



A POESIA NECESSÁRIA: RUBEM BRAGA E JACQUES PRÉVERT

Rafael da Cruz Ireno

Versão Corrigida

Agosto, 2023



A POESIA NECESSÁRIA: RUBEM BRAGA E JACQUES PRÉVERT

Rafael da Cruz Ireno

Tese em cotutela apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e ao Institut de Recherche sur le cinema et l'audiovisuel da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira e Arts et Medias, sob a coorientação de **Murilo Marcondes de Moura** e **Carole Aurouet**

Versão Corrigida

Agosto, 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ip Ireno, Rafael da Cruz
A poesia necessária: Rubem Braga e Jacques Prévert
/ Rafael da Cruz Ireno; orientador Murilo Marcondes
de Moura; coorientadora Carole Aurouet - São Paulo,
2023.
293 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura Francesa.
3. Poesia. 4. Crônica. 5. Cinema. I. Moura, Murilo
Marcondes de, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

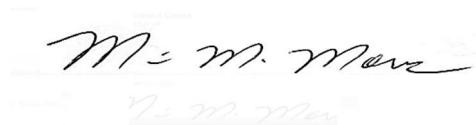
Nome do (a) aluno (a): Rafael da Cruz Ireno

Data da defesa: 24/11/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Murilo Marcondes de Moura

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23/02/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

IRENO, Rafael da Cruz. A poesia necessária: Rubem Braga e Jacques Prévert. Tese de doutorado em cotutela (Literatura Brasileira e Arts et Médias), Universidade de São Paulo, Université Sorbonne Nouvelle, 2023.

Aprovado em: 24/11/2023

BANCA EXAMINADORA:

Prof(a). dr(a). _____

Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof(a). dr(a). _____

Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof(a). dr(a). _____

Assinatura: _____

Instituição: _____

Prof(a). dr(a). _____

Assinatura: _____

Instituição: _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Murilo Marcondes de Moura pelas conversar e por me ensinar o tempo da poesia.

A professora Carole Aurouet pela presença e a generosidade de compartilhar comigo as descobertas e a paixão por Jacques Prévert.

Ao Professor Augusto Massi por me acompanhar desde o mestrado.

Ao Felipe de Moraes, o aluno que virou amigo, pela leitura, correções e entusiasmo pela literatura, em especial, das veredas do Guimarães Rosa.

Ao Fillipe Mauro por compartilhar o caminho da cotutela comigo.

Ao Bode, Marie e Malu, meus 3, por muita coisa, sobretudo, aquele um abraço que não deixou meu mundo ruir.

A Claudine e ao Denis, que me receberam em sua casa e em sua família, ensinando-me toda uma poética dos gestos franceses e bretões.

Ao Anton Hureaux e a Zoé Monti, amigos da Sorbonne Nouvelle.

Ao casal Carolina Serra Azul e Renan Nuremberg, amigos da USP.

A Rosemay e a Família Joubrel, especialmente, Marcel que parece o Jean Gabin quando corta o pão.

Ao Acacio Batista dos Santos, um porto seguro para onde voltar. Mano, obrigado pelas tantas leituras e por me acolher na sua casa.

Ao Thiago dos Santos Martiniuk pelas tantas conversas, pelos pdfs e pelo aprendizado constante.

A Anne-Valentine Freminet, a amiga de todas as horas.

A Fábio Graziano, compagnon de route, por estar por perto. Obrigado pelas traduções.

A Sylvania Ismerim, pelo patuá tão necessário e por rezar por mim.

A Nadir Ribeiro Ireno, minha vó, por ter me ensinado a importância da poesia, tirando o beija-flor dos dentes dos gatos no quintal, pelo quintal, a casa e as flores.

A Gabriela Ismerim, carne de caju-amor, meu pé de milho, um belo gesto da terra em minha vida – minha companheira, com muito carinho, tesão e amor.

Este trabalho foi realizado através de concessão de bolsas do CNPQ, CAPES-PRINT e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP [processo 2019/02238-8] e FAPESP/BEPE [processo 2020/14892-4]

RESUMO

A presente tese propõe uma comparação entre as obras de Rubem Braga e de Jacques Prévert, uma vez que seus escritos compartilham intimamente uma série de elementos, desde as escolhas formais, a aderência ao cotidiano popular até o hibridismo de suas produções, que trafegam entre o jornalismo e o cinema. Com efeito, tanto um quanto o outro desenvolveram suas escritas a partir das profissões, respectivamente, jornalista e roteirista. Desta maneira, interessa-nos investigar como este deslocamento do fazer poético repercutiu em suas produções. Cogitamos, assim, que essa concepção tenha modelado os caminhos deles na literatura, em certa medida, sendo responsável pelo andamento original da escrita de cada um. Desta forma, pretendemos cotejar as duas obras ressaltando os pontos de encontro e desencontro e, com isso, ainda que indiretamente, refletir sobre as dinâmicas culturais do Brasil e da França.

Palavras-chave: Poesia; Crônica; Cinema; trabalho; popular.

ABSTRACT:

This study proposes a comparison between the works of Rubem Braga and Jacques Prévert since their writings closely share several elements, from formal choices and adherence to popular daily life to the hybridism of their productions, which move between journalism and cinema. In fact, both developed their writing as journalists and screenwriters, respectively. Both developed their writing through their professions as journalists and screenwriters, respectively. In this way, we are interested in investigating how this shift in the poetic process had repercussions on their productions. We believe that this conception has shaped their paths in literature and is responsible for the original progression of their writing. In this way, we intend to compare the two works, highlighting the points of encounter and disagreement, and thereby, albeit indirectly, reflect on the cultural dynamics of Brazil and France.

Keywords: Poetry; Chronicle; Cinema; work; popular.

RÉSUMÉ:

Cette thèse propose une comparaison entre les œuvres de Rubem Braga et de Jacques Prévert, car leurs ouvrages partagent un certain nombre d'éléments, depuis leurs choix formels, leur adhésion au quotidien populaire jusqu'à l'hybridité de leurs productions, qui évoluent entre le journalisme et le cinéma. En effet, tous deux ont développé leur style respectivement en tant que journalistes et scénaristes. Nous nous intéressons donc à la manière dont ce changement de démarche poétique s'est répercuté sur leurs créations. Nous pensons que cette conception a façonné leurs parcours littéraires et qu'elle est, dans une certaine mesure, à l'origine de la progression originale de leurs écrits. Nous entendons alors comparer les deux œuvres, en soulignant les points de rencontre et de désaccord, et réfléchir ainsi, bien qu'indirectement, sur les dynamiques culturelles du Brésil et de la France.

Mots-clés : Poésie ; Chronique ; Cinéma ; travail ; populaire.

A Olympio Ireno, meu vô
ele que achava bonito falar outra língua,
in memoriam

« [...] la rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre »

Gilles Deleuze – « le cerveau, c'est l'écran »

Cahiers du Cinéma, n 380, p. 26

“[...] Ora, a comparação é uma espécie de presente de gregos. Timeo comparativo et donafereferentes...Pode nos esclarecer largamente o caminho crítico, tornando-se deste modo um dos instrumentos mais fecundos de trabalho, como pode nos levar ao analogismo, fazendo sair do bojo, uma série de traidores que nos envolvem e nos levam a escamotear o problema, trocando o juízo crítico pela muleta da comparação [...]”

Antonio Candido sobre Otto Maria Carpeaux

Revista Teresa n° 20

Sumário

Preâmbulo.....	13
1ª Parte – A presença de Jacques Prévert no Brasil	27
1. O encontro: Rubem Braga e os recados de Paris	28
2. Percurso poético de Jacques Prévert	41
3. Henri Langlois - O caso Prévert ou o avesso do cinema francês.....	48
4. Companhia de Teatro Renaud-Barrault – Aspectos Institucionais.....	77
Intermédio.....	111
5. Vestígios de Prévert e a Poesia brasileira.....	113
6. Rubem Braga e a experiência poética	129
2ª Parte – A Poesia Necessária.....	155
7. Arte e Política – Comunismo e Surrealismo.....	156
8. Os mistérios da Poesia	173
9. O popular em Jacques Prévert – o povo e a poesia.....	205
10. Duas páginas de Rubem Braga - A tradução do poema “On” de Jacques Prévert...	257
Considerações finais	275
Bibliografia.....	287

Preâmbulo

1

O início desta tese é o encontro entre Rubem Braga e Jacques Prévert em 1950, quando o cronista a serviço do jornal *Correio da Manhã* entrevistou o poeta francês em Paris. Na ocasião, Braga realizou uma série de reportagens com os principais artistas do pós-guerra, como Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre, Marc Chagall, De Chirico, mas, sem dúvida, é com Prévert que demonstra maior afinidade. A nossa impressão é de que ultrapassam, aliás, o terreno da camaradagem no café *La Reine Blanche*, onde aconteceu a conversa. Após a leitura de *Paroles* (1945), constatamos que existiam estreitas ligações formais no que concerne à ambas as produções, que, num primeiro momento, podem soar contrárias entre si, sobretudo se considerarmos o ritmo quase sempre ponderado, harmonioso e equilibrado da escrita de Rubem Braga, em contraste com os arroubos das frases, dos impulsos virulentos, da desmesura de Jacques Prévert. Mas, olhadas mais de perto, as escritas dos dois autores apontariam para um mesmo horizonte: a atenção à palavra cotidiana; a representação das pessoas comuns do dia a dia; uma certa procura pelo Belo, que se traduz numa perspectiva lírica e, igualmente, a revolta contra tudo aquilo que conspurca esse cotidiano e essa beleza – a injustiça e a desigualdade social, que assumem diversas formas no mundo –; a fome; a exploração; a guerra; a violência etc. Os dois têm uma mesma repulsa contra tudo aquilo que desmerece ou impede a fruição da experiência humana. Isto é, ainda que na superfície o resultado aparente ser distinto, as escritas de Braga e de Prévert compartilham elementos fundamentais.

Uma das chaves de leitura, que decidimos seguir para analisar os autores, refere-se ao fato de que, desde muito jovens, Rubem Braga e Jacques Prévert vincularam suas produções a uma atividade profissional: o jornalismo e o cinema respectivamente. Acreditamos que a prática de escrever crônicas e os roteiros orientaram as escolhas estéticas de cada um de modo decisivo, e isso condicionou a visão que eles mesmos tinham de si e, igualmente, da função de suas obras. Como podemos verificar numa entrevista do poeta francês concedida à televisão suíça RTS (Radio Télévision Suisse) no dia 29 de outubro de 1961. O jornalista Claude Mossé interpela Prévert, a certa altura da conversa, sobre qual seria o lugar do poeta no Estado, ao que ele responde:

Moi, je m'en fous parce que justement je m'en balance complètement parce qu'autrefois on appelait "poète" le rêveur, n'est-ce pas ? Maintenant, toute famille a son poète, il y a le prince des poètes, les républiques des poètes. Moi, personnellement, je ne suis pas poète comme on dit exactement, on m'a appelé comme ça, (vous ne trouvez pas...). J'ai écrit parce que je suis artisan, j'écris...bon...parce qu'il me fait plaisir. J'écris pour faire plaisir à beaucoup et pour en emmerder quelques-uns. Mais ça, d'accord, mais c'est la même chose. J'écris parce que c'est ce que j'ai trouvé de mieux à faire.¹

Chama nossa atenção a utilização do termo “artesão” para definir sua própria atividade com a palavra, pois, em primeiro lugar, ele é apresentado como uma oposição a “poeta”. Tanto na literatura quanto na sociedade, Prévert nega o status que envolve tal figura, assumindo a prática poética como um trabalho. Esse entendimento, por sua vez, torna-se emblemático no quadro comparativo, em razão de Rubem Braga manifestar uma concepção semelhante de sua escrita: no dia 19 de outubro de 1987, ele concede uma entrevista para *O Globo* a respeito do relançamento de sua antologia *Ai de ti, Copacabana*. O repórter comenta o sucesso de seu estilo, elogiado por grandes escritores brasileiros, como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Resende e Antonio Callado. Assim, diante dos cumprimentos, Rubem Braga responde: “Para dizer a verdade, não me lembro mais de todas as crônicas que escrevi. Algumas não merecem sequer ser publicadas. Essa história que inventaram de que eu sou um dos maiores cronistas do país é bobagem e chega a me irritar um pouco. Sou um trabalhador como outro qualquer.”². Nesta passagem, também o brasileiro desloca a concepção tradicional de escritor ou até mesmo de poeta, já que ele foi considerado por muitos críticos também um poeta. Quase no final de sua vida Braga qualifica sua prosa como um ofício – e essa parte é tão importante que vale repetir: escrever crônicas é um trabalho “como outro qualquer”.

Tal compreensão nos leva a questões relevantes acerca das duas poéticas, quer dizer, ela revela um olhar para o outro, um espaço de contato, que mobiliza desde uma perspectiva de recepção, comunicação ou acessibilidade (quem são os leitores ou expectadores desta prosa?), até a noção de representação destes trabalhadores na literatura e no cinema. O outro lado, o público, tem um papel fundamental para Braga e Prévert, inclusive no que diz respeito ao manejo da língua cotidiana, simples (alguns, pejorativamente, dirão “fácil”). Com efeito, esse posicionamento de compreender suas escritas como um trabalho, em diversos níveis, modelaria as decisões estéticas dos autores, gerando uma série de consequências. Uma delas seria a

¹ Disponível em: <https://www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3468414-jacques-prevert.html>.

² “Braga um eterno sucesso” In_ O Globo, 19 de outubro de 1987, p. 17 < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/8890> >

impossibilidade de se buscar, a priori, a definição de um projeto literário; pois, ao associar a escrita ao sustento financeiro, a autonomia da expressão artística é relativizada. Ela passa a depender de muitos fatores externos: a orientação ideológica do jornal, do diretor do filme ou dos produtores; o contexto político; os acontecimentos históricos noticiáveis; as censuras; o espaço das páginas, dos quadros de uma cena; os prazos, tempo geralmente curto para redação do texto. Como em todo emprego, há uma dimensão imediata do outro dia, que não permite grandes projeções teóricas. É intrigante, justamente, analisar como Braga e Prévert driblam essa condição que, na maioria das vezes, pretere os aspectos artísticos da escrita em razão dos valores comerciais, tanto do jornal quanto do cinema. Outra consequência seria, nos dois casos, uma excelência do artesanato, da lida com a palavra – a matéria prima –, possibilitada pela repetição do ofício ao longo dos muitos anos de carreira, dando uma coerência particular às produções de Rubem Braga e Jacques Prévert. Aliás, nisso se acha o êxito da comparação, de conseguir atingir uma unidade singular, exprimindo as visões de mundo de cada autor, apesar das intempéries do lado de fora, das limitações da profissão. Nas próximas páginas, observaremos as tendências e as linhas de força das duas obras. As marcas do artesanato e os alicerces de suas escolhas formais, principalmente, nos instantes em que elas tencionam, assimilam ou contrariam as exigências da profissão. Em outras palavras, a presente tese não se interessa pela imagem do “poeta” nem na do “artesão”, mas no caminho entre as duas figuras, pois, seria nesta fronteira em que as obras de Rubem Braga e Jacques Prévert atingem suas melhores expressões.

2

As reflexões acima tiveram lugar no momento de elaboração do projeto de doutorado, no início deste processo. Começada a pesquisa, porém, a ausência de traduções integrais das antologias de Jacques Prévert para o português nos chamou a atenção, pois, até hoje, nem sequer *Paroles* – um dos livros mais vendidos e traduzidos da literatura francesa – possui uma tradução brasileira. Isso provocou uma dúvida: teria a poesia prevertiana sido presente no Brasil? Talvez não seja a melhor pergunta, já que ter sido “presente” ou não é uma coisa difícil de determinar. Historicamente, a cultura francesa tem uma influência mundial muito forte. Assim, é evidente que um acontecimento literário da proporção que teve a primeira produção prevertiana tenha ecoado de alguma forma no Brasil. Algo rapidamente comprovado aliás. Existem, por exemplo, um número elevadíssimo de aparições de seu nome na hemeroteca brasileira, de 1945 até os anos 80 – com mais intensidade nos anos 40 e 50. Nas programações das salas de cinema, publicadas nos jornais das principais capitais brasileiras, aparecem os nomes de seus filmes.

Também na imprensa encontramos poemas esparsos em francês e em português nos jornais; assim como, numa quantidade menor, textos críticos sobre o poeta. Tem-se, pela entrevista de Rubem Braga, a notícia de que as canções de Prévert foram cantadas nos bares do Rio de Janeiro. Mas essas reverberações tiveram algum tipo de impacto, elas provocaram algum tipo de discussão? Parte do desenvolvimento de nosso estudo, diante dessas descobertas – cuja quantidade nos surpreendeu –, foi selecionar os momentos decisivos destas aparições prevertianas, ou seja, quando a escrita estrangeira teria, de alguma forma, remexido em questões significativas da cultura brasileira. Mas, mesmo antes de avançar nesse sentido, a constatação de que a obra de Jacques Prévert circulou, sim, pelo território nacional enfatizou a falta de suas traduções, visto que a ausência se concentrava no âmbito da lírica brasileira. Sua escrita foi quase completamente ignorada nas principais discussões literárias daquela época.

Isso, então, nos levou a outra etapa de nossa investigação, pois suspeitamos de que a ausência teria sido causada por parâmetros estéticos. As propostas formais apresentadas pelo poeta francês destoariam das principais tendências da literatura do Brasil. Desta maneira, ao mesmo tempo em que buscávamos nos familiarizar com o contexto literário brasileiro – evidentemente, tendo as crônicas de Rubem Braga como um pivô central das reflexões –, principiamos um estudo atento da produção francesa, tanto das composições de Jacques Prévert quanto de sua fortuna crítica. Assim, recuperamos as discussões propostas pelos organizadores das obras completas do autor Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster; os ensaios de Gaëtan Picon, Maurice Nadeau, Jean Queval, William E. Baker entre outros intelectuais que escreveram acerca de Prévert. Posteriormente, nos concentramos num movimento mais recente, liderado pela professora Carole Aurouet, nossa coorientadora, que propõe uma abordagem pluridisciplinar da obra de Jacques Prévert, mobilizando os elementos da poesia, do cinema, da história e da crítica genética. Uma parcela importante desta revisão bibliográfica está presente no corpo da tese, enquanto outra parte resultou na resenha “La fabrication du poétique: le travail de Jacques Prévert”³, publicado no volume 21 da *Revista Fabula*, em Paris.

3

Neste ponto, faz-se necessário esclarecer uma característica importante a respeito do objeto de estudo francês, a saber, o fato de termos pensado a obra de Jacques Prévert através, prioritariamente, dos componentes cinematográficos. Desde os primeiros contatos com Carole

³ Esta resenha foi publicada no volume 21 da *Revista Fabula*, número 3, março, 2020.

Aurouet, visando o estabelecimento de um doutorado em cotutela, a pesquisadora chamou nossa atenção para a importância do cinema na obra de Jacques Prévert, sugerindo que incluíssemos alguns roteiros em nosso corpus. Devido a nossa formação literária, a introdução do cinema correspondeu, não podemos esconder isso, a um dos principais desafios, porque exigiu um deslocamento da perspectiva que nos era confortável; contudo, justamente por causa disso, foi possível aprimorar o ângulo de nosso estudo, focar na questão do trabalho explicitada acima.

Para além, com poucas exceções, notamos que os intelectuais que pensaram a obra de Jacques Prévert tendo o cinema como um dos eixos principais, em nossa opinião, alcançaram mais frutos, mais profundidade, em suas análises. As reflexões através dos roteiros, produzidas de maneira mais significativa por volta dos anos 50, parece mobilizar de forma mais complexa os elementos decisivos da poética de Prévert; enquanto os estudos que focam apenas na veia literária – aqueles que se concentram nos poemas impressos, quase sempre, senão sempre, convergindo para o livro *Paroles* – deixam de lado peças importantes para compreender sua expressão artística. Um dos motivos disso, provavelmente, está no fato de que, sendo o cinema a mais recente dentre as Artes do século XX⁴, o contorno dos objetos investigados pela crítica cinematográfica não está tão delimitado como na Literatura. O olhar, ali, é menos rígido do que aqui (talvez, menos acadêmico também). Não há nitidez quanto ao que as coisas são ou deveriam ser e, justamente, essa hesitação proporciona uma abordagem mais adequada para o hibridismo do poeta – porquanto ela constrói as ferramentas metodológicas ao mesmo tempo em que analisa o objeto –, assim é menos resistente ao caráter *proteiforme* (termo cunhado por Carole Aurouet) de Jacques Prévert. Isto é, ao trânsito prevertiano entre os gêneros literários, cinematográficos, musicais e plásticos, que apaga as silhuetas das coisas, suas fronteiras, e propõe dificuldades consideráveis para aproximações encerradas somente numa perspectiva teórico-literária. Sobre isso, Andrée Bergens já havia exposto o problema a respeito da obra de Jacques Prévert na seguinte consideração:

[...] le danger réside surtout dans le fait que Prévert et sa poésie forment un tout vivant, pratiquement indissociable. Essayer d'isoler ses constituants pour les étudier séparément est un jeu périlleux, d'abord parce que ceux-ci n'existent qu'en fonction les uns des autres, ensuite parce que la vie ne se laisse pas réduire en parcelles indépendantes et qu'en procédant ainsi, on risque seulement de la détruire. C'est aussi un jeu arbitraire, car la vie existe en dehors de toute chronologie et il n'y a aucune raison pour que l'on commence avec un élément plutôt qu'avec un autre. [BERGENS, 1969 p. 7]

⁴ Cf. BALÁZS, B. *Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*. Paris, France: Éd. Payot & Rivages, 2011.

Após o desaparecimento do autor em 1977, a crítica literária sobre Jacques Prévert, principalmente depois da publicação das obras completas em 1992 – quando toma as premissas ligadas à poesia moderna, à tradição teórica francesa formada a partir de autores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé –, encontra-se na situação em que precisa convencer (e, talvez, se convencer) do valor de seus poemas. Tal conjuntura desperdiça tempo e energia da crítica prevertiana, que tenta resistir a certas alcunhas, geralmente ligadas a ele por palavras como “menor”, “fácil”, “infantil” ou, em casos mais extremos, “palhaço” e “mediocre”. Por causa disso, escrever sobre Jacques Prévert implica uma posição defensiva e, na tentativa de denunciar uma concepção engessada de Literatura, os estudos perdem sua força analítica, enquanto, no cinema, apreciado ou não, não se duvida de sua importância no desenvolvimento da arte cinematográfica francesa.

No caso de Rubem Braga, o problema crítico se apresenta no recorte da obra e, até mesmo, na definição do que seria a “obra” em si, por isso a seleção de crônicas publicadas pelo autor não é uma amostra fiel (ou confiável) de seu trabalho. Em primeiro lugar, pela própria envergadura da produção: Braga, tendo escrito desde muito jovem, é detentor de um dos maiores arquivos brasileiros, que apresenta por volta de 15 mil textos escritos entre os anos 30 e 90. Trata-se de quase um século de crônicas, das quais uma ínfima parte foi organizada em antologias. O que levaria ao segundo dilema de se estudar esse autor: a necessidade de compreender melhor as escolhas daquilo que julgou merecer ou não sair do jornal. Nos quesitos de suas compilações, repousaria uma concepção de literatura e de arte, que dialogaria com as noções artísticas de toda uma época. Como se trata de uma situação emblemática, existe uma espécie de paradoxo envolvendo a fortuna crítica do cronista brasileiro, porque, em sua maioria, ela se ancora nas publicações desses livros, deixando de lado toda sua produção jornalística, como se fossem coisas separadas. Essa característica, por si só, também é um indício de certa concepção literária, que tem dificuldade de analisar textos não veiculados pelo livro. Da mesma forma, o problema se liga às ferramentas usadas no processo do estudo literário. Enfrentamos esse problema desde o nosso mestrado, no qual estudamos os textos escritos durante a 2ª Guerra Mundial, quando Rubem Braga foi correspondente ao lado da Força Expedicionária Brasileira. Ainda que tenha sido publicado um volume chamado *Crônicas de Guerra na Itália* (1945), havia nas composições expostas no livro um deslocamento significativo em relação às outras antologias. Na presente tese, continuamos a explorar esse outro lugar do cronista, olhar com um pouco mais de calma suas reportagens, notas, artigos de opinião, a fim de amenizar o paradoxo mencionado acima.

Quando, então, refletimos sobre o contexto literário do Brasil na metade do século XX, percebemos que as publicações de Jacques Prévert coincidem com um instante de transição estética na poesia brasileira. Trinta anos depois da inaugural Semana de Arte Moderna de 1922, existe uma disputa ao redor da herança do movimento modernista. Grosso modo, uma parcela dos jovens tenta recuperar as vertentes mais simbólicas da lírica em oposição ao registro mais coloquial de Mário e Oswald de Andrade, modernistas da primeira hora, responsáveis por revolucionar a linguagem poética brasileira. Ou ainda, os poetas conhecidos pela alcunha de *Geração de 45* desejavam se afastar também da perspectiva social dos anos 30, a qual se concentrava nas particularidades regionais do país, para denunciar as desigualdades e a exploração no território nacional. Um tipo de literatura, por vezes, repleto de concessões formais, na qual os aspectos didáticos sobrepunham os estéticos. Hoje, com o passar do tempo, observa-se claramente que esse grupo não foi capaz de dar uma resposta poética às suas aspirações coletivas (neste ponto, pensamos nos ensaios de José Guilherme Merquior, de Ferreira Gullar e nas teses de João Cabral de Melo Neto, todos incorporados nos capítulos futuros), porém, serviram como um indício das mudanças nos parâmetros estéticos da metade do século. No capítulo dedicado a essa questão, abordaremos igualmente as transformações causadas pela industrialização do país e seus impactos na cultura brasileira. Por enquanto, destacamos somente que, no Brasil dos anos 50 – instante de maior ênfase da poesia prevertiana –, criam-se as condições para uma manifestação literária mais racional, mais técnica. Uma expressão artística consolidada, por exemplo, no movimento concretista em que a forma se radicaliza e, como consequência desta radicalização, desta intensa tecnicidade, a poesia se torna estranha ao cotidiano e se afasta do povo e do leitor médio. Os poemas tendem a se encerrarem em si, em discussões metalinguísticas, herméticas e difíceis. Se pensarmos em termos panorâmicos, é exatamente o oposto do que acontece na França, em que a poesia, após a experiência da 2ª Guerra Mundial, almeja reestabelecer o contato com seu público, sendo *Paroles* um dos ápices deste gesto de reaproximação com as pessoas, sobretudo fora dos círculos intelectuais.

