*” representam um sentimento de liberdade diante do toque de luz presente nas paisagens da natureza. Em oposição, as imagens da cidade são captadas pela geometria, como em “*l’arc du cercle du porche*”, “*les losanges des toits*” e “*les carrés des fenêtres*” e passam uma sensação de aprisionamento, como escreve o próprio poeta.

A seqüência “*Des lignes, rien que des lignes*” aparece no início da segunda e terceira alíneas, enfatizando um ritmo e um desenho repetidos que atormentam a visão do poeta. O uso do sinal gráfico ponto e vírgula em quase toda a construção do poema, também garantem um ritmo de pausas entre cada uma das imagens apontadas, chamando a atenção do leitor para a cena que vai se desenhando.

A ausência de verbos em quase todas as sentenças leva o leitor a focalizar as marcas de espaço que são destaque aqui: “*dans la forêt*”, “*dans la ville*”, “*dans ma tête*”.

Ao finalizar com “*Dans ma tête des lignes, rien que des lignes*”, o poeta dá uma conclusão, um fechamento ao poema, deixando a impressão de estar preso neste quadro construído por ele mesmo. É interessante observar como Reverdy consegue se envolver em seus poemas, ligando o que há de mais íntimo em seus pensamentos com as imagens que constrói.

Aqui, a imagem da cidade, com sua arquitetura que emaranha a paisagem, se contrapõe à imagem da natureza, que mais uma vez, assim como em “*BELLE ÉTOLE*”, é carregada de significados de paz.

O poema termina num ponto de tensão e a sensação de aprisionamento enfatizada pela seqüência “*Dans ma tête des lignes [...]*” se une semanticamente ao próprio título.

Na maioria das vezes, os títulos dos poemas em prosa de Reverdy chamam a atenção para algo importante que deve estar destacado no texto. Se *Traits et Figures* aponta para os desenhos da cidade, o próximo poema que veremos, “*HONTEUX A VOIR*”, anuncia previamente o sentimento que a cena vai causar. Dessa forma, Reverdy continua a fazer um jogo com o leitor, direcionando sua leitura.

HONTEUX A VOIR

Il serait bien monté sur le mur qui longeait la route, un mur couvert de mousse, en pente. Mais ses guêtres! ses guêtres qui l’empêchaient à cause des gens et des épines!

Pourtant les chiens grognaient plus fort et il avait déjà brisé sa canne. Alors le long du mur inaccessible il se mit à courir et, tournant dans la petite rue déserte, il se sauva.

“*HONTEUX A VOIR*” é um poema curto, formado com apenas duas alíneas. O tema central são os obstáculos que o sujeito, em terceira pessoa, enfrenta para transpor o muro que o cerca.

O muro, ou parede, é um dos elementos significando aprisionamento que mais aparece nos poemas de Reverdy. Aqui, esse elemento é descrito como: “*couvert de mousse, en pente*” e “*inaccessible*”.

O uso da conjunção adversativa “*mais*” em “*Mais ses guêtres!*” e do advérbio “*Pourtant*” em “*Pourtant les chiens [...]*” indica a introdução de outros elementos/obstáculos que impedem o sujeito passar para o outro lado.

O fechamento de “*HONTEUX A VOIR*” indica que o sujeito, apesar dos impedimentos visíveis, ultrapassa as dificuldades e encontra solução para sair da situação em que estava. Em “*il se mit à courir*”, o movimento representa uma forma de não estagnação, diferentemente do que acontece em “*LE BILBOQUET*”. E em “*tournant dans la petite rue déserte, il se sauva.*”, percebemos uma ligação com o “*J’ai pu dormir*” do poema “*BELLE ÉTOILE*”. O fato de o sujeito encontrar uma saída contradiz a sensação sugerida pelo título.

O “outro lado”, que aqui é descrito como “*la petite rue déserte*”, sempre está presente nos poemas de Reverdy. Ele se configura de diversas formas: a paisagem da natureza, como em “*BELLE ÉTOILE*” e “*TRAITS ET FIGURES*”, o que está fora do quarto e da janela, como em “*TOUJOURS SEUL*”, o futuro incerto projetado em “*CIVIL*”, ou até a tomada de consciência depois da queda em “*LA SAVEUR DU RÉEL*”. No entanto, o mais interessante, não é se o sujeito, seja ele configurado em primeira ou em terceira pessoa, consegue alcançar esse “outro lado”, e sim a construção desse caminho, a busca que se repete numa tentativa de encontrar a realidade palpável.

A partir dessa eterna busca, vamos percebendo as tramas do poema, a metamorfose das formas, o encontro das coisas que estão escondidas e são colocadas “na claridade” pelo poeta, a captura do que é efêmero, o ritmo dos elementos em destaque. A linguagem é utilizada como um prisma que decompõe a

realidade e um novo universo vai se construindo segundo várias facetas, observações e diálogos interiores.