Os versos de Jacques Prévert, efetivamente, são antípodas de seus contemporâneos brasileiros, dado que possuem um andamento simples e acessível, cuidando dos acontecimentos cotidianos e populares, mais próximos da dicção modernista [SANTIAGO, 1985, p.10]. A partir disso, decidimos verificar como a obra de Rubem Braga transitaria neste contexto poético, já que o cronista estaria mais próximo de Prévert do que de seus compatriotas, graças ao seu estilo

lítico e a sua linguagem ligada às palavras do dia a dia. Os traços distintivos entre eles desvelariam não apenas características específicas da construção subjetiva de cada um, mas também as particularidades das estruturas culturais brasileiras e francesas. O primeiro elemento a ser observado se acha no fato de que, coincidentemente, Braga viveu um dos momentos mais profícuos de sua carreira também nesse mesmo instante. Enquanto os poetas mais jovens, muitas vezes, seguiam por uma via mais hermética e antilítica, o cronista atingia sua maturidade formal valendo-se de uma intensa perspectiva lírica. A excelência de Rubem Braga neste período foi percebida por críticos dos anos 50, como Lúcia Miguel Pereira, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda e mais tarde por Antonio Candido e Davi Arrigucci Jr nos anos 70 e 80.

Na realidade, já se pode perceber certa agitação na produção de Braga se olharmos o volume das antologias publicadas entre 1945 e 1967: antes da participação na guerra, ele tinha lançado as coletâneas *O Conde e o Passarinho* (1936) e *Morro do Isolamento* (1944); depois do período com a *Força Expedicionária Brasileira na Itália*, vieram à luz oito publicações⁵, num ritmo de mais ou menos uma a cada dois anos. Ademais, escrevia textos para publicar diariamente na imprensa das principais cidades do Brasil e, nos anos 60, dedicara-se a um importante trabalho editorial. O denominador comum dessas diferentes atuações seria o mesmo, isto é, deslocar o lugar tradicional da poesia na sociedade moderna. Em nossa tese, analisaremos as produções do cronista a partir desta perspectiva, salientando sua posição nos debates estéticos da época, em especial, uma intensa troca de artigos com Mário Pedrosa – um dos principais intelectuais do abstracionismo -, uma discussão até agora, ao nosso conhecimento, inédita, que ilustra muito bem as prerrogativas da poética de Rubem Braga e uma posição combativa em relação à tendência tecnicista da arte brasileira naquele instante. O cronista via nessa tendência um empobrecimento da experiência humana.

Neste período de instabilidade na literatura brasileira, a escrita de Rubem Braga segue por uma terceira via: não abandona o modernismo, nem adere às novas tendências. Até mesmo o seu interesse pelas Artes Plásticas, área na qual mais aproximou sua redação de um aspecto crítico/teórico, acompanha o contexto histórico brasileiro, quando a pintura e a arquitetura concentravam as principais discussões estéticas (e sociais) do Brasil nos anos 50. Veremos como estas questões ecoavam profundamente em sua produção. De certa maneira, também o

⁵ Os seguintes títulos foram publicados: *Com a FEB na Itália* (1945); *Um pé de Milho* (1948); *O Homem Rouco* (1949); *50 Crônicas Escolhidas* (1951); *A Borboleta Amarela* (1955); *A Cidade e a Roça* (1957); *100 Crônicas Escolhidas* (1958); *Ai de ti, Copacabana* (1960).

cronista incorporou uma plasticidade desta época em sua prosa a se achegou à poesia, no que se refere ao trato da imagem lírica, sendo considerado pelos críticos um verdadeiro poeta, apesar de trabalhar no jornal. Tal característica se relaciona, diretamente, aos problemas tratados até aqui. O contraste com Jacques Prévert possibilita explorar a relação entre as imagens e a poesia moderna, bem como permite entender melhor este período brasileiro, visto que, apesar da admiração, Rubem Braga não persegue o anarquismo formal do poeta – sua posição no jornalismo e a noção de que o país se encontrava numa etapa de desenvolvimento desaguarão em resoluções estéticas diferentes das prevertianas. É importante frisar que tal caminho metodológico de nossa tese, que foi se construindo na medida em que a pesquisa avançava, torna-se possível pela semelhança entre os dois autores em questão, em ambas as considerações acerca da poesia, do trabalho artístico, da posição do intelectual e da Arte na sociedade são relativamente próximas e nos permitiram muitas pontes entre eles ao longo da tese.

Mais uma característica compartilhada pelas duas produções, por exemplo, decorrente deste entendimento de poesia, acha-se no fato de serem autores difíceis de classificar. Como perpassam pelas fronteiras de vários gêneros (jornalismo, cinema, artes plásticas), de modo geral, a recepção crítica enfrenta um problema epistemológico, quer dizer, como estudar produções artísticas que não se enquadram facilmente numa categoria, mais do que isso, fundamentam-se num processo contrário à categorização? Este aspecto causou, nos dois casos, infelizmente, um desinteresse acadêmico. Não há uma grande discussão teórica sobre Rubem Braga no Brasil. E, na França, o caso de Jacques Prévert é singular, pois o debate muitas vezes se faz refém da necessidade de atacar ou defender posições. Curiosamente, até hoje, a obra prevertiana desperta posições polêmicas. Existe também nesta falta de interesse o aspecto popular, que, tradicionalmente, sofre resistências para entrar nas academias brasileiras e francesas.

5

A falta das traduções de Jacques Prévert no Brasil é, como vimos, o resultado de uma dissonância estética em relação à lírica brasileira. Não obstante, fatores históricos e sociais também intervieram nesta ausência. A derrota da França na Segunda Guerra Mundial e a ocupação nazista abriram espaço na América Latina para os Estados Unidos da América. Nos

anos 50, certa preponderância anglófona passa a ser sentida nas traduções para o português⁶. Nesse período, a quantidade de livros em língua inglesa importados também é superior ao volume de importações vindas da França⁷. Estes apontamentos nos permitiram problematizar elementos extraliterários (jurídicos, mercadológicos, econômicos, históricos e sociais). Coisas que condicionam também uma tradução, atividade de modo geral ainda precária no país, no meio do século XX.

Essa dimensão histórica não foi prevista no projeto inicial. O primeiro impulso da comparação foi se ater aos aspectos estéticos e temáticos de Rubem Braga e Jacques Prévert: a simplicidade, o cotidiano, a representação popular, o lirismo etc. Todos os componentes que continuam a servir como fios condutores de nossa análise. No entanto, conforme avançávamos nas leituras e reflexões, uma série de “coincidências” chamaram nossa atenção para um quadro mais geral desta relação: por exemplo, uma carta entre João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, dois grandes poetas brasileiros, cita Jacques Prévert em 1946. Nesta correspondência, Bandeira diz ter recebido *Paroles* das mãos de Gabrielle Mineur, a adida cultural francesa no Rio de Janeiro, após ter sido questionado por Cabral sobre os versos prevertianos. Esse detalhe, que numa primeira abordagem pode parecer apenas anedótico, concedeu um novo enfoque para nossas averiguações, pois introduzia uma perspectiva institucional nas recepções de Jacques Prévert no Brasil. Ademais, descobrimos que Mme. Mineur também foi uma das responsáveis por idealizar e realizar as turnês da Companhia de teatro de Jean-Louis Barrault na América Latina, o qual, em seu espetáculo, leu poemas de Prévert no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Esses aspectos materializaram perguntas importantes, para além da recepção prevertiana, que já era uma de nossas preocupações. Indagamo-nos até que ponto a obra de Jacques Prévert teria sido utilizada como uma ferramenta de difusão da imagem francesa no mundo – um dos principais objetivos da diplomacia do país no instante pós-Guerra, que tentava recuperar a influência perdida nos trópicos. O que configuraria uma espécie de contradição quanto à poética antinacionalista prevertiana. Esta tensão entre as aspirações da poesia e a sua utilização ideológica e política já tinha aparecido no processo de lançamento do filme *Les Enfants du Paradis*, uma vez que o longa-metragem, um dos maiores sucessos do roteirista, é

⁶ Cf. CARNEIRO, T. D. (2014). A tradução de obras francesas no Brasil na primeira metade do século XX. In_ Revista Cerrados, nº 16, Brasília p 53–57.

⁷ Cf. MARCHETTI, F. Importações de livros franceses no Brasil: apontamentos para uma história da Livraria Francesa de São Paulo. In_ Revue Étudiante des Expressions Lusophone, v. 1, p. 111, 2019 ; COOPER-RICHET, D. “ Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France-Brésil, XIX siècle)”. São Paulo : Unesp, v. 9, n.1, p. 128-143, janeiro-junho, 2013.

também um filme que mobiliza muitos símbolos franceses, em que o povo – como uma categoria abstrata – é representado por diversos ângulos.

6

Uma hipótese inicial suspeitava que a produção cinematográfica de Jacques Prévert fosse mais conhecida do que a sua prática poética. Isso não se mostrou inteiramente falso, uma vez que o nome do poeta francês aparece de forma considerável nas colunas de cinema; tampouco, inteiramente verdadeiro, porquanto os limites artísticos do autor, conforme frequentávamos a obra mais assiduamente, foram se esgarçando e dando lugar a uma compreensão mais ampla do seu fazer poético; assim, pensar que “seus longas-metragens são conhecidos” seria um sinônimo de dizer que sua poesia também foi reconhecida no Brasil. Seus trabalhos, cada vez mais, fazem-nos optar por uma forma mais aberta de compreender o ato poético, refletindo em termos da “escrita de Prévert” ou “composição prevertiana” – a qual se manifesta de diversas formas, em versos, colagens, canções, filmes etc. Esta característica das “fronteiras apagadas” (*frontières effacées*), do caráter “proteiforme” do autor, como Carole Aurouet definiu, ou da “poética do movimento” na tese do professor Eclair [FILHO,2006, p.15] será abordada em nossa redação. Por enquanto, destacamos somente que o questionamento sobre a recepção da obra de Jacques Prévert no Brasil foi um caminho profícuo, dado que nos proporcionou descobertas notáveis, de modo que uma das partes de nosso estudo corresponde à descrição e à problematização destes achados. Dentre muitos exemplos das “aparições” prevertianas no debate cultural brasileiro, selecionamos as mais significativas, isto é, aquelas que mobilizaram melhor os aspectos do universo artístico e intelectual.



Colagem de Jacques Prévert, 1950

Casa Rui Barbosa, encontra-se no fato de que muitas outras visitas aconteceram entre 1950 e 1964. O passaporte diplomático do escritor é repleto de carimbos, mostrando passagens pela capital francesa, muitas vezes escalas rápidas, outras vezes pontes mais demoradas. No entanto, não há registro de reencontros com Jacques Prévert depois de sua entrevista. Não obstante, como mostraremos no decorrer das páginas, a lembrança do encontro, os poemas e as cenas dos filmes são retomados diversas vezes nas crônicas de Rubem Braga. Inclusive, em algumas fotos de seu apartamento, podemos distinguir um quadro, acima de sua estante de livros, com a colagem que recebeu das mãos de Prévert. Ainda concernente à presença de Rubem Braga no território francês, achamos algumas páginas curiosas nos acervos do *Ministère des affaires étrangères* (Ministério do exterior) em Nantes, de um relatório confidencial feito pelo embaixador francês no Brasil, resumindo a vida, a obra e as inclinações políticas do cronista, principalmente ressaltando suas ideias em relação à França.

O documento foi escrito logo após assumir o cargo de embaixador brasileiro em *Rabat*, em 1963. Consta, igualmente desta data, a publicação de uma coletânea de suas crônicas pela

Tal disposição gerou, porém, uma espécie de efeito colateral, ao qual gostaríamos de nos deter um pouco: num primeiro instante, sabendo que a comparação é nosso principal objetivo, buscamos desenhar um caminho parecido em relação aos dois autores. Uma equivalência, ou seja, como resposta aos questionamentos sobre a recepção prevertiana no Brasil, iríamos estudar a presença do cronista na França. Em duas ocasiões, Braga visitou Paris: pela primeira vez em 1947, para acompanhar as reuniões da Unesco, e, em seguida, o correspondente retorna à capital francesa, para acompanhar o movimento cultural no ano de 1950. Uma surpresa, consequência das visitas ao seu arquivo pessoal na *Fundação*

famosa editora Seghers. O exemplar foi traduzido por Michel Simon⁸, a pedido do próprio Pierre Seghers, que numa correspondência demonstra ter alguma intimidade com o cronista. Este contato com o maior editor de poesia francesa do século XX não pode passar despercebido, pois demonstra uma entrada privilegiada no mundo cultural francês. A sólida amizade com Cicero Dias é também um forte indício desta penetração no universo intelectual parisiense, já que o pintor recifense radicado em Paris mantinha relações com os principais intelectuais e diplomatas da cidade. Aliás, o exemplar de *Morro do Isolamento* (1944) que se encontra disponível para consulta na biblioteca da Sorbonne Nouvelle leva um carimbo na contracapa, anotando ser uma doação de Dias. A folha de rosto da edição foi cortada, talvez porque os familiares preferiram guardar a dedicatória para si, antes de doar a primeira edição do livro para a universidade.

Sem dúvida, são informações importantes para se compreender os caminhos do autor; mas que não nos permitiriam, se as tomarmos somente como documentos, desenvolver as reflexões acerca de sua poética como gostaríamos. Se seguissemos por este caminho de construir uma segunda parte de nossa tese, que fosse o espelho da primeira – a presença de Jacques Prévert no Brasil de um lado e a presença de Rubem Braga na França de outro –, correríamos o risco de ignorar aspectos políticos e históricos da constituição destes dois países. Na busca de uma equivalência interna de nossa tese, realizaríamos uma comparação desigual, que escamotearia o problema. Sucede que, às vezes, é fácil se enganar nos estudos comparativos e, na afobação de aproximar ou distanciar as coisas, apagam-se as nuances do pano de fundo, que interfere no primeiro plano da comparação. Não se pode perder de vista que o cronista escreve da periferia do capitalismo, enquanto Prévert está em Paris, que, mesmo tendo sofrido reveses durante a 2ª Guerra Mundial, continua sendo um dos centros culturais do mundo nos anos 50. Ademais, não esqueçamos que os passados são distintos: um dos países possui uma herança histórica de território colonizado, o outro o espólio dos colonizadores e isto tem consequências diretas e indiretas na obra de ambos, em suas escolhas formais, sobretudo em relação ao público. De modo que pensar o impacto de Rubem Braga na França não tem o mesmo peso da ausência dos poemas de Jacques Prévert no Brasil.

Para mediar esta questão de modo mais adequado, precisar-se-ia de um estudo mais geral, investigando as relações entre América Latina e Europa; e nunca foi nossa intenção

⁸ Não encontramos nenhuma resenha ou sinal de que o livro tenha sido lido, de fato, na França.

adentrar profundamente nestas searas⁹. Portanto, ainda que esta perspectiva tenha trazido elementos relevantes, biográficos sobretudo, os quais iremos apresentar ao longo da tese, pois ajudarão a compreender melhor a obra do cronista, decidimos descartar a ideia de reservar uma parte de nossos capítulos à presença de Rubem Braga na França.

7

A presente tese se organizou internamente através de dois eixos mais amplos. De um lado, a comparação das principais linhas de força das poéticas de Rubem Braga e Jacques Prévert. Tal ensejo, de caráter mais ensaístico, foi o primeiro movimento desta pesquisa, foi aquilo que motivou a comparação e o desenho do projeto de doutorado. E, apesar de não ter esmorecido em nenhum instante, constituindo por assim dizer o alvo principal de nossos esforços; conforme avançávamos, principalmente na consulta dos arquivos, notamos uma dimensão histórica se tornando cada vez mais urgente. O contraste entre os dois, marcado pelo encontro que tiveram em 1950, quando o cronista brasileiro entrevistou o poeta francês em Paris, desvelou uma série de relações históricas, políticas e diplomáticas (as quais não esperávamos no princípio), cuja inclusão no corpo da tese nos pareceu importante. Assim, às vezes, os capítulos ora tenderam para um aspecto mais informativo, destacando datas, nomes e circunstâncias; ora para as análises das obras em si. A disposição, não simétrica, dos eixos – os capítulos não estão intercalados, de forma que seja um histórico, um interpretativo e assim por diante – busca diminuir a fronteira entre eles. Nosso objetivo é que haja interpenetração entre as duas dimensões em nosso texto, que a parte histórica ajude a compreender a parte estética e vice-versa.

⁹ Estes assuntos estão sendo estudados em Paris, no Seminário – Mediação Editorial, difusão e tradução da literatura latino-americana na França, de 1945 a 2000 (MEDET-LAT), sob a coordenação de Michel Riaudel e Gustavo Guerrero. O grupo, de modo geral, refere-se ao termo “transfert culturel” para refletir sobre as relações entre os dois continentes.

1ª Parte – A presença de Jacques Prévert no Brasil

1. O encontro: Rubem Braga e os recados de Paris

Rubem Braga, em 1950, passa um ano em Paris como correspondente internacional do *Correio da Manhã*. Era a segunda vez que pisava na França. Alguns anos antes, também na condição de jornalista, ele acompanhou a delegação brasileira na reunião da UNESCO. Inclusive, ocasião em que, ao lado do escritor e diplomata Aníbal Machado¹⁰, provavelmente, conheceu Jacques Prévert pessoalmente. Não sabemos ao certo, mas, pela admiração que os dois brasileiros manifestam pelo autor de *Paroles*, o encontro nos parece uma suposição viável. De todo modo, haveria tempo para realizá-lo nesta primeira viagem, que durou cerca de seis meses, pelo menos, já que este é o período indicado em seu Visto de Residente, válido de maio a novembro de 1947:

CC. 1783 128 -

Nom: **BRAGA**
Prénoms: **Rubem**
Né le: **12-1-1913**
à **Carbasso de Itajubá**
de **Francisco**
et de **Rachel Coelho**
Nationalité: **Brazilienne**
Mode d'acquisition: ~~filialion, mariage, naturalisation~~
(trayer les mentions inutiles)
Situation de famille: ~~célibataire, marié, veuf, divorcé~~
(trayer les mentions inutiles)
Date d'entrée en France: **18-12-49**
Durée de séjour ininterrompu en France: **mai 1947 à nov-47**
Profession: **Journaliste**
Adresse: **Paris VIII**
Rue de la Boétie

VALIDITÉ TERRITORIALE
DOMICILE []
Dans les Départements du Haut-Rhin, du Bas-Rhin, de la Moselle

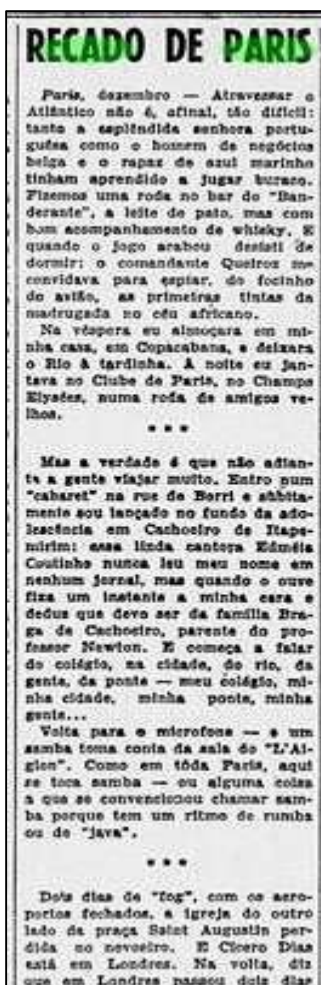
CARTE VALABLE
du **16-9-1947**
au **3-11-1947**
6 mois - Sr. Bureau
Délivré le
par M. le Préfet d. **e. Police**
Le Préfet,
Cochet
Limbourg

LE PRÉFET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE
Durée de validité prolongée
16.9.47 au **3.11.47**
Le Préfet,
LA PRÉFECTURE DE POLICE

Visto de Residência

Quase três anos depois da primeira visita, no dia 18 de dezembro de 1949, Rubem Braga desembarca em Paris e se hospeda num hotel, no 8º arrondissement. Dali a pouco, aluga uma casa, do outro lado do Sena, na famosa “Rive Gauche” (Rue St. Dominique), mais perto de

¹⁰ No jornal *Folha da Manhã*, do Recife, no dia 11 de novembro de 1947, há uma entrevista com Aníbal Machado e Rubem Braga sobre esta primeira viagem para Paris. Na reportagem encontram-se, pelo menos, três informações importantes: 1) Aníbal diz que foi convidado pela embaixada francesa no Rio de Janeiro para fazer essa viagem a fim de participar de um Congresso de Escritores junto a UNESCO. 2) Ele e, provavelmente, Rubem Braga, assistiu à peça *Hamlet* interpretada por Jean-Louis Barrault. Aníbal elogia o fato de que o ator se apropria de uma maneira muito particular do texto. 3) Sobre o preço dos livros, o escritor diz: “Os livros são baratíssimos. Comprei caixotes, me lembrando que aqui na terrinha os livros custam os olhos da cara”. Imaginamos se *Paroles*, de Jacques Prévert, estaria numa destas caixas.



Recorte - *Correio da Manhã*,
7 de janeiro de 1950

Saint-Germain-de-Prés, onde os principais intelectuais parisienses se reuniam. Na primeira vez, Braga agiu prioritariamente como repórter e, embora tenha escrito crônicas neste período¹¹, o seu papel foi de menor destaque (muitos dos artigos não foram assinados, por exemplo). Na segunda oportunidade, sua tarefa principal foi acompanhar e reagir ao movimento cultural parisiense no *Correio da Manhã*. Numa coluna chamada “Recados de Paris”, ele escreve notas sobre a vida na capital francesa, sobre publicações importantes, palestras e polêmicas; também sobre o cotidiano, museus e exposições. Eventualmente, traduzia um trecho de livro, de revista ou até mesmo de resenhas ou críticas dos jornais, assuntos de sua predileção sempre. Depois, ia ao cinema, comentava um filme; andava pelas ruas, conversava com as pessoas. Tinha, então, certa liberdade para passear seu olhar por Paris.

O jornal lhe proporcionou as melhores condições para que exercesse o ofício de cronista, valorizando sua capacidade extraordinária de captar e transmitir as nuances do dia a dia daquele lugar, um dos centros intelectuais e artísticos do pós-guerra.

Algumas das crônicas mais bonitas foram escritas nesta época e reunidas no livro *A Borboleta Amarela* (1955), por sinal, uma de suas antologias mais maduras. Rubem Braga vivia um dos melhores momentos de sua carreira. Em 1950, já era um jornalista renomado nacionalmente. Apesar de ser relativamente jovem, com 37 anos, possuía um vasto currículo, tendo trabalhado nos principais meios de comunicação impressos do país. Havia sido também correspondente de Guerra em 1945, quando acompanhou as Forças Expedicionárias Brasileiras na companhia da Itália. Na ocasião, estabeleceu uma rede de contatos importantes no circuito internacional. Além de uma carreira jornalista extensa, ele era reconhecido principalmente por suas crônicas, ou seja, por algo que ultrapassava os domínios tradicionais do jornal e caminhava na direção da literatura, da arte. De fato, havia algo de único em sua prosa lírica, uma andadura e um ritmo somente seus, quase como se fosse um poeta. Braga apresentava um misto de humor, melancolia, curiosidade, nas

¹¹ A crônica “As velhinhas da Rue Hamelin”, onde conta ter se hospedado no mesmo endereço onde Marcel Proust morreu, foi escrita nesta época. Ela será uma das crônicas traduzidas por Michel Simon, na antologia de Rubem Braga publicada em 1963, em Paris.

suas narrativas, que, ao tratar das coisas do cotidiano, casava-se muito bem com suas linhas simples e acessíveis. Essa sensação – ou seja, sua aproximação da poesia – era tão intensa que Lúcia Miguel Pereira, ao escrever, em 1951, uma retrospectiva da literatura brasileira na primeira metade do século XX, ressalta que o cronista seria um dos principais representantes das novas tendências literárias naquele instante:

O cronista Rubem Braga, que não hesita em aproveitar termos da gíria para construções de sabor arcaico, será na prosa, apesar de não pertencer à última geração, o mais vivo exemplo dos rumos atuais, sensíveis sobretudo na poesia, e cujo traço mais marcante consistirá na supremacia da palavra sobre a frase, isto é, do pormenor sobre a linha, de cada nota sobre a melodia, da cor sobre o desenho. De arquitetural, a escrita passa a ser, graças à simplificação modernista, que lhe conferiu a liberdade de modificar-se, de escolher outros moldes, antes pictórica. O paciente artesanato literário ora praticado aplica-se de preferência às minúcias e sutilezas, melhor ajustadas, aliás, aos temas interiorizados sobre os quais se exerce. Busca reunir dois elementos da arte literária não raro desenhados: precisão e beleza. Na era da eloquência procurou-se a beleza, com prejuízo da precisão, no modernismo a precisão, em detrimento da beleza." [PEREIRA, 1952, p.32]

O comentário é certo quanto a prosa de Rubem Braga, porquanto sua escrita, realmente, focaliza os pormenores, a palavra sobre a frase, a nota sobre a melodia, a cor sobre o desenho – que, aliás, é uma maneira muito bonita de dizer as coisas. Tal característica, não percamos de vista, liga-se intrinsecamente à crônica - um gênero nascido do contraste com o dia a dia, cuidando, dentro do jornal, daquilo que não tem necessariamente um valor de notícia. Isto é importante frisar: há algo na expressão de Braga, relacionado acima aos traços mais gerais da poesia brasileira, que tem a ver com uma prática decantada de sua profissão. O entrelaçamento, nem sempre amistoso, entre as instâncias da literatura e do jornalismo é fundamental dentro da poética do autor. Assim como Prévert no cinema, o descolamento causado pelas contingências e condicionamento da profissão permite a Rubem Braga abordar certos problemas artísticos de uma perspectiva diferente e, quando lhe toca, tentar resolvê-los de outro lugar. Também são perspicazes os comentários sobre os rumos da literatura brasileira. Lúcia M. Pereira pressente o momento de transição na cultura do país, em que a herança modernista começa a ser questionada. A falta de precisão, especificamente, parece-nos fazer menção aos movimentos regionalistas ou a certo tipo de poesia engajada, em voga nas décadas de 30 e 40 do Brasil, as quais priorizavam a comunicação da mensagem, da ideia, em detrimento da forma. Isso, em oposição, como se lê no fragmento, às tendências mais preocupadas com a questão estética. Nos anos 50, a crítica aposta numa síntese destas duas vertentes literárias e Braga estaria no meio do caminho.

Na continuação da tese, mostraremos como esta configuração da literatura brasileira dificultou a recepção da poesia de Jacques Prévert. O poeta francês encontrou uma janela fechada nos anos 50, que, talvez, antes ou depois na história literária do país, estaria aberta a sua expressão poética. Por enquanto, interessa-nos um dos ecos desta leitura de Lúcia Miguel Pereira, na realidade, uma reverberação específica, quando o cronista publica as antologias *O homem rouco e 50 crônicas escolhidas*, ambos em 1951: Sérgio Buarque de Holanda retoma a retrospectiva acima. O famoso historiador brasileiro identifica a mesma característica híbrida nessas novas publicações de Rubem Braga e desenvolve um pouco mais os argumentos de sua colega a respeito deste meio do caminho ocupado pelo cronista:

[...] Os adjetivos que melhor se prestam a qualificar estas prosas pertencem, com poucas exceções, ao vocabulário próprio da crítica de poesia e não só, penso eu, da crítica da nova poesia. Antônio de Alcântara Machado, a quem repugnavam naturalmente todos os desmanchos líricos, tinha o costume de dizer que com a poesia não se faz prosa - no que andava enganado -. embora com a prosa se possa fazer poesia. E concluía pela superioridade infinita da segunda sobre a primeira.

Na realidade nenhuma das definições [de poesia ou prosa] mais ou menos caprichosas que se tem forjado até agora para o idioma poético parece aplicável sem violência a essas páginas. Não é, a sua, uma linguagem forçosamente ambígua, mas, ao contrário, nítida e precisa - precisão foi exatamente uma das virtudes que nela pode distinguir Lúcia Miguel-Pereira - não se detém, salvo, talvez por algum viés irônico, na metáfora arrojada, no tema raro, no motivo nobre, e uma das suas notas - a do *humour* - passa muitas vezes, e segundo velha convenção ultimamente ressuscitada, por um dos sinônimos mais evidentes da antipoética.

Por um simples paradoxo, justamente a nota humorística parece componente necessário do clima de poesia que envolve estas crônicas. E componente, sobretudo, de uma tonalidade particular de expressão, que Rubem Braga domina quase com exclusividade e que, em dadas ocasiões, chega a confundir-se com o falsete lírico. [HOLANDA, 1996, p.466-467].

Com efeito, os melhores vocábulos para analisar o cronista, comumente, pertencem ao campo semântico da poesia. Além disso, o excerto levanta um ponto importante, afirmando que não se trata de uma linguagem ambígua, pelo contrário, ela é exata e econômica. Parcialmente, porque o número de caracteres é restrito no jornal, exigindo uma escrita mais “objetiva” do autor; mas, por outro lado, o cronista se apega ao cotidiano, a vida que passa na frente de nossos olhos, sem eloquência, sem grandes gestos, suave e tranquila (às vezes trágica e solitária). A ambivalência está em construir uma expressão intensamente subjetiva, lírica, dentro de um espaço “objetivo” e apressado. A leitura de Sérgio Buarque segue um pouco por este sentido ao pensar na ironia e no tom humorístico como um elemento essencial da atmosfera poética que circunda as crônicas. Mais adiante, em seu texto, o crítico explica que este “falsete lírico” (termo, explica em seu texto, cunhado na falta de outro melhor), induziria o cronista a uma

atitude desconfiada diante das coisas, do mundo, das pessoas e de até de si mesmo. E essa atitude estaria na base de sua precisão com as palavras, pois impede Rubem Braga de cair tanto numa expressão puramente lírica quanto no humorismo puro. Sua escrita não deixa de ser a tentativa de se equilibrar entre os dois polos. Veremos, por exemplo, no desenrolar da pesquisa, como Braga ressabiado encara as promessas da arte abstrata no Brasil, em seu debate com Mário Pedrosa, assim como o cronista mantém um pé atrás em relação à ideologia do progresso e da modernidade brasileira, muito difundida nos anos 50, inclusive, dentro dos próprios jornais.

Sem conclusões assertivas, o texto de Sérgio Buarque, antes de terminar, ainda ressalta a simplicidade do autor. O artigo saiu no dia 25 de novembro de 1951, no *Diário Carioca*, sob o título de “Braga no país das maravilhas”. Trata-se de uma boa análise; porém, neste momento, tem mais valor para nós como testemunho do espaço singular na cultura brasileira ocupado por Rubem Braga, no meio do século XX. Outros intelectuais, artistas e críticos, como Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector e, mais tarde, Antonio Candido e Davi Arrigucci Jr, destacarão esta bifurcação da escrita de Rubem Braga, dentro e fora da poesia ao mesmo tempo, como uma forma de expressão inédita. Sem dúvida, o *Correio da Manhã* estava atrás disso, visto que, por causa desta singularidade, o cronista já mobilizava um público fiel à sua produção e, ademais, por ter uma escrita acessível, ele era capaz de atrair novos leitores. Um número suficiente para reembolsar o investimento do jornal.

E, o mais importante, Rubem Braga tinha consciência de sua posição privilegiada no cenário brasileiro. Por exemplo, em seus arquivos, encontramos a gênese da coluna em questão: numa carta escrita no dia 23 de novembro de 1949. Na verdade, trata-se de um rascunho, não o primeiro, pois o documento é datilografado, tampouco a última versão, devido às diversas correções feitas à caneta preta pelo autor. Lê-se o nome do destinatário, no canto superior esquerdo - Dr. Paulo Bittencourt - o dono do jornal *Correio da Manhã*. A correspondência se refere à formalização de uma proposta de trabalho, que, aparentemente, ocorreu numa conversa entre os dois na véspera. O jornalista apresenta, então, seus serviços da seguinte maneira:

Confirmando nossa conversa de ontem, venho lhe propor o seguinte:

Sigo para a Europa no dia 17 de dezembro, e lá pretendo permanecer pelo menos todo o ano de 1950, residindo em Paris. Proponho-me a trabalhar lá como correspondente do “Correio da Manhã”. O volume e a qualidade de meu serviço dependerá (sic), naturalmente das circunstâncias.

O “Correio” publicará em primeira mão todo o serviço que eu fizer na Europa, abstenho-me eu de colaborar em qualquer outro jornal do Rio, e ficando com a liberdade de republicar a matéria em jornais dos Estados.

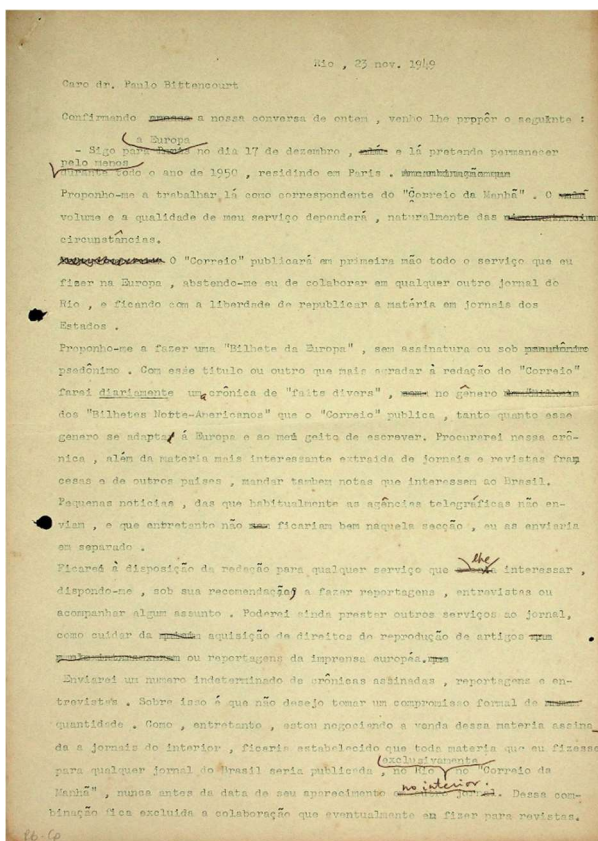
Proponho-me a fazer um “Bilhete da Europa”, sem assinatura ou sob pseudônimo. Com esse título ou outro que mais agradar à redação do “Correio” farei diariamente uma crônica de “faits divers”, no gênero dos “bilhetes Norte-Americanos” que o “Correio” publica, tanto quanto esse gênero se adapta à Europa e ao meu jeito de escrever. Procurarei nessa crônica, além da matéria mais interessante extraída de jornais e revistas francesas e de outros países, mandar também notas que interessem ao Brasil.

Pequenas notícias, das que habitualmente as agências telegráficas não enviam, e que entretanto não ficariam bem naquela secção, eu as enviaria em separado. [...] Enviarei um número indeterminado de crônicas assinadas, reportagens e entrevistas. Sobre isso é que não desejo tomar um compromisso formal de quantidade. Como, entretanto, estou negociando a venda dessa matéria assinada a jornais do interior, ficaria estabelecido que toda matéria que eu fizesse para qualquer jornal do Brasil, seria publicada, no Rio, exclusivamente no “*Correio da Manhã*”, nunca antes da data de seu aparecimento no interior. Dessa combinação fica excluída a colaboração que eventualmente eu fizer para revistas. [...] Pelos serviços acima pretendo a remuneração mensal de 5 mil cruzeiros, pagáveis no Rio a pessoa por mim autorizada a receber. Essa remuneração compreende todos os serviços normais e extraordinários que eu puder prestar ao “Correio”.

Acredito poder fazer alguma coisa interessante para justificar essa remuneração. Ficaria muito grato por uma resposta rápida e estou disposto a examinar qualquer contraproposta que julgar interessante fazer.

A citação é longa, no entanto, também muito valiosa pelo seu caráter inédito. Ela nos possibilita entrever os bastidores da crônica, os meandros do trabalho jornalístico, que dá origem à obra de Rubem Braga. Vemos, por exemplo, na primeira frase do manuscrito original, que ele escreveu “Sigo para Paris [...]”, corrigiu-se em seguida, colocando o nome do continente e somente depois citando a cidade francesa. Quase um ato falho que revela, de um lado, seu desejo de morar na capital da França, assim como manifesta já nisso a concepção de que Paris funcionaria como uma espécie de centro da Europa, pelo menos, um âmbito artístico e intelectual europeu, no período pós-guerra. Observamos como ele se preocupa com os direitos de exclusividade de seu trabalho no Rio de Janeiro, pedindo liberdade para reutilizar as mesmas matérias nos jornais de outros Estados. Além disso, testemunhamos certa transformação da imprensa brasileira – a qual o “*Correio da Manhã*” encabeça por sua orientação mais ligada à cultura jornalística estadunidense, isso quando ele se propõe a escrever à moda dos “bilhetes Norte-Americanos”¹². Também fica claro, agora, que se trata de um esboço, do qual,

¹² Cf. RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.



Rascunho - Carta de Rubem Braga a Paulo Bittencourt

Não sabemos os detalhes deste acordo; mas, mesmo se tivéssemos encontrado a correspondência, ela não revelaria o tamanho efetivo do trabalho de Rubem Braga em Paris – nem todas suas atividades resultam em texto e mesmo as publicações, muitas vezes, não são assinadas. Elas se perdem no mar de palavras, colunas, fotos das notícias. O trabalho jornalístico, como vimos, acontece para além da linguagem verbal; portanto, inevitavelmente não podemos recuperá-lo por completo. Se, por um lado, essas dimensões se referem mais às disciplinas da Comunicação ou da História, isto é, não entram no escopo de um estudo literário ou estético; no caso de Rubem Braga, tais atividades ligadas à sua profissão são indispensáveis para compreender melhor sua obra. Isso porque elas são a imagem negativada das crônicas. Sua escrita é o resultado da luz filtrada do cotidiano, sim, mas também dos afazeres de seu ofício e tudo o que o envolve. As reportagens, as notas, entrevistas e artigos anônimos, exercitam sua prática, tornam sua escrita mais apurada. A insistência no lirismo, aliás, dialoga com o jornal, porquanto propõe um outro tempo, mais lento, de observação da vida que existe para além da notícia. O estado lírico resiste ao imperativo e a imediatez da informação, do furo, que rege a imprensa – tentando resgatar algo de humano, propondo, afinal, outra narrativa para a passagem do tempo.

infelizmente, não temos notícias da contrapartida, porque a coluna tem um nome diferente no jornal.

Rubem Braga pede uma remuneração alta pelo seu trabalho, que incluiria (isso ele específica numa outra passagem da carta em questão) ficar à disposição da redação para outros serviços como reportagens, entrevistas ou acompanhar algum assunto, como fez com a passagem de Thomas Mann pela França, assistindo às conferências do autor na Sorbonne e as comentando para o público brasileiro. Também se propõe, se for necessário, cuidar de aquisição de direitos de reprodução de artigos europeus, ou seja, atividades mais administrativas por assim dizer.

A prosa do cronista se opõe também às censuras, às ideologias conservadoras, aos conceitos e preconceitos dos leitores etc., elementos que atingem a superfície, mas agem nas entrelinhas das relações. Daí, a dificuldade de estudar Rubem Braga: em primeiro lugar, suas antologias de crônica não fazem jus a sua produção textual; as dezenas de livros publicados representam uma parcela muito pequena do que ele escreveu para os jornais ao longo da vida – seu arquivo dá conta de mais de 15 mil crônicas publicadas entre a década de 30 e os anos 90. Em segundo lugar, em meio a isso, como vimos, existe uma série de componentes invisíveis,



Carteira Profissional – Serviço Estrangeiro

quase impossíveis de rastrear, que influenciaram suas decisões estéticas. Neste ponto, muito resta a ser feito ainda. Efetivamente, Rubem Braga não é um autor muito estudado. Nos poucos artigos e teses sobre o autor – nisso incluímos os nossos, dos últimos quinze anos – foram privilegiadas a interpretação e a análise do “produto final”, daquilo que foi publicado em livro. Tarefa sem sombra de dúvidas necessária, porém não suficiente para abarcar a amplitude da poética de Rubem Braga. Além disso, a biografia *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar* (2013), de Marcos Antonio, carece de uma revisão atenta, de modo que passagens do percurso do cronista precisam de esclarecimento. Sem sabermos ao certo como resolver esse impasse metodológico, buscamos nas páginas seguintes de nossa tese – o máximo possível -, retomar esses negativos para compreender o processo de composição das crônicas de Rubem Braga.

Assim, voltando ao período do jornalista em Paris, chamamos a atenção para a rapidez com que tudo foi feito. O manuscrito encontrado na Fundação Casa Rui Barbosa se refere a novembro de 1949 e o jornalista desembarca no dia 18 de dezembro do mesmo ano na capital francesa. Diante disso, não seria leviano cogitar que se tratava de um projeto pessoal, o qual o cronista conseguiu financiar da melhor maneira possível. Tal hipótese ganha força quando verificamos sua carteira profissional. No documento, concedido pelo governo francês, no dia 11 de janeiro de 1950, consta que o jornalista era correspondente da *Folha da Tarde* e do *Correio do Povo* de Porto Alegre, sul do Brasil,

enquanto o nome do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro não é citado em nenhum lugar. Provavelmente, pelas proximidades das datas, não houve tempo suficiente para o jornal carioca providenciar a papelada exigida para o visto. Através deste registro, igualmente, observamos que o Hotel se chamava Rochambeau e ficava no número 4 da Rue la Boétie. Logo, o cronista começa a enviar seus textos para o Rio de Janeiro. Desse mesmo endereço, ele escreveu uma acurada descrição do inverno parisiense, no dia 25 daquele mesmo mês de sua chegada:

Um inverno borocoxô, de frio moderado – e no fim de um mês ainda não vi a cor da neve de Paris. Em compensação não amanhece, o dia não nasce; apenas a certa hora a noite vai empalidecendo, as casas se abrem e a acendem suas luzes na penumbra úmida, e isso quer dizer que é hora de sair para trabalhar – ou de ir para casa dormir. Mas basta a gente se distrair um pouco, e a noite vai escurecendo outra vez.

O enjoamento de trabalhar sempre com luz artificial. E essa chuva intermitente e fraca, encharcando tudo, mas sem dignidade: nunca se sabe quando está chovendo, acabou de chover ou vai começar.

Às vezes, muito raramente, há sol, mas é sempre na janela do último andar de um casarão do outro lado da rua.¹³

O fragmento ilustra muito bem o que Lúcia Miguel Pereira identificou como uma tendência da poesia brasileira, da atenção aos pormenores, em virtude de frases como “inverno borocoxô, de frio moderado”; “o dia não nasce” e “está chovendo, acabou de chover ou vai começar”. Todas parecem prender nosso olhar num quadro, que, em seguida, junta-se a outro quadro do lado e, assim por diante, como no cinema, essa disposição cria um movimento: um homem observando, pela janela, o clima e a atmosfera da cidade estrangeira. Sugere-se, também neste olhar, até mesmo a solidão do cronista acabrunhado num quarto de hotel. Tem-se uma atenção especial para a luz do ambiente, no caso, para o desconforto de nunca amanhecer, da palidez e da sensação de que o tempo está estático. Por ter passado um ano, Braga contempla frequentemente a mudança das estações. É no fim da primavera, em junho, que ele envia para o jornal outro bom exemplo do seu estilo, como se lê a seguir:

¹³ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/acervorubembraga/4656>

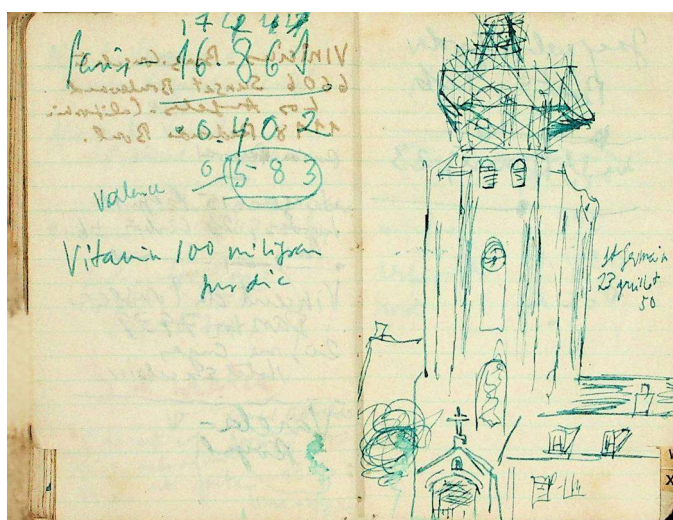
Domingo, manhã de sol, na beira do Sena. Faço um passeio vagabundo e olho com preguiça as gravuras de um *bouquiniste*. Há um homem pescando, um casal a remar em uma canoa, o menino sentado no meio do barco. Há muita luz no céu, nas grandes árvores de pequenas folhas trêmulas, na água do rio. [...] À sombra de uma árvore, junto ao Pont Royal, vejo um velho gordo, em mangas de camisa; pôs uma cadeira na calçada e olha o rio, o palácio do outro lado, a mancha branca do Sacré-Coeur lá no fundo. Deve ser um burguês, um comerciante, que se dispõe a gozar da maneira mais simples o seu domingo. Passo perto dele e tenho uma surpresa: sob os cabelos despenteados a cara gorda é revolta e amarga, como a de um general mexicano que perdeu a revolução e o cavalo, ficou a pé e desacreditado. Reparo melhor: ele é cego. Está com uma camisa limpa, goza o vento leve na sombra e não vê nada dessa festa de luz que vibra em tudo. Imagino que essa luz é tanta que ele deve sentir sua vibração de algum modo, e não apenas pelo calor, alguma vaga sensação na pele, nos ouvidos, nas mãos. Talvez seja isso que ele exprima, mexendo vagamente os lábios. [BRAGA, 2004 p.132]

Notem como o primeiro período se assemelha às marcações de um roteiro, os apontamentos do cenário, indicando o lugar onde a ação se dará. Adiante, no segundo, as palavras se tornam frases, mas elas ainda guardam o valor de substantivos, vemos o pescador, o casal e o filho. Depois, a intensa luminosidade se contrapõe à falta de luz do fragmento anterior, do inverno, pressentindo o verão em Paris e anunciando também o evento principal da crônica, que pouco a pouco se revela, a visão de um homem cego na beira do rio numa manhã de domingo. A descrição dá muita plasticidade ao texto – da mancha branca da Sacré-Coeur¹⁴ até o velho, o narrador está preocupado em nos dar a ver aquele quadro – por isso, a insistência na luz, que de tão intensa, deve ser sentida por aquele general mexicano sem revolução e cavalo. No final do trecho, novamente, a atenção aos pormenores, aos gestos do personagem, pele, ouvidos e mãos.

Essa crônica chamada “Pedaço de Pau” foi assinada e, anos mais tarde, integrou o livro *Uma borboleta amarela* (1955). Os textos que fazem esse percurso são, geralmente, os mais líricos/literários ou os – para usar um termo muito difundido nos estudos deste gênero – menos datados. Nesta mesma coluna do *Correio da Manhã*, porém, Rubem Braga também produziu muitas notas, que estariam, por certo, em outra ordem de valor e de registro, mas, nem por isso, deixam de ser significativas. A título de exemplo, no dia 10 de janeiro, o cronista visita uma exposição de pintura na estação de Cluny, onde os próprios funcionários do metrô exibiam os

¹⁴ Augusto Massi, no prefácio de *Retratos Parisienses*, chama atenção para este aspecto plástico citando uma crônica de Rubem Braga, na qual ele compara Paris e Roma: “Paris é feita de ruas, avenidas, perspectivas, Roma é feita de escultura e arquitetura entre a sombra de árvores imensas. Daí a sua beleza grave; nunca se tem vontade de fazer um quadro a óleo, como em Paris, nem uma aquarela, como em Lisboa, Roma só pode ser bem contada em gravuras, tem massas e volumes, não cores.” [BRAGA, 2013, p.20]

seus quadros. Braga comenta: “Fui espiar, curioso de saber a visão que tem do mundo esses homens que passam o dia trabalhando embaixo do chão. Campinas coloridas de flores, praias encharcadas de sol”. Talvez, Jacques Prévert tenha visto esses mesmos quadros. Fato é que o comentário do cronista brasileiro poderia ter sido feito pelo poeta francês, ou melhor, um metroviário desenhando horizontes abertos enquanto vive debaixo da terra caberia perfeitamente num dos roteiros de Prévert. Nas linhas de ambos os escritores, os trabalhadores e operários, a gente pobre, ocupam quase sempre o primeiro plano da narrativa. A semelhança entre os tons sociais dos autores, no começo da pesquisa, foi um dos principais motivadores de nossa comparação. Da mesma forma, desde o princípio das investigações, ficou nítido que eles desenvolviam obras, na falta de melhor palavra, engajadas; contudo, sem cair nas armadilhas comuns a este tipo de expressão artística, isto é, sem renunciar às suas próprias subjetividades em nome de uma ideia ou de uma mensagem. Como adiantamos acima, isso tem a ver com o fato de Rubem Braga e Jacques Prévert terem construído suas obras a partir de uma relação com o trabalho, o jornalismo e o cinema respectivamente. Inclusive, os dois consideravam-se “artesãos”. Foi por meio de seus ofícios, de escrever todos os dias para o jornal ou adaptar roteiros e criar diálogos para os filmes, que Braga e Prévert moldaram suas poéticas – a palavra funcionava como matéria-prima. Há nisso uma instrumentalização da linguagem, semelhante a das obras engajadas, no sentido de usar a expressão poética para atingir um objetivo externo a si; aliás, nem sempre de acordo consigo mesmo (neste ponto, considera-se que o escritor ou poeta traiu a literatura e a poesia). Facilmente, encontraríamos componentes na imprensa e na indústria cinematográfica contrários às crenças de Rubem Braga e Jacques Prévert; contudo,

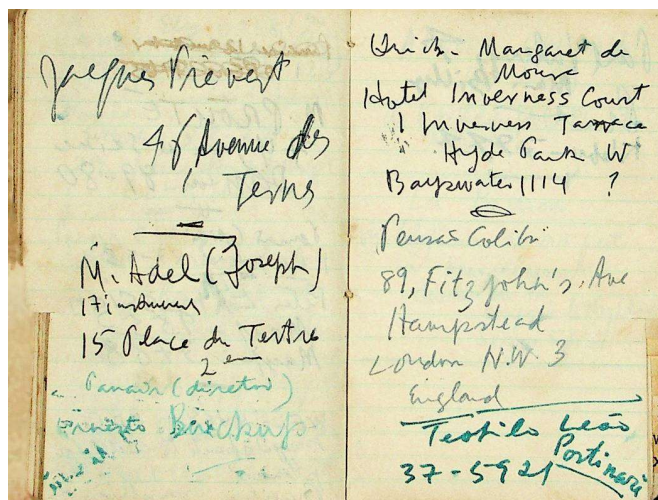


.Caderno de Endereços de 1950 – endereço Jacques Prévert

ambos parecem ter assimilado as tensões destes meios e as convertido numa expressão artística singular.