No poema em prosa “*L’HOMME IMPASSIBLE*” conseguimos observar o jogo de imagens simultâneas que o poeta constrói, invertendo as características dos elementos utilizados.

L’HOMME IMPASSIBLE

Il se penche au bord du parapet et tient sa tête, trop petite, par les oreilles. L’arête du toit fait une parallèle à ses épaules et la cheminée a l’air d’être son cou.

Les nuages font marcher la maison dans le jardin. Au milieu des fils de fer et des branches, elle s’arrête; on ne regarde plus en l’air.

Les toiles d’araignées se déchirent avec un bruit de soie, quand on ouvre enfin la fenêtre, et lui, dont la tête n’a pas changé, a perdu son beau royaume d’autrefois.

Nesse poema, há um jogo entre movimento e estaticidade produzido pelas imagens utilizadas pelo poeta. É óbvio que a estaticidade é mais visível na figura central do homem que inicia e finaliza o poema. Mas mesmo as imagens das nuvens, da casa e das teias de aranha que vão sendo apresentadas no decorrer do poema, têm como características o movimento e o momento de parada. Tudo acontece diante do homem que é tão estático que pode ser comparado com a arquitetura da casa onde está. O próprio ritmo dessa primeira alínea se faz pelos sons parecidos das palavras “*tête*”, “*l’arête*” e “*être*”.

Na segunda alínea, aparece o movimento da casa que está sendo empurrada pelas nuvens em oposição à figura estática do homem. No entanto, em “*elle s’arrête*” fica marcado o momento de parada e estaticidade dessas imagens. O som da palavra “*s’arrête*” se liga ao das palavras “*tête*”, “*l’arête*” e “*être*” da primeira alínea, garantindo assim um ritmo freqüente e uma ligação entre as partes do poema. As imagens construídas pelo poeta são simultâneas, mas possuem esse sutil fio condutor que une as imagens e não as deixa soltas.

Na última alínea, mais uma imagem é “colada”: a das teias de aranha que se desfiam e também produzem um movimento. Porém há um momento de ruptura dessa imagem produzido por uma janela que se abre. A palavra “*fenêtre*” se une às palavras “*tête*”, “*l’arête*”, “*être*” e “*s’arrête*” das alíneas anteriores, garantindo a unidade rítmica do poema. Para finalizar, a frase “*et lui, dont la tête n’a pas changé*” volta o olhar do leitor para a figura central poema, que é o homem estático, e se liga, dessa forma, ao início do poema. O fio condutor entre as alíneas está no ritmo produzido pelas palavras que já citamos, pelos momentos de movimento e parada produzidos pelas imagens e principalmente por esse homem que permanece estático do início ao fim.

Em *Le Livre de Mon Bord* (1948), Reverdy diferencia o poeta do prosador, tendo como fundamento principal o uso de imagens que se contrapõem:

Le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguité; le prosateur s’exprime et développe une succession d’idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose. (1948, p.132)

Com essa afirmação, mesmo posterior à convivência com os cubistas, percebemos como a construção de imagens justapostas e simultâneas tem evidência na construção poética de Pierre Reverdy. No entanto, o poeta não faz uma construção aleatória, apenas destacando elementos de sua observação para fazer uma seqüência de imagens. Por mais estranhamento que o jogo de imagens possa provocar tudo é muito bem pensado e trabalhado para que o efeito poético seja produzido. Ainda no poema em prosa “*L’HOMME IMPASSIBLE*”, Reverdy garante o movimento cíclico do poema que começa com “*Il penche au bord du parapet et tient sa tête [...]*” e volta a esse homem estático em “*[...] et lui, dont la tête n’a pas changé[...]*”, finalizando e transmitindo a sensação de enquadramento, de moldura que envolve o poema. Dessa forma, as imagens não ficam soltas e voltam o olhar do leitor à figura central do homem que também é ressaltada no próprio título.

O lirismo nos poemas de Reverdy se direciona ao desconhecido, ao mistério contido na realidade e o poeta tenta revelar com sua linguagem poética simples o que há de mais profundo e latente em si mesmo; há uma troca entre o interior e o exterior que se projeta nas imagens que Reverdy constrói, como no poema em prosa “*CRÉPUSCULE*”:

Le soir tombant dilatait les yeux du chat.

Nous étions tous les deux assis sur la fenêtre et nous regardions, nous écoutions tout ce qui n’était pas autre part qu’en nous même.

Derrière la ligne qui fermait la rue, la ligne d’en haut, les arbres découpaient de la dentelle sur le ciel.

Et la ville, où est-elle la ville qui se noie au fond dans l'eau qui
forme les nuages?