As coincidências entre suas percepções, conceitos e procedimentos foram ganhando corpo cada vez mais em nossas investigações, tendo como ponto de partida o encontro que tiveram em 9 de julho de 1950. O brasileiro entrevistou Jacques Prévert no café *La Reine Blanche*, um bistrô ao lado da famosa *Brasserie Lipp* e do outro lado

da rua do *Café de Flore*, onde Jean-Paul Sartre e Simone Beauvoir se punham a escrever frequentemente. Rubem Braga passa algumas horas junto ao poeta no bar, em seguida, caminham pelo bairro e, eventualmente, encontram amigos de Prévert. O cronista registra como aquele homem era querido pelos frequentadores de Saint-Germain-des-Prés: muitos artistas passavam o tempo todo e cumprimentavam Jacques. Nesta época, ele se hospedava também num hotel, no endereço 48 *Avenue des Ternes*, porque se recuperava de um acidente grave e sua residência principal ficava em Saint-Paul de Vence. A afinidade entre os dois não teria ficado apenas no papel, porque, mais tarde,



Caderno de Endereços de 1950 – desenho de igreja de Saint Germain-des-Prés

Rubem Braga viaja para visitá-lo em sua casa. O brasileiro passa alguns dias no sul da França com o poeta e, por causa dele, entrevista em contextos muito íntimos o pintor Pablo Picasso e Marc Chagall. Nesta ocasião, Braga recebeu uma colagem prevertiana de presente, a qual emoldurou e, nalgumas fotos, podemos ver o quadro na parede de seu apartamento no Rio de Janeiro. Ao longo dos anos a entrevista será republicada nas colunas dos jornais brasileiros. A última vez como uma homenagem, em 1977, no desaparecimento de Jacques Prévert.

Essa recorrência de Prévert nas crônicas de Rubem Braga nos fizeram questionar em que medida a obra do poeta francês era um assunto que interessava aos brasileiros. Ou melhor, para além de um gosto pessoal, porque o cronista insistia em trazer o autor de *Paroles* para suas reflexões e expressões em português. Assim, nos próximos capítulos, investigamos como a obra de Prévert foi recebida na cultura brasileira.

2. Percurso poético de Jacques Prévert

Rubem Braga, quando chega em Paris, para trabalhar como correspondente do jornal *Correio da Manhã*, se depara com um período de grande reconstrução europeia. Das cidades, evidentemente, após a devastação da 2ª Guerra Mundial, mas também da “moral” ou do chamado “espírito francês”, que oscilava entre duas imagens: a da Resistência e a dos Tribunais de “Apuração” (*épuration*), faces de uma mesma moeda, revezam-se na edificação da França pós-guerra, ora valorizando aqueles que lutaram contra o invasor, ora punindo os colaboradores da ocupação nazista. O país, no desenho do mapa internacional, estava delicadamente espremido entre as potências da futura Guerra Fria. De um lado, os Estados Unidos, na tentativa de aumentar sua influência, proviam ao velho mundo uma ajuda financeira urgente através do programa de reestabelecimento europeu, mais conhecido como *Plano Marshall*. Ao mesmo tempo, por questões geográficas, a leste, a diplomacia se esforçava para estabelecer relações amistosas com a U.R.S.S. E, então, o jornalista capixaba desembarca na capital e, sem perder tempo, sai à procura dos principais intelectuais e artistas, que estão refletindo sobre este momento, para sua coluna “Recado de Paris”. No intervalo de um ano, Braga conversa com Jean Paul Sartre e André Breton; assiste as palestras de Thomas Mann na Sorbonne; visita Pablo Picasso, Marc Chagall, Marie Laurencin e entrevista Jacques Prévert, com certeza, o personagem mais em voga na cultura parisiense dos anos 50. A introdução da entrevista, publicada no dia 9 de junho daquele ano, começa por destacar justamente esta popularidade:

Coisa de dois meses atrás, uma jovem brasileira, chegando a Paris, foi ao Marigny ver Jean-Louis Barrault. No palco, Madeleine Renaud recitava poemas. O que mais lhe agradou foi um pequeno poema cheio de repetições: “Je suis comme je suis”. Saindo do teatro, foi a La Rose Rouge, na rua de Rennes, ver os Irmãos Jacques. Quando entrou no porão superlotado, Juliette Gréco estava cantando. As maçãs do rosto salientes, a cara pálida e bela, os cabelos negros escorridos, Gréco cantava lentamente com uma voz grave: “*Je suis comme je suis...*”

Em muitas outras boates de Paris, ela poderia escutar esse poema ou algum outro de Jacques Prévert – apenas recitado, ou cantado com música de Kosma.

Prévert passou para trás, em popularidade, todos os poetas da França. Seu livro *Paroles* já se aproxima das duzentas edições (foi publicado em 1945), e *Histoires* [1946], que fez juntamente com André Verdet, vai pelo mesmo caminho. Um amigo brasileiro me pediu um disco de Prévert com “Barbara”. Tive que mandar dois, porque havia um interpretado pelos Irmãos Jacques, outro por Yves Montand. [BRAGA, p.81. 2013]

Talvez, a contragosto, por ser alguém tão avesso às ideias nacionalistas¹⁵, Jacques Prévert adquire um espaço de notoriedade na cultura francesa, neste momento de reconstrução. Principalmente, pela substância humana de sua poesia; por recuperar a atmosfera do cotidiano popular; por preencher seus versos com aquilo que nos faz mais falta durante um longo período de exceção – o universo simples do dia a dia. Por isso, a popularidade do poeta não é o único motivo deste encontro. Rubem Braga partilha uma perspectiva de mundo e de Arte similar à de Prévert. O lirismo, que flui em abundância de ambas as obras, a clareza das frases, o reconhecimento da beleza nas coisas simples, na rua, são todas características que compõem o percurso literário dos dois escritores. Basta ler as páginas de *Retratos Parisienses* (2013), livro organizado pelo professor Augusto Massi, onde estão reunidas parte das crônicas deste período, para notar que a semelhança logo se traduz em simpatia, dando lugar a um ambiente agradável e acolhedor para a conversa (o mesmo não se repete, por exemplo, nos encontros com Picasso e Chagall). Braga guardará esta experiência com carinho e vai republicar esta reportagem mais algumas vezes durante sua carreira, sobretudo, com pesar, em 1977, data do falecimento de Prévert.

A centralidade da produção artística não significa, contudo, aprovação imediata. A obra de Jacques Prévert desperta reações intensas e opostas entre si: uns amam, outros odeiam. Rubem Braga, atento leitor das colunas literárias de Paris, menciona certa animosidade de parte da crítica nesta entrevista:

Vindo do surrealismo (que ele e Cocteau trouxeram ao alcance do público médio), Prévert não chegou a ser membro do Partido Comunista, mas andou estreitamente ligado aos comunistas. Alguns poemas seus, principalmente os mais antigos, como “Événements”, são perfeitamente comunistas. Mas aí está a questão: “alguns”. Hoje os críticos comunistas o consideram socialista ou anarquista; os mais zangados o consideram um “palhaço da burguesia”. Prévert ri:

— Eles acham que o que eu faço não é bom para o povo.

Diz que não toma conhecimento do que escrevem os intelectuais comunistas a seu respeito:

¹⁵ Nisto há um ponto de contradição: uma estética do cotidiano, de repente, tornar-se símbolo de um país inteiro. A poesia de Jacques Prévert é usada, num período específico, como representação do espírito francês pelo seu caráter popular (nesse sentido, aproxima-se de Victor Hugo), de tal modo que a imagem francesa difundida no mundo pós-guerra, em parte, tem origem nos roteiros e poemas de Prévert. Por outro lado, o poeta, como dizemos no corpo do texto, era avesso ao conceito de nação, de pátria, de moral, atacando violentamente as instituições, que propagavam essas ideias. Ele não fez parte da resistência, nem dos tribunais. Como pacifista, ridicularizou frequentemente as ações militares e foi, paradoxalmente, acusado por desrespeitar esse mesmo “espírito francês”. No Brasil, embora se fale da crônica como um “gênero brasileiro”, isso não adquire a mesma amplitude que no caso francês. A obra de Rubem Braga ou de outros cronistas não ocuparam nenhuma centralidade na produção literária nacional, pelo contrário, a produção tende ao esquecimento ou ao segundo plano (quando se trata de um autor destacado na poesia ou no romance) na cultura brasileira.

— Tenho muitos amigos comunistas; entre eles estão mesmo alguns de meus melhores amigos; mas nenhum deles é intelectual. [ibidem, p.85]

Com efeito, Jacques Prévert abandona o grupo surrealista em 1930. Aliás, teria sido ele o redator do panfleto virulento contra André Breton intitulado “Mort d’un monsieur”, que marca um grande rompimento interno do surrealismo. Deixaram também o grupo nesta ocasião: Georges Bataille, Michel Leiris, Robert Desnos e Raymond Queneau, entre outros. Apesar da ruptura; a fruição do inconsciente, a investigação do sonho e o ataque sistemático a toda e qualquer forma de tradição acompanharão Prévert pela vida afora – até mesmo o levante contra Breton poderia ser interpretado como fruto de um corolário surrealista, de uma leitura própria dos preceitos do bando, questionando a autoridade do criador.

Por ser fiel aos princípios do grupo, como anota Rubem Braga, o poeta foi um dos responsáveis pela popularização do movimento entre os leitores médios. Porém, e é importante sublinhar isso, tal resultado não se deu de modo programático. Refere-se, na realidade, à consequência de seu percurso biográfico. E, num nível íntimo, relaciona-se às necessidades de expressão de sua poética, quer dizer, da proposta de uma arte acessível, da compreensão de uma poesia como algo comum aos homens e mulheres, portanto, que se quer compreensível e não abre mão da atitude realista a favor da comunicabilidade. Desta maneira, depois da quebra com o surrealismo, Jacques Prévert se junta ao grupo *Octobre* – nome claramente inspirado na Revolução de 1917. Tratava-se de uma companhia de teatro, de “agitprop” (agitação e propaganda), que fazia intervenções nas manifestações operárias nos entornos parisienses. Esta experiência, escrevendo peças sob encomenda, circulando pela periferia de Paris, algumas vezes interpretando seus personagens nas greves, reuniões de sindicato e nas portas das fábricas, é extremamente importante para a sua formação artística, tanto quanto tinha sido a participação no movimento de André Breton – após ter experimentado a liberdade dos devaneios surrealistas, ele provou as restrições da realidade operária – a mistura destas duas atmosferas darão o ritmo estético de Jacques Prévert. Nesta época, do grupo *Octobre*, ele buscava uma dimensão prática da palavra, que pudesse se verter numa ação concreta, transformar o mundo material. O que implicava adentrar o universo da classe trabalhadora, daí, a sua ligação estreita com os membros do Partido Comunista Francês (PCF). Prévert chegou a participar, em 1933, da Olimpíada Internacional do Teatro Operário em Moscou, onde o grupo interpretou seu repertório, provavelmente, com a presença de Stálin na plateia.

Sem nunca se filiar ao PCF, ele se alinha a esta ideologia do partido na medida em que entendia a poesia como um bem comum a todos¹⁶, contudo, afasta-se dela (e do surrealismo pela mesma razão) quando pressupunha uma submissão cerrada às regras. Tal postura lhe rende uma série de críticas por parte da esquerda. O termo “Palhaço da burguesia”¹⁷, por exemplo, mencionado por Rubem Braga, certamente, refere-se ao título de um artigo de J. Gaucheron, veiculado na imprensa em março¹⁸. Este intelectual do PCF o insulta de “Clown lyrique”. Exatamente, como tinha dito ao cronista brasileiro, Prévert é acusado de prejudicar a causa operária. Seu humor e seu lirismo distrairiam a luta, ao mesmo tempo em que os tons pessimistas e melancólicos de seus versos desmotivariam os ímpetus revolucionários de seus leitores. Todas estas sensações ou sentimentos, segundo Gaucheron, são tipicamente ligados ao “gosto burguês”. Não propõem soluções claras para o desenrolar do conflito de classes. Não contribuem para o horizonte da revolução, portanto, não são bons para o povo.

Mais à frente, retomaremos este texto com um pouco mais de atenção, visto que Sérgio Milliet, no segundo volume dos *Diários Críticos*¹⁹, também define Rubem Braga como um “pequeno burguês”. Assim como Carlos Drummond de Andrade e Aníbal Machado, o cronista se revoltaria contra a desigualdade e a injustiça social da sociedade, no entanto, não abandonaria jamais os privilégios de sua própria classe. Este impasse amargo resultaria numa expressão literária de humor ácido, melancólica e flertando com o suicídio. Por enquanto, a citação serve para mostrar como a recepção de Jacques Prévert sofreu (e sofre até hoje) de uma grande polarização, visto que, se recebe duras críticas por parte da esquerda, não é visto, tampouco, com bons olhos por intelectuais de direita.

Três meses depois do encontro com o poeta, no Boulevard Saint Germain, Braga volta a falar dele, então, no dia 10 de outubro, pois repara o comentário polêmico e relativamente fora de contexto de Claude Mauriac sobre Jacques Prévert:

¹⁶ C.f. BADIOU, Alain. *Que pense le poème ?* Caen: Nous, 2016.

¹⁷ O professor Augusto Massi chamou nossa atenção para o fato de que Oswald de Andrade usa uma expressão parecida para se referir a si mesmo, no prefácio de *Serafim Ponte Grande* (1933).

¹⁸ Número 14 da *Nouvelle Critique*, em março de 1950.

¹⁹ Sergio Milliet, *Diário crítico*, vol. II, 2.ed, São Paulo, Martins EDUSP, 1981.

Claude Mauriac que (como o pai, François) parece amar a polêmica, ataca, a propósito, Jacques Prévert, que nada tem a ver com o filme. É a influência de Prévert que o moço Mauriac acusa, “o cinema francês, apesar de tudo o mais humano de todos, nunca será grande enquanto não tiver eliminado o vírus Prévert... um Guignol que se tem na conta de Goya... grande responsável por esse pretensão anticonvencionalismo que é o cúmulo do convencional... antes nos voltarmos para René Clair, **que sabe simplificar sem trair...**”²⁰ E Claude Mauriac acrescenta que “a verdadeira poesia não avilta o homem, mesmo quando o condena, a verdadeira sátira não o ridiculariza”.²¹ [grifo nosso]

Precisa-se saber que o filme em questão, ou seja, aquele usado por Mauriac para atacar Prévert, corresponde à obra “Justice est faite” [*O direito de matar*] de André Cayatte, lançado na França, em 1950. Aparentemente, a película agradou Rubem Braga, que afirma ser o melhor nas salas de cinema parisienses nos últimos tempos. Conta, ainda na sua nota para o jornal, tratar-se de um ensaio sobre a eutanásia e a justiça: uma mulher realiza o desejo de um paciente incurável e, em seguida, comparece diante do júri para responder à acusação de assassinato. O enredo, segundo Braga, na mesma crônica, mostra “a vida particular de cada jurado – e sua influência decisiva no voto que ele acaba proferindo. O filme não conclui nada e se desenvolve em uma série de pequenos quadros satíricos ou maliciosos”.

Somente com essa rápida descrição, adivinha-se a semelhança condenada pelo crítico no tom de sátira da narrativa. Afinal, essa proximidade não é uma surpresa, dado que Prévert tinha trabalhado com Cayatte em *Les Amants de Vérone*, em 1948. Por sinal, uma cooperação também atacada com mesmo fervor por Claude Mauriac no jornal *Le Figaro Littéraire*. Rubem Braga não tem a dimensão disto, mas, testemunha em 1950, uma desavença antiga: os intelectuais da direita, há alguns anos, condenam a “simplificação” dos versos de Prévert, o seu lirismo “fácil”, a puerilidade, o desregramento, a vulgarização/popularização²² da poesia e, talvez, sendo o pior de seus pecados, a contaminação dos mais jovens com este seu estilo tão rés do chão. Em resumo, os conservadores se opõem aos efeitos da evidência, que recebe Jacques Prévert, porque desloca a poesia de seu lugar tradicional.

Antes de continuar, um parêntese, que, sem pretender discutir os problemas epistemológicos dos termos “a verdadeira poesia” ou “a verdadeira sátira”, gostaria de atentar

²⁰ Milliet utiliza a mesma expressão para se referir a Rubem Braga, que conseguiria ser simples e comunicativo sem trair a poesia.

²¹ Correio da Manhã, “Recado de Paris”. < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/9218> >

²² Os ataques ao trabalho de Jacques Prévert podem ser comparados à polêmica no que concerne à recepção da obra poética de Victor Hugo nos anos 30. Neste sentido, a tese de doutorado de Jordi BRAHAMCHA-MARIN. *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*. Littératures Université du Maine, 2018. Français.

para as três palavras – “fleur bleue du pavé” – que foram elididas no comentário de Braga, provavelmente, pela dificuldade de achar equivalentes em português. A frase original de Mauriac era a seguinte: “Virus Prévert: fleur bleue du pavé et Guignol qui se prend pour Goya”, pois bem, a tradução literal de “fleur bleue” é “flor azul”, no entanto, refere-se a uma expressão pejorativa que têm os sentidos de “romântico”, “sentimental”, “ingênuo”, aborda aqui o aspecto lírico da produção prevertiana. A associação com o vocábulo “pavé”, que significa “pedra de pavimentação”, “paralelepípedo” e, por extensão, “rua” ou “calçada”, aponta para um lirismo sem valor, baixo, pobre. Ao mesmo tempo, a carga semântica da palavra, em Francês, relaciona-se ao universo dos trabalhadores, dos operários, aqueles que andam pelas ruas, pelos chãos das fábricas. Por isso, ainda que venha de um detrator, se invertermos os referenciais, os termos abordam a dimensão popular de Prévert e, trazendo para a cultura brasileira, essa adjetivação lembraria, por exemplo, o poema “A flor e a náusea” de Carlos Drummond de Andrade. Com efeito, para fechar o parêntese, o autor mineiro, assim como Rubem Braga, guarda semelhanças com o poeta francês.

Outros intelectuais do campo progressista como Gaëtan Picon, Maurice Nadeau e George Bataille sairão em defesa de Prévert, ressaltando a singularidade de seu trabalho, as decisões estéticas, que atingem um humanismo e uma dimensão popular poucas vezes vistos na poesia moderna. Maurice Saillet, ligado ao grupo de André Gide, por exemplo, em 12 de outubro, dois dias depois da crônica de Rubem Braga acima, responde nos seguintes termos ao artigo de Claude Mauriac:

[...] N'étant pas critique de cinéma, je ne saurais dire quelle est la part du virus Prévert dans les récents films dont Pierre Laroche et Claude Spaak ont signé l'histoire ou le dialogue. Il me semble, toutefois, que ces paroliers sont connus, et assez grands garçons pour assumer la pleine responsabilité de leur travail. M. Claude Mauriac leur fait injure en les déchargeant de celle-ci.

On sait d'autre part que tous les chemins du cinéma français mènent à Prévert et à Jeanson, et parfois les trait-d'unionnent. Étant donné le mélange des deux virus, il serait peut-être profitable de se reporter au bouillon de culture initial – et de considérer le virus Prévert tel qu'il se manifeste dans *L'Atalante* de Jean Vigo (Jean Painlevé a fort bien dit l'influence conjuguée de Prévert et de Jaubert sur ce « primitif » du cinéma), et surtout dans *Le Crime de Monsieur Lange* et *La Partie de campagne* de Jean Renoir.

Mais M. Claude Mauriac, qui professe de l'admiration pour ce metteur en scène, semble avoir oublié qu'à l'époque pas si lointaine où le cinéma parlant vagissait encore dans le machin patriotique et la parade music-hall, il existait déjà un sérum Prévert, qui faisait merveille, précisément, entre les mains de Jean Renoir. [BERTELE, PRÉVERT, 2017, p.504-505]

Para além de, novamente, confirmar a relevância de Jacques Prévert na cultura francesa, dizendo que todos os caminhos do cinema levam a ele, é interessante como Saillet inverte a crítica de Mauriac, destacando o efeito positivo do “estilo Prévert”, servindo como soro para as tendências patrióticas e teatrais do começo do cinema falado. Acontece que a participação no *groupe Octobre* nunca excluiu a paixão e o contato de Prévert com a sétima arte e, sim o oposto²³. Nos primeiros anos do teatro de rua, além de amadurecer suas concepções estéticas, ele estabeleceu uma série de relações, que estão na origem de colaborações cinematográficas futuras. Ali, a título de exemplo, conhece Paul Grimault com quem fará filmes de animação, aproxima-se de Jean-Louis Barrault, que interpretará dezenas de seus personagens, torna-se amigo de Lou Tchimokov²⁴, parceiro de criação de roteiros. O clássico *Crime do Senhor Lange* (1936), de Jean Renoir, representa bem a mistura entre teatro e cinema no percurso de Prévert, visto que quase todos os integrantes do grupo *Octobre* participaram das filmagens deste longa²⁵. Igualmente, graças à companhia de *agitprop*, receberá o convite do diretor Marcel Carné, após este ter se impressionado com a peça *Bataille de Fontenoy*, para adaptar um romance de Louis Ribaud, resultando no longa *Jenny* (1936), o primeiro de uma frutífera relação, que durará mais de uma década.

Há, e não se pode esquecer disso (pois o mesmo acontece na produção de Rubem Braga), um aspecto econômico nesta relação com o cinema, uma vez que a indústria cinematográfica pressupõe compensação financeira, enquanto o teatro, principalmente, de agitação e propaganda comunista, não. Efetivamente, também atrás de ganhar sua vida, Jacques Prévert, ao lado do francês Pierre Laroche e do belga Claude Spaak, tornou-se um dos principais roteiristas, tendo um papel importante na passagem do cinema mudo para o falado, na França.

²³ Béatrice de Paster e Laurent Véray escrevem artigos elucidativos a respeito deste período e da importância do cinema na obra de Jacques Prévert, publicados no livro *Jacques Prévert: Détonation Poétique* (2019).

²⁴ Tchimokov, ou Lou Bonin, no que lhe concerne, parece ser uma ponte relevante com a cultura brasileira, pois, foi ator no filme *L'Atalante* de Jean Vigo (diretor que Paulo Emílio dedicou um importante livro, inclusive, referência para os estudos de Vigo na França), ele também trabalhou como assistente de direção no filme *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus e roteiro de Vinícius de Moraes.

²⁵ Aqui, é possível ver uma característica importante dos roteiros de Jacques Prévert: há sempre muitos personagens secundários. Segundo Carole Aurouet, na biografia *Jacques Prévert, une vie*, este traço se liga à possibilidade de propiciar participações dos amigos nas produções, evidentemente, por questões econômicas.

3. Henri Langlois - O caso Prévert ou o avesso do cinema francês

A produção cinematográfica de Jacques Prévert, mais do que sua poesia, como veremos²⁶, teve a chance de se proliferar no Brasil. A expansão da indústria cinematográfica brasileira coincidiu com um momento de evidência de sua parceria com Marcel Carné na França, no pós-guerra, assim, com apenas um pouco de atraso, a maioria de seus longas-metragens foram exibidos nas salas de cinema do país. Antes disso, por causa da Segunda Guerra Mundial, houve um grande afluxo de técnicos de cinema e muitos destes eram companheiros de Prévert nos estúdios franceses (por exemplo, o diretor Alberto Cavalcanti²⁷, que, antes de se mudar para São Paulo, trabalhou com o fotógrafo Éli Lotar e Pierre Prévert, respectivamente, membro do grupo *Octobre* e irmão do poeta). Tal conjuntura impulsionou a presença da obra prevertina na América do Sul. Um dos momentos decisivos deste movimento é a exibição no *I Festival Internacional de Cinema do Brasil* de *Adieu, Leonard* (1943) dirigido por Pierre Prévert. O evento foi realizado entre os dias 12 e 27 de fevereiro de 1954, como parte das celebrações do *IV Centenário da Cidade de São Paulo*. Tal evento nasce como uma estratégia para inscrever o país no circuito cinematográfico global. Paulo Emílio foi o idealizador e um dos organizadores do festival, aproveitando os contatos realizados durante seu período na França, entre os anos de 1946 e 1954, e igualmente a experiência como júri dos festivais de Cannes, Veneza e Bruxelas, para dar um forte caráter internacional ao evento [ZANATTO, 2021, p. 103-104]. A ideia era tornar o Brasil um terreno fértil para o desenvolvimento da sétima arte, tendo como uma das implicações, apurar o gosto brasileiro no sentido de educar os espectadores nacionais às estéticas dos principais diretores e filmes estrangeiros daquela época.

O episódio foi um dos marcos, senão o marco mais importante da história cinematográfica brasileira. Compreendemos melhor suas proporções se passarmos os olhos rapidamente pela programação, que, entre outras coisas, ofereceu: uma mostra *Grandes Momentos do Cinema*; as retrospectivas de Erich von Stroheim e de Alberto Cavalcanti, um *Festival de Cinema Infantil* dirigido por Sonila Bô, um *Festival de Cinema Científico Educativo*

²⁶ Poderíamos dizer até que Jacques Prévert é mais conhecido como roteirista do que como poeta no Brasil. Pelo menos, no que diz respeito a cultura acadêmica, visto que os trabalhos de Prévert constam nas disciplinas da Escola de Artes e Comunicação (ECA-USP); enquanto, nenhuma obra do poeta aparece nos cursos de Letras/Francês da Universidade de São Paulo.

²⁷ Segundo Carole Aurouet, em conversas, Alberto Cavalcanti teria convencido os jovens irmãos Prévert, desejosos de fazer um longa, o caminho inverso: começar por um curta-metragem, tratando, como era comum no cinema do final dos anos 30, das grandes capitais. Então, em 1928, os irmãos filmam *Souvenir de Paris* com a produção de Marcel Duhamel.

regido por Jena Painlevé e uma *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, além de conferências, mesas redondas e uma diversidade impressionante de longas estrangeiros, produzidos entre 1952 e 1953. Havia mais de vinte países envolvidos [ZANATTO, 2018, p.174-175], concedendo à cidade uma atmosfera cinéfila inédita. Técnicos, diretores, críticos, jornalistas de diferentes lugares do mundo estiveram em São Paulo neste momento. O cinema francês ocupava um lugar de destaque na programação por causa, obviamente, de sua contribuição cinematográfica, mas também pelas relações culturais e diplomáticas com o Brasil. A França enviou um grupo grande de especialistas. A delegação contou com os seguintes integrantes: Jean de Baroncelli; André Bazin, Claude Benedick, Claude Mauriac, Lise Bourdin, Simons Dubreuil, Henri Langlois, France Roche e Ray Ventura.

Outras coisas, é claro, aconteceram durante o festival, porém, não nos atrevemos a adentrar mais neste episódio sob o ângulo prioritário da História, uma vez que fugiríamos de nossa alçada – a comparação entre Rubem Braga e Jacques Prévert. No lugar, recomendamos fortemente a leitura, para quem se interessar, dos trabalhos de Adilson Mendes (2012); Fausto Douglas Correia Jr. (2010 e 2012), José de Inácio de Melo Souza (2013), todos em nossa bibliografia, porque abordam de maneira satisfatória a complexidade deste evento. Em especial, gostaríamos de destacar os trabalhos do historiador Rafael Zanatto: a tese “Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)” defendida em 2018 e o artigo “I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)” publicado na *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* em 2021. São estudos que oferecem um quadro muito completo do que foi a preparação, a realização e os efeitos deste festival para a cultura brasileira. O nome de Jacques Prévert aparece algumas vezes nos textos de Zanatto, por exemplo, ao nos informar de que uma importante aquisição de longas-metragens foi efetuada para o acervo da Filmoteca (1949) do *Museu de Arte Moderna* (MAM) de São Paulo, onde, dentre as obras, figuravam trabalhos dos irmãos Prévert. Somos informados igualmente de que, anos depois, por serem cópias de nitrato, e não, como fora combinado na compra, bobinas a base de triacetato - mais resistente à deterioração e, sobretudo, menos inflamáveis, parte da herança do festival foi malconservada e se perdeu. [ZANATTO, 2018, p. 190].²⁸

²⁸ No arquivo pessoal de Paulo Emílio, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, consta uma primeira edição do livro *Paroles* de Jacques Prévert. Tivemos a oportunidade de consultá-lo e ficou a impressão de que o exemplar foi pouco utilizado. Não havia nenhuma marcação, de lápis, dedos ou dobras nas folhas do livro.

Por um caminho ou por outro, o *I Festival Internacional de Cinema do Brasil* traz consigo uma série de questões relevantes para a história cinematográfica brasileira. Mas aquilo que nos interessa de maneira específica, em meio à profusão de acontecimentos do ano de 1954, está na exibição de *Adieu, Leonard* (1943) como já foi dito anteriormente. Isto porque, afora representar um elemento significativo da presença de Jacques Prévert no Brasil, a projeção adquire mais importância porque foi acompanhada da conferência “Le cas Prévert ou l’envers du cinéma”, no dia 17 de fevereiro, ministrada por Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa. A palestra foi proferida em francês e traduzida por Paulo Emílio e, em seguida, ocorreu um debate sobre o caráter burlesco dos longas-metragens de Pierre e sobre a poesia de



Revista *Cine Reporter*. São Paulo - 1946-1966

Jacques Prévert. Embora nossas consultas nos arquivos de Langlois²⁹ apontem que ele escrevia a maioria de suas falas, primeiro a lápis, depois à máquina; infelizmente, não encontramos nenhum rastro deste texto ou de sua tradução, até o presente momento. Tampouco há registros do debate no acervo do MAM, nem nas Cinematecas de Paris ou de São Paulo.

Nesse ponto, evidentemente, chegamos numa das frustrações de nossa tese. Este objeto teria sido inestimável para melhor analisar a circulação da obra prevertiana. Mas, apesar do malogro de não o ter encontrado, a sua falta exerceu uma função importante em nossas reflexões. Ter no horizonte a possibilidade de achar um documento datilografado e até mesmo traduzido por Paulo Emílio, para além da procura em si, como se fosse uma linha, serviu para costurar relações com outros instantes em que o nome do autor francês foi mencionado no contexto brasileiro. Mesmo quando a menção ao poeta acontecia de forma passageira ou isolada, os resquícios da conferência de Langlois ajudou a articular as evidências da presença prevertiana no Brasil, dentro de um contexto maior. Não seria descabido, por exemplo,

²⁹ As consultas foram realizadas tanto nos documentos catalogados, que se referem ao seu trabalho à frente da instituição, quanto nos pessoais ainda não tratados. O responsável pelo *Service des Archives et Espace chercheurs* da Cinemateca Francesa, Gilles Veyrat, concedeu, gentilmente, o acesso às caixas não catalogadas do acervo pessoal de Henri Langlois. Entre cadernetas, folhas, bilhetes, encontramos seu cartão de embarque para o Brasil; o check-in num hotel na Praça Ramos de Azevedo, centro de São Paulo; alguns cartazes e flyers do festival; no entanto, nenhuma cópia de seu discurso. A título de curiosidade, existem anotações de Henri Langlois a respeito de um curso sobre o cinema brasileiro, realizado na Sorbonne nos anos 60.

considerar que esta conferência tenha delineado uma parcela da recepção de Prévert no Brasil, pelo menos, alinhavado uma leitura ou uma direção de leitura no país, que, por sua vez, dialogaria com a entrevista de Rubem Braga, quatro anos atrás. Confluências como estas são possíveis porque o cronista interagiu frequentemente com os intelectuais envolvidos no festival – com Paulo Emílio, como veremos logo mais, e, sobretudo, com Vinícius de Moraes, poeta e diplomata, que participou nos bastidores da organização do evento³⁰.

Diante do exposto, propomo-nos recuperar algumas ideias, possíveis argumentos sobre a obra de Jacques Prévert, que tenham sido proferidos no dia 17 de fevereiro de 1954, em São Paulo. Isto é, daqui para frente, o capítulo se refere à tentativa de imaginar, de reconstruir através de comparações e aproximações, como teria se desenrolado este episódio e quais seus ecos na cultura brasileira. Nossa esperança consiste em reaver minimamente as balizas daquela discussão e, um dia, quem sabe, quando encontrarmos o documento, confirmar ou refutar as hipóteses de nossa tese. Para iniciar este processo, então, o passo mais seguro seria voltar ao título da palestra, pois ele sugere de antemão uma chave de interpretação simples, mas eficaz. “O caso Prévert ou o avesso do cinema” ressalta um movimento do particular para o geral, quer dizer, do particular contra o geral. A obra dos Prévert – aludindo tanto a Pierre quanto a Jacques, tanto ao cinema quanto à poesia – teria sido lida na direção oposta a das principais correntes cinematográficas francesas. E, por mais que seja uma constatação óbvia, ela sugere, para começamos nossa especulação, compreender o que o diretor da Cinemateca Francesa pensava a respeito do cinema naquela época. Felizmente, neste sentido, ao voltar a França, Langlois se dedicou a exposição temporária “300 anos de cinematografia, 60 anos de cinema”, inaugurada entre os meses de junho e novembro de 1955, e, para a ocasião, ele redigiu uma peça de divulgação chamada “Vinte cinco anos de cinema francês”³¹.

Trata-se de um texto muito didático, impresso num folheto e entregue aos visitantes, que nos ajuda a distinguir sua visão sobre a sétima arte. O argumento central divide em três fases o período de 1930 e 1955, que, segundo o autor, são nitidamente diferentes entre si: (1) a passagem do cinema mudo para o falado nos anos 20³²; (2) a era dos diálogos, quando os

³⁰ Em trocas de cartas entre Paulo Emílio e Henri Langlois, especificamente em 1953, o nome de Vinícius de Moraes é citado algumas vezes. O poeta brasileiro exercia sua atividade diplomática em Paris naquele instante.

³¹ “Vingt-cinq ans du cinéma français”. In_ LANGLOIS, Henri. *Écrits de cinema: 1931-1977*, Paris, Flammarion, 2014.

³² André Bazin, em “A evolução da linguagem cinematográfica”, vai discordar disso, afirmando que a passagem do cinema mudo para o falado, de fato, não causou nenhum tipo de ruptura ou de novidade estética para o cinema. As mudanças estariam, segundo ele, mais relacionadas à decupagem e a profundidade de campo dos filmes de Orson Welles por exemplo. [BAZIN, 1991, p.66-81]

aprimoramentos técnicos são assimilados e, a partir de 1942, (3) uma síntese dos dois aspectos anteriores, ou seja, as conquistas imagéticas e sonoras se condensam numa coisa só – criando-se espaço para os diretores explorarem mais seus aspectos estilísticos. Grosso modo, no começo dos anos 30, uma espécie de “assombração do mudo” persistia nas primeiras obras sonoras. As inovações da captação de vozes não se converteram em ganhos estéticos rapidamente. Os cineastas resistiam, pois, em certa medida, consideravam um retrocesso formal, um retorno às estratégias associadas à dramaturgia, resultando num empobrecimento das pesquisas acerca da imagem cinematográfica. Desta maneira, segundo o autor, as produções não foram capazes ou se recusavam a assimilar as novas possibilidades técnicas num primeiro instante, com exceção de Jean Vigo, porque ele:

[...] il réussit par on ne sait quel moyen à créer une photogénie du dialogue, à donner aux mots, sans qu'ils perdent leur signification, une valeur de son.

Mais Vigo est un cinéaste maudit.

René Clair et Jacques Feyder dominent cette période avec Pabst, dont l'œuvre se trouve alors étroitement associée au cinéma français.

La hantise du muet est très sensible chez René Clair : “ Entre le muet et le parlant”, écrivait alors la critique, que désorientait Sous les toits de Paris, qui ne sacrifiait pas au théâtre filmé.

À nous liberté, Le Dernier Milliardaire, dont personne ne conteste qu'ils sont des œuvres art pour art sonores et parlantes, sont basés sur le même principe. Leur découpage est construit avec le souci constant, non pas d'éluider le dialogue, mais d'essayer chaque fois que cela est possible, de donner le pas à l'image et au son. [LANGLOIS, 2014 p.364].

O diretor de *Atalante* (1934)³³ se diferencia por ter criado uma fotogenia do diálogo, ou seja, compreendendo a voz, o som, também dentro de uma organização imagética. Esta característica teria a ver com o intenso lirismo de seus trabalhos. Mas, como se lê no fragmento, Vigo representa uma exceção no cinema francês dos anos vinte. Outros foram mais representativos deste período, como René Clair. A este respeito, lembrando que a obra de Jacques Prévert foi frequentemente usada como palco de polêmicas e disputas da cultura francesa, é significativa a escolha de René Clair para ilustrar o argumento de Henri Langlois de diretores assombrados pelo cinema mudo. Isso porque este mesmo diretor foi citado por Claude Mauriac como um antídoto ao “vírus Prévert”, pois, ele saberia simplificar a narrativa sem trair

³³ A título de curiosidade: Jacques Prévert participa deste filme como figurante.

sua matéria³⁴, ao retratar as classes operárias, enquanto os roteiros prevertianos rebaixavam os trabalhadores.

Em primeiro lugar, notem que há um diálogo subterrâneo nessas argumentações: o elogio feito por Langlois ao poeta se baseia numa característica estética; defende-se o aspecto mais criticado da obra – Prévert é acusado frequentemente de conspurcar a forma poética e cinematográfica. Ao passo que, no sentido inverso, Claude Mauriac destaca uma consequência social ao atacar um traço estético do poeta, ou seja, ao contrário do que se imagina, visto que os versos de Jacques Prévert eram conhecidos pelo seu engajamento, por salvaguardar os interesses dos mais pobres em sua poesia, o seu trabalho trai o proletariado. Ambos, defesa e ataque, procuram tocar nos pontos nevrálgicos da composição prevertiana, a articulação entre arte, política e povo. Outro elemento, nas entrelinhas desta disputa de narrativas entre Langlois e Mauriac, reveste-se da idealização de um “cinema puro” – de uma arte respondendo prioritariamente às necessidades da fotografia, da imagem. A pureza, por sua vez, não pertence ao horizonte estético do autor. A mistura, a confusão, o *non sense* são os caminhos preferidos de sua escrita, por onde o poeta aborda a experiência humana. A busca pela pureza é uma atitude rechaçada também por Rubem Braga, de tal forma que o cronista recebeu o apelido de Vinícius de Moraes, em certo momento, de “inimigo do cinema”³⁵, por ter criticado alguns filmes brasileiros, que tentaram seguir por esta seara. Braga, em diversas oportunidades, coloca-se contra esta ideia, pois identifica – como Prévert parece concordar – um empobrecimento da experiência humana nesse tipo de expressão e de purismo estético e; por vezes, também um mecanismo de exclusão, que impede a fruição artística aos mais pobres.

Cuidaremos deste traço com mais atenção noutra instante da tese. O importante por ora é observar que o contraponto de Langlois não parece aleatório. É possível que tenha incluído, em sua redação, uma resposta indireta ao texto de Mauriac. E, se este for o caso, esta contenda entre os franceses pode ter se manifestado também no Brasil, contando que os dois faziam parte da delegação francesa e participaram do debate do dia 17 de fevereiro de 1954. Se tomarmos essa hipótese como algo palpável, poderíamos ampliá-la entendendo o texto “25 anos do cinema francês” como um desdobramento de “Le càs Prévert ou l’envers du cinema”, pelo pouco tempo

³⁴ Por este ângulo, vale a pena assistir às conferências de Noël Herpe (mestre de conferência na Universidade Paris-8) sobre o cinema de René Clair, na retrospectiva organizada, em maio de 2019, pela Cinemateca Francesa. Ali, torna-se evidente a perspectiva cinematográfica quase contrária ao trabalho de Jacques Prévert, uma vez que Clair conscientemente evita os instantes de “barulho” das vozes dos personagens, optava sempre pelo silêncio ou pela música para construir seus cortes. As conferências estão disponíveis no seguinte link: < <https://www.cinematheque.fr/cycle/rene-clair-507.html> > (última consulta 25 de março de 2020)

³⁵ MORAES, Vinícius de. In_ Jornal “A Manhã”. Rio de Janeiro, 25 de Março de 1943, p. 5

que separam as duas coisas, mas, principalmente, porque o autor de *Paroles* ocupa um lugar privilegiado no texto de Henri Langlois, então, a conferência brasileira de 1954 teria reverberado de modo fundamental na publicação do ano seguinte.

Fato é que o diretor da Cinemateca Francesa apresenta uma leitura profunda a respeito do trabalho de Prévert. Ele afirma, por exemplo, no texto da exposição, que o diálogo deixa de ser um acessório com o poeta, algo utilizado somente para sustentar o enredo ou amenizar os efeitos do corte na narração para diminuir os impactos da montagem na percepção do espectador. A captação do som passaria a ser um elemento da composição da cena, do quadro, da imagem. Jacques Prévert seria um dos responsáveis pela superação, segundo Langlois, das dificuldades do cinema francês naquele período. Guy Jacob tem uma boa formulação para reafirmar a diferença dos trabalhos prevertianos em relação a outros roteiristas de sua época: “non seulement aime le cinéma, mais il a été profondément marqué, façonné par lui. Il est véritablement un auteur qui pense cinéma – ce qui était rarement le cas chez les scénaristes des années 30, souvent d’abord romanciers ou écrivains de théâtre.”. O seu êxito estaria em desenvolver uma dialética própria, mobilizando imagem, som e voz numa mesma medida. Neste ponto, porém, voltamos às palavras de Henri Langlois, especificamente, ao comentário central sobre Prévert:

[...] pour les cinéphiles, le grand événement est l’évolution de Jacques Prévert qui, par-delà l’atmosphère réaliste de ses films précédents, se laisse aller à sa fantaisie, à son inspiration poétique.

Les *Visiteurs du Soir*, sujet magnifique, permit à Marcel Carné de satisfaire enfin son goût des images.

Jean Grémillon retrouvait avec *Remorques*, *Lumière d’été*, le raffinement de ses films muets et les subtiles sources de ses premiers films parlants.

Dans *Adieu Léonard*, on retrouvait le climat de *L’affaire est dans le sac*, de *Ciboulette*. *Les Enfants du Paradis* marquèrent l’épanouissement de ce style qui trouvera, dans *Les Amants de Vérone*, des accents, un charme pénétrant.

Pour les spectateurs, Jacques Prévert n’était plus un scénariste, il était déjà devenu le poète de paroles et d’histoire. [LANGLOIS, p.366-368, 2014]

O excerto nos convida a observar o percurso seguido pelo poeta - consciente ou inconscientemente – para se adaptar ao impasse imposto pelas novas tecnologias do cinema. A este feito, para Langlois, o triunfo de Jacques Prévert consistiria em ultrapassar a atmosfera realista, indo na direção da fantasia de sua inspiração poética. Com efeito, *Jenny* (1936), *Le Quai de Brumes* (1938) e *Le Jour se lève* (1939) são trabalhos que não questionam a representação do real. O começo da parceria com Marcel Carné apresenta narrativas ancoradas num tom mais sombrio, lento e, talvez, por serem dramas, isso tenha aumentado a impressão

de realismo, enquanto *Les Visiteur du Soir* (1942), por exemplo, traz um enredo inclinado para a fantasia, com personagens de outro plano espiritual, como o Diabo e seus correligionários. Precisa-se, é claro, fazer uma ressalva sobre esta leitura, porque uma das motivações de se voltar ao passado, neste último caso, tem a ver com as contingências da Segunda Guerra Mundial. Langlois não se refere a isso propriamente dito, no entanto, podemos imaginar que, devido a ocupação nazista, era mais seguro fazer filmes de época, de um passo sem relações diretas com o contexto presente – assim a produção correria menos riscos de ser censurada. É verdade que qualquer período histórico poderia ser representado através de uma faceta realista ou não. Jacques Prévert opta por ir além, por trazer não apenas o contexto medieval, mas também o imaginário da Idade Média – dando vazão para seus próprios temas. É a escolha em seguir sua inspiração poética que determina a evolução, que, com o passar do tempo, refina o estilo prevertiano, atingindo o ápice do sucesso em *Les Enfants du Paradis* e em *Paroles*. A propósito disso, vale a pena destacar que a formulação de Henri Langlois se assemelha muito à leitura que Antonio Candido faz da crônica moderna no Brasil, especificamente, quando fala que o gênero “caminhou poesia adentro” no século XX [CANDIDO. 1979, p.5], afastando-se da lógica prosaica do jornal e se aproximando do lirismo.

De certa maneira, a expressão do crítico brasileiro ajudaria também a entender o que Langlois descreve: Jacques Prévert, em seus diálogos, também andaria na direção da poesia. Ou melhor, ele encontraria os meios de não renunciar a seu jeito de manejar a linguagem, sem, com isso, abandonar as necessidades e particularidades da profissão. Ao mesmo tempo, num movimento de complementação, os problemas e questões cinematográficas são responsáveis por frear certo arroubo anarquista do autor. A tarefa do roteirista daria um ritmo, uma continuidade e, por fim, uma forma a composição prevertiana. O cinema organiza a sua poesia, concedendo um terreno para que ele possa exercitar sua escrita. A sétima arte cria as condições para que Prévert seja um melhor artífice da palavra, um melhor poeta. Em contrapartida, além de combater as tendências conservadoras da moral e dos bons costumes, o autor oxigenaria a maneira como a câmera se relaciona com as vozes, as falas, dando mais naturalidade aos personagens. Tanto Jacques Prévert quanto Rubem Braga, valendo-se das contingências de suas atividades profissionais, do jornal e do cinema, alcançaram uma realização poética, diríamos, sem precedentes na cultura brasileira e francesa – tornando-se, até certo ponto os modelos a serem seguidos dentro das suas respectivas áreas.

No que se refere a *Adieu, Leonard*, o excerto anterior reconhece a linhagem burlesca do filme e o associa à *L'affaire est dans le sac* (1932) e *Ciboulette* (1933) *Drôle de Drama* (1937)

e *Voyage Surprise* (1946) fariam igualmente parte desta lista). São obras onde se assiste ao lado cômico do poeta. Uma comicidade, é bom lembrar, que recupera a herança surrealista, piadas *non senses*; uma narrativa tendendo ao absurdo etc. E, ao mesmo tempo, esses filmes resgatam certo humor das películas americanas dos anos 20, de Buster Keaton por exemplo – as quais Prévert assistia deslumbrado em sua infância. Esta característica concede uma popularidade singular aos irmãos, para além de um circuito intelectual, que deságua num aspecto comercial do cinema francês. Com efeito, neste ponto, toca-se numa novidade: os irmãos conseguem disputar o espaço do riso na França, até então, dominado pelas produções hollywoodianas e, com isso, criam um público próprio para si. Isso não é pouco coisa, visto que, em 1946, após o final da Segunda Guerra Mundial, o país foi constrangido a assinar uma série de acordos em troca do perdão das dívidas e de novos empréstimos do BIRD; os quais, em contrapartida, exigiram a abertura do mercado interno para produtos estrangeiros, em especial, os filmes americanos. De modo que, entre 1952 e 1953, quase 70% dos longas-metragens exibidos nas salas de cinema franceses eram produções de Hollywood. [BERSTEIN and MILZA, 1991, p.231]. Ecos disso reverberam, mais tarde, nas reflexões de Ch. Chabourd, ao escrever sobre produção de Pierre Prévert:

Par ailleurs, nous attirons l'attention sur le fait que Pierre Prévert n'a rien pu tourner depuis *Voyage surprise*, c'est-à-dire depuis bientôt dix ans. Pour n'aborde que le seul aspect artistique de ce que l'on est bien obligé d'appeler faute de mot meilleur - un "cas", disons énergiquement qu'il y a là un scandale. Les trois films de Pierre Prévert restent en effet aujourd'hui parmi les meilleures œuvres comiques françaises qui sont pourtant, hélas! bien peu nombreuses. Mais si, comme en témoignent quelques œuvres plus inexistantes encore que bêtes, il reste permis en France de faire rire basement, l'hostilité des distributeurs et d'un certain public prouve bien qu'il est de plus en plus difficile de faire rire "sérieusement". La France "pays des contraires", cultive à la fois le goût du rire destructeur, moral, et du rire épais qui naît de la plaisanterie grasse, salée. Il y a là un problème qui, par bien des points, touche à la santé morale et culturelle du public et qui ne saurait laisser indifférent les éducateurs. Il faut donc défendre ceux qui veulent faire du rire un instrument de libération de l'homme, contre les autres qui ne cherchent qu'à abaisser l'homme par tous les moyens [...].³⁶

Reparem que o crítico se vale do termo “caso”, o mesmo que dá título ao texto da conferência sobre Prévert, no festival de São Paulo. Não seria exagero cogitar que as palavras compartilham o mesmo sentido, ou seja, ambas remeteriam à escassa produção de Pierre Prévert e, para além disso, que, no Brasil, assim como Chaboud faz acima, Henri Langlois teria falado

³⁶ CHABOURD. “ Adieu, Leonard. Fiche Culturelle U.F.O.I.E.I.S”. In_ *Revue Image et Son*. Paris, nº 95-96. Octobre/Novembre, 1956. p. 4

do lugar do burlesco na tradição cinematográfica francesa. Notem, no fragmento, a pertinente distinção entre o riso produzido por um rebaixamento e o outro que é feito “seriamente” e como esta diferença se inscreve num movimento estrutural, que conjuga a hostilidade dos distribuidores e de certo público. A preferência pela primeira forma se refere à permanência de um status quo, uma visada conservadora; enquanto o segundo, o dos irmãos Prévert, ataca os costumes, a moral e almeja a libertação do homem. Não estamos distantes, novamente, do corolário surrealista³⁷ ao lermos esta formulação, aliás, teria sido justamente este tipo de humor popular, das ruas, a maior contribuição de Jacques Prévert ao grupo de Breton. Trata-se deste tipo de risada, em direção à liberdade, que, segundo Chaboud, precisa-se defender, porque este tipo de riso não diminui a experiência humana, como faz o outro.

Estaria, talvez, neste ponto, uma das razões de *Adieu, Leonard* figurar nas obras do *I festival Internacional de Cinema do Brasil*. Isto é, a seleção desenharia um gesto de defesa, uma ação militante por parte de Henri Langlois de recuperar e conservar o trabalho de Pierre Prévert. Serviria como uma espécie de protecionismo contra a invasão norte-americana na França, mas que também diminuía o espaço de influência francesa na América Latina. Porém, para explorar um pouco melhor os motivos desta escolha, temos que nos ater na trajetória do longa-metragem, que desde o princípio foi conturbada: o filme foi produzido por André H. des Fontaines da *Société Essor* e rodado entre 7 de janeiro e 27 de março de 1943. A estreia se deu em primeiro de setembro do mesmo ano na França. E, segundo Jacques Prévert, teve um insucesso fora do comum [un insuccès remarquable]³⁸. A primeira versão media 3,027 metros, mais ou menos 1h50min de duração. Um dos problemas desta película se encontra logo no

³⁷ Aqui, vale a pena ler as palavras de Pierre Prévert sobre o assunto. O comentário foi recuperado do texto “Chaque semaine l’analyse d’un grand film”, assinado por T.S.V.P no dia 28 de abril de 1957 : “ au comique verbal s'adjoint un comique de situation qui rappelle, une ou deux fois, l'admirable logique macabre de *Drôle de drame*. Mais tel n'en est pourtant pas le style habituel. “ Je crois, nous dit Pierre Prévert, que le comique d'*Adieu Léonard* a une double origine américaine et surréaliste. A 12, 14 ans, j'ai vu avec un plaisir jamais lassé toutes les bandes de Pieratt. Buster Keaton, Mack Sennett... Bien que je n'ai pas le tempérament anglo-saxon, leur influence se fait toujours sentir. Plus tard, le surréalisme me marqua à son tour. Après coup, si je repense aux gags d'*Adieu Léonard*, il me semble que l'idée du cambrioleur, allant opérer avec ses enfants, est essentiellement surréaliste. De même la séance de poésie chez Bernardine. Par contre, la baignade ou l'essai d'empoisonnement aux champignons sont du comique américain. D'autres gags sont simplement des réminiscences, comme la bataille entre Tancredi et Bonenfant. Je ne savais comment diriger leur lutte, et il est bien connu que les Français ne savent pas réussir une bonne bagarre. C'est alors que j'ai pensé aux crabes dont j'avais si peur quand j'étais gosse. Et j'ai essayé de reconstituer une de ces lentes et laides batailles de crustacés.”. In *Revista Radio Cinema Television*. Paris, 1957. p.44.