Esse poema é formado por dois momentos: o primeiro momento, quase narrativo, apresenta os dois personagens centrais, o gato e o eu-poético, que se assemelham de tal forma que os dois estão na janela, característica dos gatos, refletindo sobre o que há de mais profundo em seu ser, característica dos seres humanos. No entanto, Reverdy não se importa em unir num mesmo espaço imagens ou seres diferentes.

A frase inicial *“Le soir tombant dilatait les yeux du chat”*, faz a marca temporal do poema de uma forma diferente, anunciando a chegada da noite e oposta à claridade do olho do gato. O substantivo *“soir”* se liga semanticamente ao título *“CRÉPUSCULE”*.

Ainda nesse primeiro momento há duas marca de espaço: uma externa em *“[...] assis sur la fenêtre”*, e outra interna em *“[...] en nous mêmes”*. E dessa forma mais uma vez o sujeito se coloca no mesmo nível que o gato.

As palavras *“yeux”* e *“deux”* criam ecos sonoros assim como os verbos no imperfeito *“étions”*, *“regardions”* e *“écoutions”*, construindo um ritmo interno no poema.

O poema se desdobra para um segundo momento: o da observação da cidade e da paisagem que está diante do eu-poético. É como se a observação interna, da consciência dos personagens, cedesse espaço para a observação da paisagem externa. E nesse ponto o poema se torna um pouco mais complexo, pois a narrativa cede lugar ao jogo das imagens da rua, das árvores e da cidade que estão escondidas pela noite.

A linha do horizonte ganha visibilidade e forma física em *“Derrière la ligne qui fermait la rue”* e o uso do verbo *“fermer”* dá continuidade à idéia de aprisionamento, enquadramento, assim como as linhas retas da janela onde sujeito e gato estão sentados. A marca de espaço *“derrière”* afirma que há um outro lado desconhecido ou não alcançado pelo sujeito.

A imagem da cidade também se torna um elemento distante, que vai desaparecendo ao mesmo tempo em que a noite chega. O uso do verbo *“se noicir”* em *“où est-elle la ville qui se noie au fond dans l’eau qui forme les nuages?”* se une semanticamente às palavras *“soir”* e *“crépuscule”*. A marca de espaço *“au fond”*, que a caracteriza a cidade, também se liga à *“derrière”*, projetando a distância e a separação entre o sujeito e a paisagem.

CONCLUSÃO

A experiência poética de Pierre Reverdy na obra *Poèmes en Prose* é a aventura de um sujeito que se multiplica em um “je”, um “il” ou um outro qualquer para observar ou participar das imagens que se aproximam e se distanciam, que são procuradas e nem sempre encontradas, construídas e desconstruídas. É a aventura de um sujeito que desperta o que está dormindo, ilumina o que é escuro, descobre o que está escondido. Um sujeito que se torna invisível para dar vida aos objetos, aos elementos da natureza, aos desenhos da cidade, aos barulhos do que é aparentemente silencioso.

A força das imagens construídas por Reverdy está baseada no princípio da “justesse”, ou seja, na união de imagens opostas que não foram escolhidas aleatoriamente, mas criteriosamente selecionadas, trabalhadas e ligadas para provocar o efeito poético inovador desejado pelo poeta.

O trabalho com as imagens e, posteriormente, as reflexões em artigos sobre esse assunto, tiveram influência e apoio dos pintores cubistas. Num espaço e período em que poetas e pintores discutiam e contribuía para novos rumos da

arte, não poderíamos deixar de observar a ligação estreita entre a construção dos poemas de Pierre Reverdy e a configuração das telas.

Nas poesias de Pierre Reverdy, assim como nos quadros pintados ou nas colagens feitas pelos cubistas, os elementos usados ganham nova representação, ou seja, perdem as características próprias e apresentam um novo significado para o público. Na técnica da colagem, por exemplo, os pintores pegavam pedaços de jornal, fotos, algum tipo de tecido e colavam todos esses fragmentos de objetos com a intenção de construir um objeto inusitado, recriando a realidade. Com isso, o público poderia perceber o choque instaurado pelos diferentes elementos do quadro, captando a nova imagem construída. Da mesma forma, Pierre Reverdy tentou transportar a técnica da colagem para a poesia, unindo imagens aparentemente opostas, rivalizando elementos da natureza com a construção humana, subvertendo as relações convencionais, justapondo elementos líricos e não líricos, fazendo um jogo entre linguagem verbal e espaço em branco, por meio das diversas contradições que emolduram as cenas.

Podemos dizer, então, que o trabalho com a imagem e, conseqüentemente, as reflexões sobre o efeito poético das imagens construídas, foi uma das contribuições mais significativas de Pierre Reverdy para o gênero poema em prosa e, também, para a Poesia Francesa do século XX.