³⁸ Os comentários sobre o filme se baseiam, a partir de agora, num documento encontrado no acervo de Pierre Prévert, na Cinemateca Francesa. Trata-se de uma espécie de relatório acerca da trajetória de *Adieu, Leonard*, com o propósito de ajudar na compreensão da produção e na recuperação deste longa-metragem. Na última página do documento, figuram o nome de M. Le Roy, chefe do departamento de programação, de restauração e de acesso as coleções no *Archives du film*, e de Mme De Pastre, diretora de Coleções do serviço de patrimônio cinematográfico da França.

início, com a imposição dos produtores de ter no elenco Charles Trénet. Sua participação correspondia a um chamariz para facilitar a distribuição da fita; no entanto, a estrela causou muitos empecilhos. Além da reescritura do roteiro para incluir a celebridade no momento das gravações, o cantor exigiu que duas de suas canções fossem inseridas na narrativa³⁹. O desejo foi realizado, o que, conseqüentemente, estendeu a duração da bobina. Suspeita-se, inclusive, de que a interferência dos produtores tenha sido mais invasiva do que o normal. Eles teriam inserido cenas e alterado a montagem final sem o acordo de Pierre. Tal contexto explicaria as dificuldades de recepção nos cinemas. Um testemunho em “Le rire au cinéma” de Dominique Savire, publicado na revista *Aspects* (nº2) no dia 3 de dezembro de 1943, conceder-nos-ia alguns indícios de como as alterações teriam afetado *Adieu, Leonard*:

Les lois de la comédie cinématographique exigent qu'avant tout le comique soit visuel. La démonstration vient d'en être faite avec éclat par le plus sympathique des films ratés : Adieu... Léonard.

Une séquence d'Adieu Léonard obéit à ces lois : celle du cambriolage opéré par Carette qui traîne avec lui ses deux petits garçons. Le gag est excellent, et il porte. Mais toutes les fois que le réalisateur s'efface devant le dialoguiste ou, ce qui est pire, devant le littérateur l'effet comique tourne court. C'est d'autant plus dommage qu'on relèverait sans effort, dans ce film, vingt idées charmantes qui n'ont pas abouti.⁴⁰

A crítica, mesmo ressaltando o fracasso, manifesta certa afeição ao reconhecer dezenas de boas ideias no filme, que, infelizmente, não se concretizaram. Em parte, porque o diretor teria se apagado diante do roteirista, pois, segundo o fragmento, o humor cinematográfico antes de dialógico se dá no terreno visual. Esta compreensão, de certa forma, aproxima-se do texto de Langlois pelas avessas, já que os reverses de *Adieu, Leonard* se originariam numa sobreposição da palavra sobre a imagem, em consequência de uma imposição da literatura sobre o cinema. Isto é, o equilíbrio prevertiano, destacado pelo fundador da cinemateca supracitado, teria se perdido nesta película. Se pensarmos no conjunto da obra de Prévert, Savire toca efetivamente num ponto intrigante: há uma diferença nos trabalhos realizados com o irmão se compararmos aos feitos com outros diretores. Tem-se a impressão de que o ritmo dos filmes é ditado por Jacques, de certa maneira, Pierre adere quase que completamente às perspectivas do

³⁹ Jean Queval escreve sobre essa participação de Trénet: “*Adieu, Leonard* est si agréable, et si drôle par endroits qu'on regrette l'espèce de malédiction qui pèse sur le film. Le producteur y a vu prétexte à faire chanter Charles Trénet ; le réalisateur, le moyen, à l'abri de Charles Trénet, puisqu'on lui imposait Charles Trénet, de traiter son sujet. Le moins qu'on puisse dire est que Charles Trénet ne s'impose pas du tout. C'est fâcheux : il incarne le rôle de Ludovic, c'est-à-dire celui du protecteur des petits métiers ; autrement dit encore, le rôle principal. Or il a l'air niais. Quand on pense à son efficace animation sur scène, quand on pense aussi au répertoire de sa préférence, on en est surpris. J'aurais cru qu'il se serait mieux qu'honnêtement tiré d'affaire.” [QUEVAL, 1955, p. 104]

⁴⁰ SAVIRE, Dominique. “Le rire au cinéma” In *Aspects*. Paris: 3 dezembro, 1943.

caçula; porém, não numa chave conflituosa, pelo contrário, eles parecem desenvolver uma dinâmica colaborativa, coletiva, sem hierarquização, entre os dois irmãos, que se admiram. Isso não acontece, por exemplo, com Marcel Carné, que respeita os roteiros, mas não renuncia à sua própria gramática – o que não é negativo por si só, pois a rigidez de um dá forma ao devaneio do outro. Não por acaso, os Prévert fazem peças burlescas, em que se cultiva o gosto pela experimentação estética, enquanto, com Carné, o gênero é quase sempre dramático, com as regras e caminhos mais sedimentados pela tradição (com exceção, evidentemente, de *Drôle de Drama* – o filme cômico de Carné-Prévert, aliás, por isso tão emblemático dentro da parceria). O senão deste raciocínio, no entanto, encontra-se na separação simplória das estâncias cinematográficas e literárias, como se cada elemento estivesse isolado em lados opostos: diretor e a imagem; roteirista e a palavra. Uma visão engessada da tarefa artística que, no caso prevertiano, não se sustenta minimamente. O autor constrói uma poética desde o início de sua carreira, resistindo às noções de fronteiras impostas ora aos gêneros, ora à divisão de trabalho, que, na relação fraterna, com certeza, intensifica-se. O cinema recupera uma atmosfera artesanal, popular, com Pierre, em que naturalmente as dimensões se mesclam e se torna difícil – para não dizer desnecessário – determinar os responsáveis pelas tarefas ou, como se lê acima, o apagamento de diretor em função de quem escreve o diálogo. Além disso, Jacques antes de ser um roteirista, ou melhor, sendo-o, ele também é um poeta moderno. O manejo da linguagem engendra aspectos profundamente imagéticos. A prática da poesia moderna se faz, em si, dentro de uma dialética entre os aspectos sonoros e plásticos da língua. Em Prévert, para lá das colagens e das antologias com fotógrafos, que já demonstrariam a atenção portada por sua poética às imagens, esta característica seria facilmente comprovada através da observação de seus manuscritos cinematográficos [AUROUET, 2017, p.55], nos quais, muitas vezes, a organização do roteiro recorre mais a imagens, desenhos, cores, elementos espaciais, do que a traços narrativos. Deste modo, a adesão de seu irmão (compreendido no excerto anterior como o apagamento do diretor em relação ao dialoguista) não necessariamente faz de *Adieu, Leonard* um longa-metragem pior ou melhor. O insucesso não vem daí. Seria mais provável que o descompasso entre o cinematográfico e o literário, destacado no trecho anterior, ligue-se a problemas de montagem e de sequência no filme, frutos, por sua vez, das alterações feitas pelos produtores. Em todo o caso, o contexto problemático da primeira versão explicaria a vontade de tentar uma segunda vez. Em 1949, M. Lèbre adquire os direitos autorais da obra e propõe uma remontagem. Ele considerava, assim como Pierre, que se o filme não tivesse sido

“massacrado” pelos antigos produtores, teria feito uma carreira “honorable”⁴¹. Havia, cogitar-se-ia uma tentativa hostil de amenizar o humor ácido de Jacques Prévert, diluindo o riso num humor mais controlado e apático. Pelo menos, a figura de Charles Trénet desperta essa sensação⁴². Sem talento para aquele jogo cênico, logo, a vedete é eclipsada pela interpretação de Pierre Brasseur, o vilão, e da excelente atuação de Julien Carrel, o Leonard.

A negociação para se refazer a película foi registrada em trocas de correspondências entre M. Lèbre e Pierre Prévert - as cartas do dia 29 de julho e 10 de dezembro são especialmente ricas de detalhes sobre esta empreitada. O trabalho começou, de fato, em 1950, instante em que se opta por uma versão mais curta da narrativa, eliminando, justamente, as duas canções de Trénet e algumas sequências relacionadas a elas. Contudo, o projeto não foi levado a cabo. Somente, no ano seguinte, com a ajuda de Henri Langlois, tem-se a possibilidade de iniciar uma remontagem. Pierre tentou, desta vez, ao invés de diminuir, retornar o máximo possível à ideia original, pensando na inclusão e reorganização de quadros etc.

Esta terceira tentativa foi a versão exibida no Brasil. Com efeito, o resultado desta transação determina o porquê de *Adieu, Leonard* ter sido selecionado para o festival brasileiro. Afinal, trata-se de um imperativo econômico, um acordo entre Langlois e Lèbre: a Cinemateca Francesa possuía uma das poucas, senão a única, cópia original de 1943, a partir da qual se recuperaria os negativos mais bem conservados do filme; além disso, a instituição ofereceria o aparato técnico – laboratório e mão de obra especializada – para a remontagem e para reparação da película. Em contrapartida, a produtora cedia uma licença para exploração da obra no contexto internacional, ou seja, nos festivais e mostras estrangeiras a fim de, com isso, reembolsar a Cinemateca pelo serviço prestado⁴³. Nisso verificamos como a militância de Henri

⁴¹ Carta de M. Lèbre a Pierre Prévert, dia 10 de dezembro de 1949.

⁴² Jacques Siclier, em “Adieu Léonard ou L’esprit de dérision”, tem um opinião diferente da nossa a respeito do papel de Charles Trénet: “La vedette, c’était Trénet et il n’arrivait qu’au « deuxième acte », sans préparation autre que son nom de ‘Ludovic’, prononcé dans l’affaire du cambriolage manqué. En fait, les frères Prévert ne l’avaient pas choisi pour ce rôle. Il avait été imposé au producteur André Des Fontaines par Pathé, distributeur du film en salles. Trénet avait un contrat chez Pathé, où l’on se souvenait de la déconfiture commerciale de L’affaire est dans le sac. Sans Trénet en vedette, Pierre Prévert n’aurait pas pu tourner Adieu Léonard. On ne doit pas lui tenir rigueur d’avoir accepté ce compromis, dont les spectateurs, à l’époque, ne savaient rien, puisqu’en définitive, et même si le chanteur et le metteur en scène ne s’entendirent pas très bien, Charles Trénet trouva là son meilleur rôle à l’écran’. Celui que l’avant-guerre avait consacré « fou chantant » servit parfaitement, quoi qu’on en ait dit, les intentions des frères Prévert en contre-feu de la vilénie ricanante de Pierre Brasseur. Car son Ludovic se révélait le « bon ange » du pauvre Léonard, l’instrument de sa libération.” [SICLIER, 1981, p.195]

⁴³ Numa carta de Langlois a Lèbre, datada do dia 14 de abril de 1951, lemos algumas linhas reveladoras sobre a presente negociação: “[...] La Cinémathèque Française étant propriétaire de la copie de travail double bande de la version originale, complète et intégrale du film la seul ‘ADIEU LEONARD’ – ce, depuis 1943 – se trouve être le seul organisme qui pourrait vous aider à noter une copie standard du film LEONARD, du fait que tous les

Langlois é bem anterior ao festival. Infelizmente, não encontramos informações sobre os meandros desta transação do lado brasileiro. Não sabemos, por exemplo, se houve algum interesse específico do Brasil na seleção de *Adieu, Leonard*. Tudo indica ter sido somente uma escolha unilateral de Langlois.

Neste instante, para não insistir muito no que, afinal, poderia resultar num ponto cego, optamos por voltar a uma das questões centrais da tese: as ocorrências do poeta francês no Brasil. Há um indício importante que nos possibilita imaginar uma hipótese a respeito do interesse brasileiro pelo filme de Pierre, com a vantagem – por certo, não casual – de colocar em evidência outra peça fundamental da história cinematográfica brasileira, a saber, Paulo Emílio Salles Gomes. No mesmo ano do festival, o crítico brasileiro menciona o nome de Jacques Prévert numa discussão sobre a recepção da obra de arte, as novas mídias e sua relação com o público, como se observa abaixo:

[...] dentro da produção cinematográfica corrente, são em número considerável os criadores que, apesar de todas as dificuldades conhecidas, têm podido exprimir o seu pensamento de forma tão pessoal quanto os romancistas ou os pintores. Alguns escritores são ao mesmo tempo cineastas, e o seu pensamento, expresso indiferentemente pelo livro ou pelo cinema, continua uno. É o caso de Jean Cocteau. Outros escritores que não são, como Cocteau, cineastas completos, quer dizer, ao mesmo tempo roteirista e diretor, conseguem ver suas obras, tanto as adaptadas como as escritas especialmente para o cinema, transpostas para a tela sem alterações qualitativas fundamentais. Nos nossos dias, Graham Greene. Na França da segunda parte dos anos trinta, o poeta Jacques Prévert encontrou nos filmes que escrevia para Marcel Carné um instrumento admirável para a expressão do seu pensamento. [1957, p. 154]⁴⁴

négatifs de ce film ont été mutilés et que pour reconstituer de négatif, cela représente pour vous la même dépense que de reconstituer le négatif intégral qui justifierait la re-sortie du film. // Allant plus loin, la Cinémathèque Française est prête à demander à ses Contrôleurs Financier de l'aider à résoudre le problème financier de plus d'un million que représentent le remontage de négatif et la possibilité d'en tirer une copie standard. Et, sous réserve qu'une fois le travail effectué, il soit remboursé à la Cinémathèque. // Comme ce remboursement est quasi impossible si la Cinémathèque Française ne prend en mains le lancement du nouveau film ainsi constitué, je vous si proposé, d'une part, de le lancer au concours d'un Festival, d'en trouver le placement à l'étranger de la manière la plus avantageuse en lui assurant une publicité dont bénéficient peu de films. Enfin, M. Pierre PRÉVERT se joint à cet effort pour vous trouver la meilleure exclusivité possible en France". A correspondência se encontra nas pastas do acervo de Pierre Prévert na Cinemateca de Paris.

⁴⁴ Chama a atenção o nome de Jean Cocteau neste fragmento, porque Rubem Braga, na introdução da entrevista com Jacques Prévert, em 1950, também aproxima os autores de *Paroles* (1945) e *Les Enfants Terribles* (1929), de modo semelhante. Ele diz, na ocasião, que ambos são importantes na cultura por levar as conquistas surrealistas para o francês médio, com isso, para um público maior do que as primeiras manifestações do surrealismo. Não estamos, por conseguinte, distantes do contexto abordado só depois por Zabel em sua tese. O interessante, aqui, estaria em observar como esta percepção de Rubem Braga se refere mais a si do que aos dois poetas, visto que as duas figuras, no quadro francês, pouco foram relacionadas. O reconhecimento de um gesto de democratização da arte, no fundo, se relaciona a um projeto do cronista. Quer dizer, talvez não a um projeto, mas a uma ambição de Braga, diante do contexto brasileiro dos anos 50.

O texto foi escrito para *Congresso Internacional de Escritores e Encontro Intelectuais* de 1954, organizado pela *Sociedade Paulista de Escritores* e fazia, igualmente, parte das celebrações dos 400 anos da cidade de São Paulo, contando com o patrocínio do poder público e da Unesco. E, de modo metódico, desenrolava-se da seguinte forma: uma tese era escrita com antecedência e lida no dia do congresso, depois, dois ou três intelectuais convidados respondiam aos principais argumentos a partir de suas áreas de conhecimento. Os assuntos giravam, é claro, sobre questões brasileiras. A título de exemplo, foram apresentadas teses como “L’amérique vue par L’Europe” de Roger Bastide; “Problemas da Crítica de Arte” de Casais Monteiro; “Da função Moderna da Poesia” de João Cabral de Melo Neto.

Paulo Emílio participou da terceira sessão, no dia 12 de agosto de 1954, às 14hs, e dividiu a mesa com o crítico literário Afrânio Coutinho e com Rubem Braga⁴⁵. O texto discutido era “Problems concerning modern media for the diffusion of thought”, de Morton Dauwen Zabel - acadêmico estadunidense, que tinha vivido no Brasil como professor de literatura norte-americana na *Universidade Federal do Rio de Janeiro*, entre 1944 e 1949. Como o título deixa claro, esta tese propõe refletir sobre os impasses colocados pela modernização dos meios de transmissão do pensamento (o rádio, as revistas, jornais, cinema etc.) no século XX. Grosso modo, com o aumento massivo do público, a disseminação do conhecimento é acompanhada de uma diluição da experiência humana e de um empobrecimento/simplificação das escolhas estéticas, a fim de formatar o pensamento num molde mais palatável, menos áspero, para o espectador. O professor questiona, então: como a popularização do universo artístico resistiria a uma quebra nos padrões de qualidade da Arte? Uma reação natural, observa ele, acha-se no isolamento de alguns artistas num intenso hermetismo para, de certa maneira, defender o que julgam específico de sua atividade. A tese, porém, não endossa tal resolução. Zabel enxerga ainda um desejo de comunicação, mesmo nas obras mais difíceis, que, somente, não partilha dos meios de expressão de sua época – por isso, às vezes, um livro demoraria décadas ou até séculos para encontrar seus leitores. O intelectual americano, na realidade, concentra-se mais no ponto de contato entre a Arte e a cultura de massa, falando da perversão causada pelo interesse do capital, a propaganda, o autoritarismo, que controlaria a circulação do pensamento através da censura, por exemplo. Por fim, Zabel demonstra certo otimismo, propondo que a melhor saída seria não se dobrar às exigências políticas, estéticas ou ideológicas, que são

⁴⁵ A participação de Rubem Braga é muito significativa, pois a resposta do cronista nos ajuda a compreender as bases de sua poética; para além, é claro, de uma espécie de aproximação com a figura de Jacques Prévert, mencionado na fala de Paulo Emílio. Tanto é assim que cuidaremos de sua fala num outro capítulo, onde evidenciaremos melhor suas ideias.

exteriores ao artista, de modo que este não aceitasse – com o propósito de se popularizar – a vulgarização de suas obras. O caminho estaria em, pelo contrário, manter-se firme ao que se considera essencial para a própria expressão e, com o tempo, esta postura se sobreporia às produções de baixa qualidade ou industrial⁴⁶.

A menção à poesia de Jacques Prévert, por conseguinte, adquire mais substância depois desta contextualização, porque ela é colocada entre as manifestações que encontraram um jeito de manter suas expressões intactas, mesmo diante das mudanças e exigências do mundo moderno. O roteirista teria achado nos filmes de Marcel Carné um instrumento admirável para exprimir seu universo artístico. Com efeito, a obra prevertiana se converteria facilmente num “caso” diante do quadro exposto por Morton Dauwen Zabel. Não apenas pelo sucesso indiscutível de *Paroles* (1945), que circulou tanto nos meios intelectuais, quanto nas esferas populares, sendo uma das antologias de poemas mais vendidas na história literária francesa, mas, porque sua produção transitou pelas diversas mídias aludidas pelo professor norte-americano. As canções, por exemplo, foram difundidas por rádios, espalhando-se através de leituras e traduções por muitos países e línguas. Seus longas-metragens, além de terem sido projetados em salas de cinema ao redor do mundo, foram também adaptados e transmitidos na televisão francesa (inclusive, *Adieu Leonard*, teria uma quarta versão nos anos 70 – uma edição específica para emissoras francesas, menor que as anteriores)⁴⁷. A poesia de Prévert teria se adaptado bem às mudanças da modernidade, fazendo delas excelentes veículos de popularização; ou, nas palavras de Zabel, ele, mesmo perante uma disseminação enorme de sua obra, não teria diluído a qualidade de sua escrita. A este respeito, parcela da fortuna crítica considera – e, no que nos concerne, há uma importância específica nisso, porque a mesma formulação é usada para se referir às crônicas de Rubem Braga – que a singularidade do autor estaria em ser popular sem, contudo, trair a “verdadeira” poesia. Isso somente para uma parte dos críticos, pois, é bom frisar, alguns segmentos mais conservadores dirão o oposto: a obra

⁴⁶ Afrânio Coutinho, o primeiro a responder a tese de Zabel, recupera este termo “industrial” de Sainte-Beuve. Vale a pena ler um trecho da argumentação do crítico literário, pois ele introduz a dimensão educacional na equação do professor americano: “A popularização da arte que não deve ser entendida como correspondendo a uma concepção do gosto, é um problema sobretudo dependente da educação. [...] Assim, repito, o problema da melhoria de padrões é puramente de educação. De educação, que melhorará o gosto do público, ampliará a área de público qualificado, e dessarte diminuirá a margem de conflito entre a boa literatura e a literatura que Sainte-Beuve denominou industrial, por outras palavras, que reduzira a equação atualmente tão chocante entre, de um lado, boa literatura e pequeno público e, do outro lado, má literatura com grande público” [1957, p.149-150]

⁴⁷ Neste sentido, por exemplo, segundo o *Dictionnaire du Cinéma Populaire Français* (2009), *Les Enfants du Paradis* figura, até muito recentemente, na lista de maior audiência na TV francesa.

prevertiana seria uma simplificação da forma poética e, portanto, uma literatura menor em relação aos outros poetas.

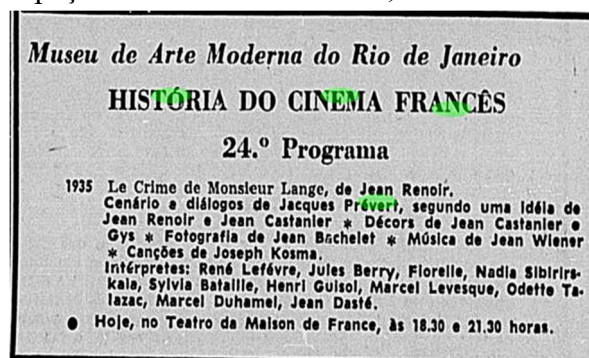
O emblemático, nesse ínterim, seria observar que uma das soluções encontradas pelos dois escritores para o impasse, cada um à sua maneira, tem a ver com resistir à adesão completa de suas escritas ao universo artístico e até mesmo, nalguns momentos, negar a instância da poesia. Não se discute, aqui, a eficácia desta resolução, nem sequer as contradições implicadas em tal resposta ao problema. Trata-se de uma constatação: ambos acham na atividade profissional uma espécie de intermediário, não somente entre eles e o aspecto estético, lírico, poético, ou seja, de algo externo modulando as escolhas formais (prazos, financiamento, pressão política nas redações, censura etc.), mas, precisamente, o trabalho cinematográfico no caso francês, jornalístico no brasileiro, determinam a postura diante do público, espectador ou leitor respectivamente. Ser roteirista ou ser cronista os permitem estabelecer vínculos fora do espectro artístico, rompendo, assim, um pouco da atmosfera elitista, que o senso comum atribui à imagem do poeta. Quando Prévert e Braga manifestam suas preferências pelo termo “artesão” ao invés de “poetas”, para denominar aquilo a que estão se dedicando, de certa maneira, eles respondem ao impasse anterior. Trata-se de um gesto de aproximação com a classe trabalhadora, que, em Rubem Braga, traduz-se por uma idealização do trabalhador braçal, daqueles a qual a sobrevivência se atrela ao corpo, ao próprio suor, em oposição a si mesmo - o escritor que ganha dinheiro fazendo coisas sem sentido e valor real, como a crônica. Em Prévert, por sua vez, isso se converte numa ojeriza à abstração teórica, a qualquer sistematização de sua poética; resultando em ataques constantes contra a figura do intelectual; assim como, observamos no poeta francês uma dessacralização do arquivo, como se ele quisesse apagar os traços de seu percurso ou, talvez, quisesse diminuir o espaço entre o artista e o público, lugar muitas vezes ocupado pelos críticos.

É uma pena que Paulo Emílio não tenha desenvolvido uma discussão acerca da escrita de Jacques Prévert, tendo em mente sua participação na conferência de Henri Langlois, pois, com certeza, o crítico teria problematizado muito bem essas questões, concedendo-nos mais caminhos para reflexão. Não se enganem, porém. Paulo Emílio tem uma opinião formada sobre o poeta, diga-se de passagem, não muito favorável como logo demonstraremos. Não obstante, no congresso, o intelectual está mais interessado em demonstrar as especificidades da atividade cinematográfica diante do quadro pintado por Zabel, através de frase como “O que corresponde ao papel, tinta, pincéis dos artistas é para o cineasta um complexo parque industrial.” [1957, p.157]. Suas respostas demarcam, efetivamente, o lugar do cinema em relação a outras artes,

inclusive, concernente à distribuição. O escoamento de livros e álbuns musicais possuem seus problemas; no entanto, segundo Paulo Emílio, não são tão complexos quanto a viabilização das fitas nas salas de cinema. Há na arte cinematográfica uma espécie de data de validade para o lançamento do filme, uma urgência para que isso seja visto/consumido o quanto antes, coisa que não existe na literatura ou na música – grosso modo, ele evidencia as características industriais da sétima arte. Nesse sentido, ele ressalta também que não basta ser artista para expressar sua visão do mundo no cinema, precisa-se demonstrar competências de um comerciante e de um industrial igualmente; sendo Chaplin, a única figura que teria alcançado este feito. Tais argumentos, já é possível perceber, anunciam as reflexões futuras de Paulo Emílio sobre o lugar do Brasil na cinematografia mundial, isto é, a relação de um país periférico com um tipo de Arte desenvolvida na era industrial – ideias que figurarão no livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicada em 1973, por exemplo.

Essas discussões sobre a conexão entre o público e a obra de arte; sobre o aspecto comercial do cinema; sobre as novas tecnologias, atravessaria a exibição de *Adieu, Leonard* no Brasil e teria fomentado – com seus prós e seus contras – o debate que seguiu a projeção. E, a este respeito, vislumbraríamos – se é que houve margem para isso – um possível interesse brasileiro em trazer *Adieu, Leonard* para o festival em São Paulo. Quer dizer, a partir da experiência francesa, refletir-se-ia acerca das comédias brasileiras. Até que ponto elas diluiriam a forma cinematográfica ou, por outro lado, seriam potentes ferramentas de divulgação dessa mesma arte, devido seu sucesso junto a classe trabalhadora? Os filmes de Mazzaropi, por exemplo, já haviam conquistado certo imaginário popular, na figura do sujeito interiorano, que partiu para a cidade grande e, ali, vive muitos percalços para ganhar sua vida. Seus longas, que marcaram época, foram produções dos estúdios *Vera Cruz*, lugar que, a partir de 1949, acelerou o ritmo de desenvolvimento do cinema nacional. É preciso lembrar de que Henri Langlois destaca em seu texto, para a exposição em Paris, a capacidade dos irmãos Prévert de competir com as comédias norte-americanas, conquistando e construindo o gosto de um público francês, pouco habituado ao gênero burlesco. Ora, nessa época, assim como a França, o Brasil sofria a pressão dos produtos norte-americanos em seu território, de modo que *Adieu, Leonard* pode ter fomentado esse tipo de discussão. É evidente que sem os registros não conseguimos definir, precisamente, quais direções foram mais desenvolvidas, quais mais rechaçadas; no entanto, os indícios nos permitem considerar a hipótese de que o sucesso de Prévert e sua aceitação em meios populares no instante pós-guerra foram debatidos com interesse no Brasil, afinal, os intelectuais, como se observa nesse congresso, debruçavam-se sobre essas questões com afinco.

Alguns anos mais tarde, em 1960, por exemplo, Jean-Claude Bernardet escreve um bonito artigo sobre a produção cinematográfica prevertiana, no qual se observa claramente ecos das discussões, tanto da conferência de Langlois, quanto do *Congresso de Escritores*. O jovem crítico, de origem belga, publica seu texto intitulado “O Espírito Prévert” no catálogo do festival *História do Cinema Francês* em 1960. O evento tinha sido organizado um ano antes pela Cinemateca de São Paulo, portanto, com a participação de Paulo Emilio. Ali, foram exibidos uma série de filmes roteirizados por Jacques Prévert, entre eles, *Le Crime de M. Lange* (1935); *Quai des Brumes* (1938) e *Les amants de Véron* (1949). Bernardet, com certeza, foi um assíduo expectador deste festival e um profundo conhecedor da cultura francesa, assim, ele escolhe começar seu texto sobre Jacques Prévert, resgatando o movimento surrealista:



Programação – *Le Crime de Monsieur Lange*

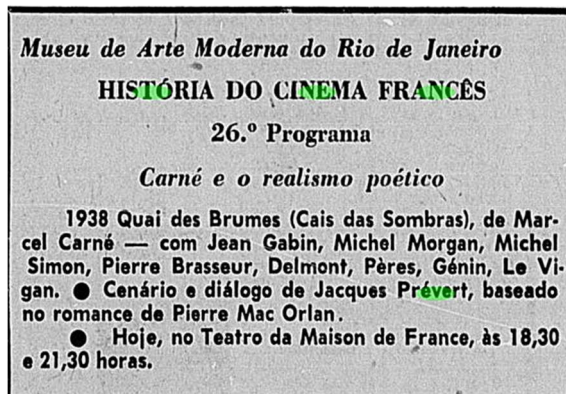
[...] Os poetas surrealistas – além de manifestações historicamente importantes, mas que hoje nos aparecem escolares e cujo alvo era *choquer les Bourgeois* – quebraram a superfície da realidade e penetraram além do espelho, descobrindo um novo mundo que não era nada mais que a realidade vista a olho nu. Essa revolta social e essa descida no mais profundo da realidade nos deram o belo poema cinematográfico que é *Le chien andalou*. Essa tentativa de encontrar o objeto, tinha que cumprir-se, na literatura, numa tentativa de encontrar a palavra, isto é, recusar-se a empregá-la como mero símbolo, mas considerá-la como valor em si e reconstruir o mundo com palavras. Essas pesquisas, nas quais é frequentemente impossível separar o conteúdo de revolta social da aventura mística e poética, formaram as obras trágicas e de um acesso difícil de um Desnos, de um Artaud. Prévert, num tom menor, transmitiu ao grande público a revolta surrealista, através dos vinte filmes de que participou, dos seus poemas e das suas canções. [BERNARDET, 1959 p.70]

As considerações sobre a obra de Prévert neste trecho, de certo modo, reverberam as discussões brasileiras supracitadas, especificamente, na utilização do verbo “transmitir” ao dizer que o roteirista atingiu um público maior do que seus companheiros surrealistas.⁴⁸ Mais

⁴⁸ Um parêntese necessário: essas percepções sobre a escrita prevertiana no Brasil, que não cessam de coincidir entre si; as quais aludimos em diversos momentos desta tese – elas sugerem uma confluência singular de ideias de tal modo que temos, conforme as pesquisas avançaram, a sensação da existência de uma matriz, algum estudo, ensaio, artigo de jornal, até então perdido, mas que definiu as bases da compreensão dos versos de Prévert no Brasil. Este documento teria sido escrito antes da conferência de Henri Langlois e até mesmo da entrevista de Rubem Braga nos anos 50. Provavelmente, em 1946, com a publicação de *Paroles*. Roger Bastide, por exemplo, escreve uma resenha no ano do lançamento desta antologia, contudo, não muito profunda a ponto de criar uma tradição teórica.

adiante, quando tratarmos da entrevista de André Breton feita por Rubem Braga, veremos como este trecho se assemelha ao ensaio de Victor Castre publicado no *Almanaque Surrealista* em 1950. Neste texto, que é uma das bases do jornalista brasileiro para entrevistar o autor de *Nadja* (1927), realça-se este mesmo insucesso do surrealismo, de ter se tornado um movimento “escolar” com a passagem do tempo. Além disso,

Bernardet também concorda com Braga quanto ao fato de Prévert ter levado as conquistas surrealistas para um público maior. Também é bastante ilustrativo como o crítico desenha uma equivalência entre a pesquisa estética no cinema e na literatura, entre a procura do objeto e da palavra respectivamente. As inquietudes de um mesmo afluxo podem, dependendo do artista, desaguar em obras enigmáticas ou mais acessíveis como a de Jacques Prévert. Em seus versos, constantemente, o autor busca se desvencilhar dos caracteres simbólicos, já desgastados pelo uso corrente das palavras, a fim de revelar o aspecto mais cru dos vocábulos. O autor de *Paroles*, para este fim, salienta os aspectos sonoros da língua, assonâncias e rimas, porque, de certa maneira, assim ele se aproxima de uma dimensão mais material da palavra. Um exemplo disso estaria no poema “Déjeune du matin”, nos versos: “Il a mis les cendres/ dans le cendrier”. As cinzas são colocadas no cinzeiro, porque o cinzeiro é o lugar das cinzas. O poeta enxuga o sentido dos vocábulos dando um ar, ao mesmo tempo, simples e profundo à poesia. O ensaio continua, então, apontando a singularidade autor:



Programação – *Quai des Brumes*

Assim Prévert povoou o cinema francês de namorados perseguidos pelas forças exteriores, mas que encontram no amor a coragem de lutar. Encontrou um cineasta que não acreditava na possibilidade de um amor puro no mundo terrestre, para quem o que existe é manchado pela própria existência, obcecado pela busca da pureza e por uma fatalidade má: Marcel Carné. Prévert, então, conjugou seus próprios temas com os de Carné e numa meia dúzia de filmes, encontraremos o mesmo esquema: dois jovens se amam, mas são combatidos por um representante da sociedade⁴⁹ e pelo diabo personificado: um dos dois morre e o outro vive numa eterna lembrança ou os dois morrem e seu amor se realiza além da vida. Assim, em *Les Visiteurs du Soir*, os amantes enganam o diabo, este os petrifica, mas, na estátua, continua batendo um coração único. [...] Seu estilo é muito pessoal. Mistura a poesia da linguagem banal ao ávido da gíria e à crítica social, o romantismo triste ao cômico do trocadilho, as tiradas impetuosas à ternura das canções. Sabe tanto recriar a linguagem do operário de *Le Jour se Lève* ou o dialeto dos montanheseiros de *Sortilège*, quanto atingir a narração lendária de *Les Visiteurs du Soir*, e sempre, apesar de uma facilidade e um didatismo perigoso, consegue encantar o espectador. [1959, p.71]

A resenha de Bernardet, efetivamente, toca em pontos substanciais da obra mesmo desenhando um quadro mais panorâmico dos trabalhos de Prévert. De fato, a relação com Marcel Carné foi crivada por uma diferença ideológica marcante, o que se traduziu em algo benéfico para a cultura francesa, dado que os filmes alcançaram um equilíbrio ímpar no que concerne à representação da realidade. E, tendo o comentário de Paulo Emílio na cabeça, se os filmes do diretor serviram como uma ferramenta privilegiada para a expressão do poeta; o caminho inverso também é verdadeiro: a sensibilidade da poesia de Prévert concedeu mais espaço, margem e amplitude, para a perspectiva de Carné.

A qualidade da análise de Bernardet consegue, em alguns pontos, exceder as limitações deste tipo de leitura mais panorâmica. Reparemos, por exemplo, como o verbo “povoar” constitui uma escolha lexical muito pertinente, pois, em primeiro lugar, ecoa aquilo dito pelo crítico no excerto anterior, que Jacques Prévert é um autor que transmite as aspirações surrealistas ao “grande público” ou, se usarmos um sinônimo, ao “povo”. Em segundo lugar, porque resgata a profusão de personagens presentes nesta escrita cinematográfica. Não somente namorados – embora estes sejam essenciais por motivarem, quase sempre, sua narrativa –, também ocupam seus roteiros os operários, vendedores de chapéu, ladrões, transeuntes, professores, assassinos, fugitivos etc. Gente de todo tipo pulula na composição prevertiana;

⁴⁹ Neste ponto, as palavras de Lacenaire, quando este explica uma de suas peças a Frédérick, em *Les Enfants du Paradis*, ilustram muito bem este esquema de Jacques Prévert: “J’écris plutôt des choses légères... ‘et de nous jours’, c’est ‘le drame’ qui a la préférence! (Souriant à nouveau.). Pourtant j’ai fait une petite chose à laquelle j’ai la faiblesse de tenir... un petit acte plein de gaieté et de mélancolie... Deux être qui s’aiment et qui se perdent et qui se retrouvent et se perdent à nouveau... un petit décor vert tendre...un jardin...un jet d’eau !” [PREVERT, 2012, p.115]. Trata-se, como é evidente, do enredo do próprio filme, da relação entre Baptiste e Garence.

porque, como diz Lacenaire, em *Les Enfants du Paradis*, é preciso de tudo um pouco para fazer um mundo ou para desfazê-lo⁵⁰. Ainda sobre as virtudes da redação de Bernardet, prestemos atenção na oposição entre “fácil” / “didático” e “encantador”; mas, sobretudo, no adjetivo “perigoso”. Outra vez se retoma a discussão acerca dos limites entre popularização/vulgarização e qualidade/valor estético. Um debate quase inerente à obra de Prévert, devido sua enorme popularidade. Jean-Claude Bernardet, apesar de destacar o risco de produções deste tipo, que podem cair numa simplificação do objeto artístico, não desconfia da qualidade estética do autor de *Paroles*. Pelo contrário, elogia a versatilidade do estilo prevertiano, indo da tristeza ao cômico, do humor ácido às músicas de amor, mobilizando vários registros de linguagem, as gírias e as revoltas sociais, tudo num só movimento. Depois disso, então, o crítico finalmente aborda a relação com o irmão, afirmando que Jacques atinge a maior realização poética justamente com Pierre:

Mas foi trabalhando com seu irmão Pierre, que Prévert se realizou mais profundamente. *L'affaire est dans le Sac* é uma história de chapéus que, contrariamente às outras histórias de chapéus, não pode ser narrada. É uma justaposição de episódios incongruentes que oscila entre o burlesco e o sonho, entre M. Sennett e Buñuel. [...] Tudo isso num ambiente onírico, num tom erótico, burlesco e ácido, às vezes cruel. *Adieu Léonard*, feito treze anos após o último [filme com seu irmão] continua em parte *L'affaire*: o pai que comete um roubo acompanhado por suas crianças, o olho do assassino assimilado à saída do túnel, a luta entre dois homens, o envenenamento. Esses bons momentos são prejudicados por um amor que cai num ‘rousseauismo’ deslavado. O terceiro e último filme deles, *Voyage surprise* superou essa senaboria e não tem a agressividade do primeiro: surrealismo em meio-tom, comércio simpático do *nonsense*, anarquismo discreto.

Há dezenove anos que os irmãos Prévert não trabalham juntos e já muito que o último roteiro de Jacques foi filmado. Prévert foi um momento da poesia e do cinema francês, talvez já superados, mas o ambiente “Prévert” deixou sua marca e o cinema aproveitou sua lição [...] [1959, p. 71-73]

Os intervalos de tempo, neste último parágrafo, parecem imprecisos, já que *Voyage Surprise* foi lançado em 1947, portanto menos de 19 anos antes do derradeiro trabalho entre os irmãos. Mais do que a exatidão, entretanto, a relevância destas datas consiste na retomada da ideia de exceção; desta colaboração ser, como Henri Langlois intitula sua conferência: um “caso Prévert”. Também a noção de que o poeta deixou sua marca, sendo “um momento de poesia e de cinema” na França, criando uma espécie de ambiente de influência, aproxima-se das impressões do diretor da Cinemateca Francesa. À vista disso, até mesmo Claude Mauriac

⁵⁰ “Il faut de tout pour faire un monde (petit rire) ou pour le défaire !” [PRÉVERT, 2012, p.164]

reconhece igualmente a atmosfera deste “momento”, porém numa chave negativa, denunciando o “vírus Prévert” como algo danoso aos filmes franceses dos anos 50.

A coincidência entre as afirmações progressista e conservadora nos sugere, além da força de Jacques Prévert na cultura francesa (já que não se discute se sua influência existe ou não, mas se ela é benéfica ou nociva ao sistema cultural do país), a existência de uma unidade entre as películas do autor; quer dizer, independente de interrupções, às vezes de anos, há uma coerência entre seus trabalhos. Nos filmes com seu irmão, por exemplo no fragmento acima, esta característica é identificada ao ver em *Adieu, Leonard* uma de sequência de *L'affaire est dans le sac*. Quanto aos aspectos formais desse estilo, a justaposição configura um princípio organizador. Vislumbra-se uma lógica de montagem, de episódios se sobrepondo para proporcionar um efeito cômico e assim, ao invés de recursos narrativos, contar uma história através das cenas. A escrita se inclinaria mais para o cinema, ou melhor, para a relação com a imagem, que é, novamente, uma compreensão muito semelhante à de Langlois, quando este atribui a Jacques Prévert um papel fundamental na passagem do cinema mudo para o falado.

É interessante olhar também para a enumeração das cenas de *Adieu, Leonard*, que identifica alguns bons momentos do roteiro prejudicados pelo romance excessivamente inocente entre Ludovic e Paulette. A formulação é significativa, pois resvala no contexto emblemático da produção do filme. Bernardet opõe as cenas reconhecidamente prevertianas à passagem que, justamente, remete ao enxerto escrito para a vedete Charles Trénet – uma imposição dos produtores para tornar a fita mais vendável. O ruído captado pelo crítico reverbera de um personagem externo à constelação de Jacques Prévert. Ele, mesmo representando um tema do poeta, o amor infantil, não se encaixa na composição. O mérito da resenha está em ter pressentido este descompasso, malgrado seu caráter panorâmico e, provavelmente, sem saber dos imbrólios da produção do filme. Com efeito, Jean-Claude Bernardet possui um excelente tino crítico e, logo, ele se estabelece como uma das principais vozes da crítica cinematográfica brasileira a partir dos anos 60. Não por acaso, Paulo Emílio repara as ideias do jovem intelectual ao escrever um artigo sobre a nova crítica de cinema, dedicando boa parte de seu texto a comentar os argumentos de Bernardet. Isso nos interessa na medida em que, de um lado, nesse artigo de Paulo Emílio, enaltece-se a sensibilidade de Bernardet já promissora naquele instante e, por outro lado, discorda-se frontalmente das conclusões a respeito de Jacques Prévert:

Foi igualmente a propósito de *La Passion de Jeanne d'Arc*, em artigo publicado nesta coluna há algumas semanas, que se revelou Jean Claude Bernardet. Esse jovem crítico de alta qualidade estreara pouco tempo antes escrevendo sobre Jacques Prévert na *História do Cinema Francês*. O mérito desse texto é fazer-nos sentir como é simpática a ideologia do poeta francês. Bernardet percebe agudamente as limitações da obra literária e cinematográfica que comenta, mas ao mesmo tempo hesita em denunciar a debilidade fundamental de Jacques Prévert. O autor de *Paroles* e roteirista de tantas fitas, teve certamente papel positivo na formação de Bernardet, como na de tantos outros jovens, mas o estudo publicado na *História do Cinema Francês* superestima a contribuição de Prévert. Não me parece justificado afirmar que transmitiu ao grande público a revolta surrealista através dos vinte filmes de que participou, dos seus poemas e das suas canções, mesmo com a ressalva de que isso foi feito *num tom menor*. A maior parte das películas é dominada particularmente por uma atmosfera de bons sentimentos populistas, por um anseio frustrado e nostálgico de evasão, por um pessimismo impotente, tudo isso expresso, aliás, frequentemente, em diálogos de medíocre literatura⁵¹. [GOMES, 1981 p.136]

O texto se intitula “Uma nova crítica” e saiu no dia 16 de janeiro de 1960, no *Suplemento Literário* do jornal Estado de São Paulo – um suplemento concebido por Antonio Candido e dirigida por Décio de Almeida Prado [FAGOTTI et al, 2021, p.102]. A partir destas linhas, conseguimos posicionar a figura de Paulo Emílio no debate, após a conferência de Henri Langlois, seis anos antes, em 1954. Pelo que vemos, é seguro afirmar seu antagonismo em relação ao diretor da Cinemateca Francesa. Enquanto o francês reserva um espaço privilegiado para o poeta em suas reflexões sobre o cinema, o intelectual brasileiro tece comentários corrosivos. É nítido que não aprecia o roteirista de *Les Enfants du Paradis*. As palavras usadas para descrever a atmosfera ou o “espírito Prévert” realçam somente aspectos negativos: “populista”, “frustrada”, “impotente”, são os termos para indicar as debilidades não denunciadas por Bernardet, porque, sugere Paulo Emílio, Prévert parece ter sido importante na formação do crítico belga⁵².

A principal discórdia estaria na compreensão de que o poeta teria transmitido a revolta surrealista ao grande público. Paulo Emílio enxerga uma superestimação neste ponto específico, mesmo com a ressalva de ter sido feito num “tom menor”⁵³. Para o diretor da Cinemateca

⁵¹ Os trechos em itálico são marcações do próprio autor, que, inclusive, acrescenta uma nota junto aos termos “medíocre literatura”, dizendo o seguinte: “Devemos procurar entender, um dia, porque o melhor filme de Prévert e Carné, *Les Enfants du Paradis*, é o menos prevertiano e o menos carnesiano de ambos.”

⁵² Jean-Claude Bernardet nasceu em Charleroi, Bélgica, em 1936; mas passou a maior parte de sua infância em Paris, até os treze anos quando sua família se muda para o Brasil, em 1949. Deste modo, ainda muito jovem, o crítico deve ter entrado em contato com a obra de Jacques Prévert.

⁵³ Neste ponto, especificamente, precisa-se de um parêntese, porquanto o termo “menor” na leitura de Paulo Emílio aparenta corresponder a um sinônimo de “inferior”. Enquanto, acreditamos que Jean Claude Bernardet utiliza o vocábulo dentro de uma leitura mais ligada aos gêneros poéticos; portanto, como uma coisa oposta à poesia épica,

Brasileira, a escrita prevertiana não teria a amplitude necessária para tal tarefa, por ser como ele mesmo a define, uma manifestação “mediocre” (em outra oportunidade, ele vai dizer que os diálogos de Prévert são anacrônicos)⁵⁴. Novamente, então, a discussão gira em torno da popularização da arte; de certa maneira, Paulo Emílio parece se colocar ao lado daqueles que consideram a poesia prevertiana uma simplificação da forma poética. Diante disto, precisamos enxergar esses comentários dentro de uma concepção maior de cinema, sobretudo, através da perspectiva de alguém que pensa o cinema a partir do Brasil. O intelectual é coerente consigo mesmo e tal impressão seria um resultado natural de sua compreensão das peculiaridades cinematográficas de seu país, que, neste recorte, ressoa um tanto elitista. Se voltarmos às teses do professor Zabel, no Congresso de Escritores de 1954, veremos que a resposta de Paulo Emílio já transparece esta visão que prioriza a posição das elites no ato de transmissão das grandes obras do cinema:

Queremos examinar, como conclusão, de que forma a situação do cinema difere profundamente da pintura ou da literatura. As grandes obras artísticas, tendo ou não sido reconhecidas no momento de sua criação, conquistam com o tempo um público cada vez mais vasto. A direção do processo coincide com o objetivo do movimento pela cultura popular. No cinema o fenômeno é inverso. A grande obra cinematográfica, no início de sua carreira, tendo ou não sido reconhecida, entra em comunicação com um público imenso, e com o tempo, depois de ser incluída no repertório da cultura cinematográfica, a obra necessariamente só entrará em comunicação com uma fração ínfima de seu público original. É a partir daí que a obra de arte cinematográfica entra o processo válido para as outras artes, mas em condições mais difíceis por lhe faltar o prestígio da tradição. De início é a própria cultura cinematográfica das elites que precisa ser cuidada a fim de que se formem quadros que por sua vez irão trabalhar pela elevação do gosto e das exigências do povo em matéria de cinema. Essa seria a função de uma filмотeca no esquema do movimento educacional sugerido pelo sr. Zabel na conclusão de seu trabalho. [1954, p155]

As considerações negativas sobre a obra literária e cinematográfica de Jacques Prévert são, como dissemos acima, bem coerentes. Ainda mais, se levarmos em conta que os trabalhos ao lado do irmão Pierre são revestidos de uma atmosfera menos industrial, mais artesanal, nos

dramática, abstrata, ou seja, num registro lírico, aproximando-se, neste sentido, da análise que Antonio Candido faz da crônica (de Rubem Braga) – algo também “menor” dentro da literatura brasileira, porém, mais perto das pessoas, por causa de sua linguagem cotidiana e, assim, representaria um instrumento privilegiado no processo de humanização do homem. [CANDIDO, 1974, p. 5-6].

⁵⁴ Outro exemplo desta opinião negativa sobre a poesia de Jacques Prévert pode ser lido na passagem, ainda no *Suplemento Literário*, quando Paulo Emílio trata do trabalho cinematográfico do poeta italiano D’Annunzio: “O dannunzianismo, hoje, não está mais fora da moda, e isso facilitou sobremaneira ajustar a avaliação do velho cinema italiano. Os letrados que D’Annunzio escreveu para Cabíria ainda provocam sorrisos, mas já suscitam a consideração devida às coisas antigas. O mesmo não se pode dizer de muitos diálogos de Jacques Prévert, sobretudo os de *Quai des brumes* (Cais das sombras), cujo anacronismo irrita o espectador moderno.” [GOMES, 2015, p. 247]

quais as experimentações guardam traços vanguardistas, mas tem no horizonte o impacto na realidade, mais do que isso, na realidade popular. Quer dizer, a linhagem de obras como *Adieu, Leonard* trazem pressupostos contrários ao arcabouço teórico do intelectual brasileiro. Afinal, o burlesco, tradicionalmente, não se integra à “cultura cinematográfica das elites”. Neste sentido, valeria a pena ler uma rápida passagem da entrevista de Antonio Candido, realizada por Adilson Mendes, Olga Fernández e Max Fagotti, em 2011. O testemunho do professor, publicado postumamente em 2019, gira em torno do cinema e de sua relação com Paulo Emílio. Curiosamente, numa das respostas, que julgamos esclarecer ainda mais a posição do diretor da cinemateca quanto a obra de Jacques Prévert, há uma citação de Rubem Braga como se observa abaixo:

Adilson Mendes – Na polêmica entre o mudo e o falado qual sua posição?

Eu acho que o cinema é a grande arte do século XX. Nunca concordei muito com o Paulo Emilio, que achava que a grande arte era o cinema mudo. Eu sempre achei que o cinema falado era uma coisa fantástica, muito melhor. O cinema mudo ainda era muito teatro. [Faz gestos grandiloquentes] A coisa fantástica do cinema é o close. E o close obriga a pessoa a ser muito natural. A naturalidade que o cinema falado trouxe é uma coisa extraordinária. Eu sou inteiramente a favor do cinema falado. O Paulo Emilio era muito ligado ao pessoal do Chaplin Club, do Rio de Janeiro. Esse pessoal era a favor do cinema mudo. O Rubem Braga fez uma crônica muito bem-feita sobre eles: Vinicius de Moraes, Otavio de Faria, Almir de Castro – e o Paulo entrava nesse negócio. Diz o Rubem Braga: “parece que o bonito mesmo é o silêncio, a beleza do silêncio, a pureza. Esses meus amigos”. Ele, Rubem, era amigo deles. “Esses meus amigos deviam fazer o seguinte: ir ao cinema completamente escuro e não passar nada, e assim eles teriam a pureza absoluta.” [FAGOTTI et al, 2021, p.86]⁵⁵

A menção à ironia de Rubem Braga não acontece por acaso, sua posição é bem conhecida nesse instante. Assim como Prévert (num tom menos agressivo talvez), ele se opõe a manifestações artísticas e teóricas deste tipo, isto é, que buscam uma “pureza absoluta”, e que, muitas vezes, pressupõem uma verticalidade das relações sociais. Da mesma forma que o poeta francês, a escrita de Braga se apoia numa perspectiva popular. As palavras despidas de dimensões abstratas e de qualquer hermetismo, aquelas do dia a dia, são o insumo de suas crônicas. E esta matéria-prima não é outra coisa senão a sedimentação da experiência cotidiana, que a princípio não é pura. Daí, a perseguição de uma estética de pureza absoluta tende, geralmente, a procedimentos de depuração dos contornos humanos destas experiências, aos olhos do cronista.

⁵⁵ Cf. FAGOTTI et al. “Antonio Candido, Cinema, Brasil” In_ Revista Araticum - Dossiê Antonio Candido - Programa de Pós-graduação em Letras / Estudos Literários da Unimontes. V. 20, n. 2, 2019. p. 81-105

Notem também como, de certa forma, o termo “naturalidade” usado por Candido repercute um pouco esta perspectiva e, até mais do que isso, a palavra poderia recuperar os argumentos de Langlois: na passagem do cinema mudo para o falado, Candido enxerga uma alteração na relação dos atores e do público. Algo nas vozes deixam os espectadores mais à vontade diante da tela, tem a ver com um processo de identificação. E, se lembrarmos das primeiras páginas deste capítulo, os diálogos de Jacques Prévert teriam tido um papel fundamental na conquista desta naturalidade [LANGLOIS, 2014, p.366-368]. O poeta explorou como ninguém as novas possibilidades estéticas, superando “a assombração” do cinema mudo. A sétima arte, então, adquiriu mais humanidade a esse processo. A expressão artística de Jacques Prévert fica mais próxima das pessoas, da vida. Ela acontece, assim como a crônica brasileira, como Rubem Braga, ao rés do chão. Em muito isso tem a ver, justamente, com as poéticas pensadas a partir de um vocabulário acessível a todos, de termos falado por todos e, o mais importante, pertencentes a todos. Essa concepção esboça um gesto de aproximação com o outro. Por este ângulo, o seguinte trecho sobre *Adieu, Leonard*, em que se descreve os recursos estéticos utilizados pelos irmãos, ou seja, como trabalham com os lugares comuns da linguagem e, ao desfazê-los, chegam a uma expressão poética:

De Jacques Prévert, Roger Leenhardt écrit : “ Le brillant de son dialogue de cinéma est fait des mille “perles” du langage humain...ses mots d’auteur sont des lieux communs” (*Fontaine n°42*). Prévert en tire, dans *Adieu Léonard*, des effets soit poétiques, soit comiques : “Vous voudriez que mol ! moi. Léonard Félicien. Je frappe odieusement dans le dos la main qui m'a sauvé des eaux ? ” Et ce comique semble obéir parfois à une logique absurde : “Si elle ne revient pas, je flanque à la porte”. “ Vous avez bien dormi ? - Non, pas fermé l'œil, c'est pour ça que je suis content qu'on me réveille”. Mais Prévert s'en sert le plus souvent pour stigmatiser la bêtise de cette foule cruelle, qui ne sait que hurler en chœur dans *Drole de drame* et que nous retrouvons ici dans la personne du cabaretier acharné après Ludovic ou des marchands de lampions qui à la dernière séquence se battent en criant des phrases toutes faites et trop entendues. A eux tous. Paulette a dit leur fait redonnant comme Ludovic leur sens profond aux mots trop usés : “ Non seulement vous êtes méchants, mais vous êtes bêtes et méchants : et, par-dessus le marché vous êtes laids” ! Chez ces deux-là il n'y a plus de lieux communs. Ils peuvent les énoncer : réinventés par eux, ils deviennent poésie.⁵⁶

De fato, trataremos do texto de Roger Leenhardt numa outra oportunidade; pois seu ensaio contribui significativamente para a compreensão da obra prevertiana. No fragmento anterior, contudo, já se delineia o procedimento de escrita de Prévert. Há, em seu estilo, a intenção constante de desfazer os lugares comuns e a partir disso criar sua expressão artística –

⁵⁶ Assinado T.S.V.P in_ Revue Radio Cinema Television, Paris, 1957. p.43-44

usando uma expressão de Didi-Huberman [2012, p.97-98] – existe uma tentativa incessante de transformar os lugares comuns em lugar do comum na linguagem de Jacques Prévert. O caráter engessado das expressões fixas, que, às vezes, perdem o sentido primeiro com o passar do tempo, dilui-se numa forma mais maleável após a intervenção do poeta, assim dizendo, tornam-se poesia.

Quanto a Paulo Emílio⁵⁷, embora já tivesse relativizado este ideal do cinema mudo, as considerações tratadas acima carregam resquícios disso. O que causa certo desconforto, porque se trata de uma personalidade brasileira reconhecidamente progressista; porém, a sua percepção sobre a filmografia prevertiana se assemelha, por exemplo, à de Claude Mauriac – um crítico conservador e, particularmente, avesso a Jacques Prévert. Isso, nos parece, seria condicionado pela própria história do desenvolvimento cultural de cada lugar. O que fica à direita em um país pode, sem prejuízo, estar à esquerda em outro. De certa maneira, não só a perspectiva, o arcabouço teórico, mas as expectativas do intelectual brasileiro não encontram pontos de reverberação no autor francês. Infelizmente, ele não se debruçou mais tempo para entender os mecanismos internos da produção prevertiana e não temos o conhecimento necessário para identificar as diferenças (existentes, é certo) entre Paulo Emílio e Claude Mauriac. O que nos resta, portanto, é reconhecer como estes contrastes e lacunas tornam, ainda mais, a exibição de *Adieu, Leonard* e a conferência “Le cas Prévert ou l’enver du cinema” manifestações sintomáticas da presença da obra de Jacques Prévert no Brasil. E relevante, porque poucas vezes se reuniram tantas pessoas com perspectivas tão distintas entre si, para, afinal, discutir a obra do poeta francês – como aconteceu na sala do Cine Marrocos, no centro de São Paulo. O debate deve ter sido, neste sentido, muito rico. Contudo, destacando novamente nossa frustração, sobraram apenas resquícios pequenos daquele dia – com os quais tentamos reconstruir os principais argumentos e discussões.

⁵⁷ Outro trecho elucidativo da concepção cinematográfica de Paulo Emílio pode ser lido na seguinte passagem da entrevista supracitada de Antonio Candido: “Ele voltou da França com essa ideia do cinema puro, o puro ritmo da imagem. E assim foi quando ele fundou o Clube de Cinema em sua volta em 1939. Mas ele sempre dizia que quando pudesse voltaria à França. Em 1946 ele voltou. Lá uma coisa muito positiva na vida dele foi o conhecimento do crítico extraordinário André Bazin. E o Bazin tinha uma visão completamente diferente. Dizia o Bazin que o cinema é para reproduzir a realidade, para contar a vida, o importante é o que ele conta e como conta. Nada de arte pura. Aí o Paulo fez a conversão para uma visão mais realista, mais humana do cinema. E isso aparece na crítica que ele faz no Suplemento Literário.” [Idem, p. 87].

4. Companhia de Teatro Renaud-Barrault – Aspectos Institucionais

A difusão de Jacques Prévert no Brasil também contou com a passagem da famosa *Cia de Teatro Madelene Renaud e Jean-Louis Barrault*⁵⁸. Entre maio e junho de 1950, o público brasileiro assistiu a oito peças, nesta ordem: *La Seconde surprise de l'amour*; *Les fourberies de Scapin* de Marivaux e Molière respectivamente; *Hamlet* na tradução de André Gide e *Occupei-toi d'Amélie*, um vaudeville de Georges Feydeau; peças de três autores contemporâneos, *Malbrough s'en va-t-en guerre* de Marcel Achard, *Partage de midi*, de Claudel e *Volpone*, de Ben Jonson (adaptação por Jules Roims e Stefan Zweig) e, por último, *O processo* de Kafka. Houve também três conferências no Centro Brasil-França, cada vez às 17 horas, intituladas: “La conversation française”, “Introduction à la poésie française” e “Le métier du comédien”. Ao final, para se despedir, houve recitais de poemas franceses. Os versos de *Paroles e Histoires* foram lidos diversas vezes nestas ocasiões e, para mais, nas noites de recital, Jean-Louis Barrault realizou performances de mímica na pele de Baptiste, personagem criado com Jacques Prévert para o filme *Les Enfants du Paradis* (1945), que retomava a história do famoso mímico Jean-Gaspard Déburau. Isto é, a companhia teatral, além da dramaturgia clássica, trouxe para o Brasil um repertório envolto da atmosfera poética do amigo Prévert.

A turnê não se encerra no Brasil, os artistas franceses prosseguem viagem pelo Uruguai e pela Argentina. O calendário da trupe se organizou da seguinte forma: chegada no Rio de Janeiro no dia 14 de maio de 1950, onde eles permanecem até o dia 4 de junho; depois, em São Paulo, de 5 a 17 de junho – sendo que a passagem pela cidade paulista foi encurtada, devido a problemas no transporte dos aparatos das peças. No dia 22 de junho, estavam já em Montevideú, em seguida, partiriam novamente no final deste mês para Buenos Aires, daí, permanecendo, praticamente, o mês de julho inteiro na Argentina. Este périplo pretendia, na realidade, recuperar a influência francesa na América do Sul, pois, após a Segunda Guerra Mundial, a França perdera muito de seu espaço no continente americano.

⁵⁸ As seguintes pessoas fizeram parte da trupe : (atores) Andre Brunot ; Pierre Bertin ; Marie-Hélène Daste ; Jean Decemine ; Jean-Pierre Granval ; Albert Medina ; Janine Wassar ; Jacques Galland ; Jean-François Calve ; Simone Valere ; Régis Outin ; Charles Mahien ; Ginaitte Nicolas ; Bernard Dheran ; Jean Juillard; Willian Sabatier e Pierre Sonmier. Félix LABISSE (Pintor/Decorator); Pierre BOULEZ (Músico); Roger Goutin (Directeur de scène); Fernand Girault (Eletricista) e Anne Gefflot (costureira).

Esta estratégia de reaproximação está exposta, por exemplo, nas páginas de *O Jornal*, em que a Adida cultural da embaixada francesa do Rio de Janeiro, Gabrielle Mineur, responde à jornalista Isa Reis, em junho de 1948:

“[...] já pensei nesse assunto, na possibilidade de fazer vir ao Brasil uma companhia ambulante francesa que viajasse pelos Estados, uma companhia completa: desde seu quadro de intérpretes e alunos que o público tenha noção de como se prepara uma peça. Desde a distribuição de papéis aos ensaios gerais. Acho que daria mais interesse aos espetáculos, se os espectadores tivessem conhecimento do trabalho dos artistas para obter o resultado final que é a representação da peça. Conferências poderiam ser feitas sobre o assunto, com o concurso da companhia, para ilustrá-las [...]. Nosso objetivo, é reunir cientistas, médicos, escritores, artistas, enfim a elite intelectual brasileira, a fim de decidir sobre os passos a dar para o perfeito conhecimento entre França e Brasil e o perfeito intercâmbio cultural. Não para selecionar o que deve ser exportado e importado, mas para importar e exportar o que existe na realidade nesses dois países na época atual em arte e ciência, e também no artesanato francês que, felizmente está voltando a ser o que era antes da guerra [...]”⁵⁹

O objetivo desta estratégia se distingue claramente nas palavras de Mme. Mineur: através da cultura francesa, dialogar com a elite brasileira e partir dela reorganizar as relações entre os dois países. Nestas linhas de 1948, tem-se em germen a idealização do que viria a ser a turnê da Cia. Renaud-Barrault em 1950, que realizaria justamente uma série de conferências, trazendo toneladas de material, desde os cenários, o figurino, até a decoração, tudo para reproduzir os espetáculos nas mesmas condições em que eram encenados em Paris. Transposição essa que gerou, na época, situações inusitadas de não encontrar um teatro para as exposições, como se lê num relatório oficial do dia 7 de fevereiro, entre Robert Shuman e Gilbert Arvengas, respectivamente, Ministro do Exterior e Embaixador francês no Rio de Janeiro. A correspondência (Nº60/RC2a) nos informa que um dos desafios foi achar um espaço menor, onde os artistas não precisassem se esforçar tanto para serem ouvidos, já que as peças não tinham sido idealizadas para as dimensões imponentes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Contudo, todos os outros palcos já estavam ocupados e não tinham condições técnicas para

⁵⁹ O Jornal – “O Brasil e a França se reencontram depois da Guerra” por Isa Reis <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/43922>

receber uma trupe deste porte⁶⁰. A única solução, segundo o ministro, seria Jean-Louis Barrault se adaptar às condições mesmo desfavoráveis, pois era imperativo que os clássicos franceses fossem representados como se estivessem, de fato, na capital – isso daria mais legitimidade ao intercâmbio. Além disso, Shuman frisa que o embaixador deve se assegurar de que o governo brasileiro não cobrará nenhum imposto sobre as receitas da companhia, como parte do acordo cultural. A título de curiosidade, neste mesmo documento, há uma programação prévia com o nome de Jacques Prévert entre os poetas a serem recitados durante os espetáculos.

Não há dúvida de que o tamanho da empreitada foi inédito. Não obstante, algo parecido tinha sido ensaiado por Louis Jouvet entre 1941 e 1945, que circulou pela América Latina numa forma de exílio durante a guerra, montando peças de Molière, Alfred Musset e La Fontaine; também encenou obras de Paul Claudel e Jean Giraudoux, no Rio de Janeiro. Todavia, esta experiência não recebeu o mesmo suporte técnico e financeiro do Ministério Exterior, o qual, praticamente, não existia durante a ocupação nazista. Então, a turnê foi feita de forma mais improvisada. A temporada brasileira se concentrou, especificamente, no ano de 1943, depois disso, o ator francês seguiu para Argentina, Chile, México e Estados Unidos⁶¹ (Não há registros feitos por Rubem Braga desta passagem, provavelmente, porque o jornalista tinha embarcado com as Forças Expedicionárias Brasileiras para a Itália, como correspondente de Guerra). Entre uma peça e outra, Jouvet realizou leituras dramáticas de poesia francesa. Desta vez no Teatro Municipal de São Paulo, ele apresentou o espetáculo “La France Poétique (de Villon aos nossos dias)”, do qual recuperamos a programação a seguir:

⁶⁰ O documento se encontra nos arquivos diplomáticos de Nantes. Nele, pode-se ler também as seguintes palavras do ministro: “Tous les théâtres autres que le Théâtre Municipal sont occupés par les troupes brésiliennes, car il y a, m’a-t-il dit au Brésil plus de troupes que de théâtres // Aucune salle n’est organisée pour accueillir des spectacles français de qualité sauf le petit théâtre COPACAPANA qui ne possède en réalité qu’une scène dont l’équipement s’apparente à celui des salles de patronage de chef-lieu de canton en France. [...] En ce qui concerne les difficultés de montage des spectacles sur le plateau encombré de chanteurs, choristes, musiciens et corps de Ballet, il a été précisé à M. VIGGIANI qu’il serait absolument indispensable que le théâtre soit entièrement à la disposition de la Compagnie Madeleine RÉNAUD- Jean-louis BARRAULT pendant 14 jours (non pas seulement la scène, mais tous les locaux du Théâtre Municipal). // Il a été spécifié également que le personnel d’électriciens, de machinistes et accessoiristes devra se tenir à la disposition de M. J.L. BARRAULT le matin, l’après-midi et le soir lorsqu’il n’y aura pas de représentations afin d’effectuer la mise en état des décors et le réglage des lumières.”

⁶¹ C.f. SOUZA, Ida Vicência Dias de. *O teatro poético de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

Temporada Oficial
Empresa N. VIGGIANI

Teatro Municipal

5.ª FEIRA, 30 DE JULHO
ÀS 17 HORAS
VESPERAL

Companhia Dramatica Francesa "THÉÂTRE LOUIS JOUVET" de Paris

LA FRANCE POÉTIQUE

(de VILLON aos nossos dias)

Apresentação pelo Dr. GUILHERME DE ALMEIDA, da Academia Brasileira e Paulista de Letras

FRANÇOIS VILLON	I. <i>Le grand testament</i> <i>Poète je suis...</i> <i>Ballade des Dames du temps jadis</i>	Louis Jouvét Jacques Thiery	JULES LAFORGUE	<i>Complainte des blackboulés</i> <i>Complainte du pauvre jeune homme</i>	Louis Jouvét Emmanuel Descalzo
PIERRE DE RONSARD	<i>Sonnet à Marie</i> <i>Sonnet à Hélène</i>	Léo Lapura Régis-Oudin	STEPHANE MALLARME	<i>Disse marine</i>	Georgina Tisel
PIERRE CORNEILLE	<i>Scène de Psyché</i>	Madeleine Ozcray Paul Cambo	EMILE VERHAEREN	<i>Le vent</i>	Stephane Audel
JEAN DE LA FONTAINE	<i>Le Corbeau et le Renard</i> <i>Le Héron</i> <i>La Femme noyée</i> <i>Ode à la volupté</i>	Catherine Moissan Jacques Clancy Romain Bouquet Louis Jouvét	ALPHONSE DAUDET	<i>Le sous-greffier aux champs</i>	Micheline Buire
MME. DE SEVIGNE	<i>Lettre à Mr. de Coulanges</i>	Monique Melinand	CHARLES VILDRAC	<i>Si l'on gardait...</i>	Risner Morineau
CHANSONS	<i>Sur les bords de l'Alpe</i> <i>(Musique de SYLVE)</i> <i>Chanson de Fortunio</i> <i>(Paroles d'Alfred de Musset)</i> <i>Musique d'Offenbach</i> <i>Luce</i>	Georgina Tisel	PAUL FORT	<i>La ronde</i> <i>Mr. Le Curé de Langraves sur mer</i> <i>Le petit rentier</i>	Catherine Moissan Romain Bouquet Jacques Thiery
ALFRED DE MUSSET	<i>Bonne nuit</i>	Jacques Clancy	UNA VIEILLE CHANSON FRANÇAISE	<i>Au clair de la lune</i>	(Micheline Buire Jacques Clancy)
VICTOR HUGO	II. <i>Libération au voyage</i> <i>Recueillement</i>	Paul Cambo Annie Cariel	GEORGES DUHAMEL	<i>Ballade de Florentin Franier</i>	Stephane Audel
CHARLES BAUDELAIRE	<i>Lettre</i> <i>Écoutez la chanson bien douce</i> <i>Green</i> <i>Sonnets tirés de Sagesse</i>	André Moreau Risner Morineau	GUILLEAUME APOLLINAIRE	<i>Un oiseau chante</i>	Emmanuel Descalzo
PAUL VERLAINE		Louis Jouvét Monique Melinand Léo Lapura Jacques Thiery	JEAN MARC BERNARD	<i>De profundis</i>	Louis Jouvét
			JULES SUPERVIELLE	<i>Prophétie</i>	André Moreau
			CHARLES PEGUY	<i>Heureux ceux qui sont morts</i> <i>La petite capitaine</i>	Louis Jouvét Madeleine Ozcray
			LOUIS ARAGON	<i>Contique à Eisa</i> <i>Richard II 40</i>	Louis Jouvét Annie Cariel

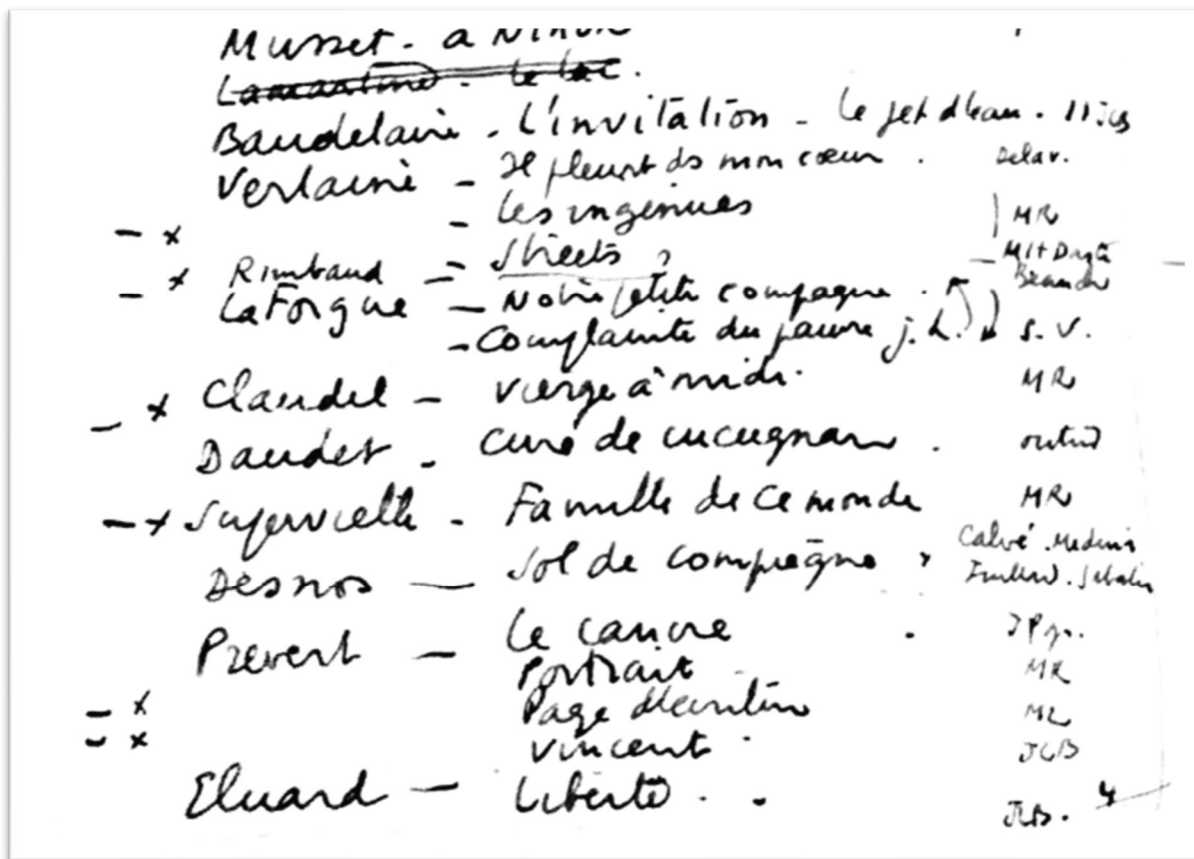
Ao piano: MR. JOLLES

PREÇOS com imposto: Poltronas e Balcões, 23\$ - Foyers, 11\$500 - Galerias e Anfiteatros, 5\$800 - Frizas e Camarotes I., 11\$5 - Camarotes Foyer e de II., 5\$7500.

Folheto com a programação do recital de Louis Jouvét

Ao olharmos os nomes dos poetas, verificaremos que as declamações seguiram uma ordem cronológica, de Villon até Louis Aragon. Percebe-se, igualmente, que Jacques Prévert não integra a lista. Na trajetória prevertiana, isso não é incomum. Em 1943, apesar de já ter publicado uma série de poemas em revistas e jornais, *Paroles* ainda não tinha sido lançado, de modo que Jacques Prévert era mais conhecido por sua produção cinematográfica. — aliás, da qual o próprio Louis Jouvét interpretou personagens marcantes. Por outro lado, em 1950, quando consultamos os cadernos de Jean-Louis Barrault, nos quais é possível ler as anotações sobre a temporada, sobre a organização financeira e artística dos espetáculos, os poemas prevertianos foram incluídos desde o princípio da turnê. Eles figuram nos entreatos das peças e na última apresentação intitulada “Les Adieux”, na qual também há uma performance da pantomima de Baptiste. A lista de poetas trazidos pela Cia Renaud-Barrault, de fato, não se diferencia muito daquela de Jouvét. Ambas as programações apresentam uma ideia de literatura francesa bastante convencional. La Fontaine, Musset, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Daudet, Supervielle, eles todos estão presentes nos dois recitais. Daí, deste detalhe, poderíamos comensurar o impacto da publicação de *Paroles*. A antologia insere o autor no

cânone, pelo menos, por enquanto⁶². Aproveitamos o ensejo para recortar uma das páginas do caderno de Barrault, a fim de identificarmos quais poemas de Jacques Prévert foram escolhidos para a turnê:



Recorte de uma página do caderno de anotações de Jean-Louis Barrault, 1950

Na caligrafia do ator, vemos que foram declamados os versos de “le Cancre”⁶³; “Portrait” (provavelmente, “Pour faire un Portrait d’oiseau”); “Page d’écriture” e “Vincent” (seria “Complainte de Vincent), todos de *Paroles*. No recorte, notem que as letras na frente dos títulos se referem às iniciais dos atores, que recitarão os versos no dia do espetáculo. Como dissemos há pouco, a lista não se diferencia muito daquela de Jovet: salvo Prévert, Desnos e Eluard, os outros escritores estavam nas apresentações de 1943. É emblemático observar como

⁶² Com o passar do tempo, sobretudo, depois do desaparecimento do poeta em 1977, sua poesia não é retirada da literatura evidentemente, mas alocada num lugar estranho, de uma expressão inofensiva, somente para crianças etc. A organização das obras completas, em 1992, de certo modo, corresponde a uma tentativa de recolocar Prévert nesta lista dos grandes poetas franceses, o que é legítimo e bastante coerente; no entanto, a pléiade peca por um excesso de defesa do autor, em que, às vezes, as análises críticas são prejudicadas.

⁶³ Silviano Santiago traduziu este poema trocando o título “Le Cancre” por “Juquinha” [SANTIAGO, 1985, p.35]. Consideramos essa escolha, particularmente ruim, porque o nome escolhido em português perde o impacto da palavra em francês. Evidentemente, a tradução literal não seria possível, visto que “O Câncer” não tem uma aceção do universo escolar como em francês; no entanto, algo como “Peste” poderia substituir melhor a ideia deste poema. Ou até mesmo “Mal aluno”; “Laranja pobre” ou “Ovelha Negra” seriam mais apropriados.

dois traços barram os versos Lamartine – ainda mais se informarmos de que duas letras V e H, que sugerem Victor Hugo, são seguidas de um ponto de interrogação em uma outra parte desta página (fora do recorte) – quer dizer, haveria algo nos românticos que não se adequa a esta releitura francesa? Ou melhor, que na literatura romântica não era conveniente aos interesses da França contemporânea? Outra ausência significativa, que se inscreveria nesta mesma esteira, refere-se aos representantes do surrealismo. Breton e Soupault, por exemplo, não são lembrados. Louis Aragon também não. Provavelmente, por causa da ligação deste último com o