Destacamos ainda que nos poemas de Reverdy há a frequente tentativa de unir, comparar ou contrapor o espaço interno, a consciência do homem com o espaço físico em que ele está inserido. E é exatamente nesse “ponto doloroso”, como escreveu o poeta, nesse encontro de realidades distintas que nascem os seus

poemas, onde, surpreendentemente, palavras e silêncios se combinam e olhares e ouvidos estão atentos para despertá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLLINAIRE, G. *Les Peintres Cubistes*. Paris: Herman, 1965.

BACHAT, C. “Reverdy et le Surréalisme”. In: *Europe*. Paris: Nov/Déc., 1968.

BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUDELAIRE, C. *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Garnier, 1958.

BAURET, G. “Les manifestes dans l’histoire de la peinture”. In: *Littérature*, Paris: Octobre 1980.

BERNARD, S. *Les poèmes en prose: de Baudelaire jusqu’à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BERTARND, A. *Gaspard de la Nuit*. Paris: Flammarion, 1972.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- BRASSAÏ, G. *Conversas com Picasso*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- BRETON, A. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1969.
- CAMPOS, G. *Pequeno Dicionário da Arte Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CARCO, F. "Poètes en Prose". In: *Revue de Paris*. Paris: Sept. 1945, p. 1-12.
- CHOL, I. "Pierre Reverdy, à vers libre, rime libre". In: *Poétique*, número 145, février 2006.
- COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. De A. Lorencine e A. Archinaud. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COLLOT, M. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- COTTINGTON, D. *Cubismo*. Trad. de Luiz Antonio Araújo. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999.
- Europe*, numéro 777-778, janvier-février 1994.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. de Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2004.
- GREENE, R.W. *The Poetic Theory of Pierre Reverdy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.
- GUINEY, M. "Cubisme, Littéraire et Plastique". In: *Revue des Sciences Humaines*, v. 142, p.271-281, 1971.
- HUBERT, E.A. "Préface". In: *Nord-Sud: Revue Littéraire (1917-1918)*. Paris: Éditions Jean Michel-Place, 1980.
- JACOB, M. *Art Poétique*. Paris: Emile Paul, 1922.

- _____. *Le Cornet à Dès*. Paris: Gallimard, 1945.
- JAKOBSON, R. *Huit Questions de Poétique*. Paris: Du Seuil, 1977.
- JENNY, L. "La stratégie de la forme". In: *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Seuil, v. 27, p. 257-281, 1976.
- LECLERC, Y. *Lire Reverdy*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- LEMAITRE, H. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris: A. Colin, 1965.
- _____. *Mercure de France*, numéro 1181, janvier 1962.
- NADEAU, M. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1969.
- PERLOFF, M. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PLACE, J.M. (Org.). *Nord-Sud: Revue Littéraire (1917-1918)*. Paris: Éditions Jean Michel Place, 1980.
- RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira M. Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- REVERDY, P. *En vrac*. Mônaco: Du Rocher, 1956.
- _____. *Flaques de verre*. Paris: Flammarion, 1984.
- _____. *Le Livre de mon Bord*. Paris: Éditions Mercure de France, 1989.
- _____. *Lettres à Jean Rousselot*. Paris: Rougerie, 1973.
- _____. *Main d'Oeuvre*. Paris: Éditions Mercure de France, 1949.
- _____. "Picasso, Reverdy". In: *Brefs écrits sur l'art*. Paris: Éditions Mercure de France, 1999.
- _____. *Plupart du Temps*. Paris: Gallimard, 1999.
- _____. *Sable Mouvant, Au Soleil du Plafond, La Liberté des Mers suivi de Cette émotion appelée poésie*. Paris: Gallimard, 2003.

- RICHARD, J.P. *“Reverdy entre deux mondes”*. In: *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964.
- RIFFATERRE, M. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1983.
- RIMBAUD, A. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- ROUSSELOT, J. e MANOLL, M. *Poètes d’aujourd’hui: Pierre Reverdy*. Paris: Pierre Seghers Editeur, 1951.
- SANDRAS, M. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.
- SEIXO, M. A. (Org.). *“A escrita da prosa na poesia moderna”*. In: *Poéticas do século XX*. Belo Horizonte: Horizonte Universitário, 1984.
- SYIPHER, W. *Do Rococó ao Cubismo: na arte e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1960.
- TELLES, G. M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VALÉRY, P. *“Questões de poesia”*. In: *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VICENTE, A. L. *“As abordagens dualísticas do poema em prosa”*. In: *Lettres Françaises: Revista da Área de Língua e Literatura Francesa*. Araraquara: Gráfica Unesp, 1999.
- VINCENT-MUNNIA, N. *“Premiers poèmes en prose: le spleen de la poésie”*. In: *Littérature*, número 91, octobre 1993.

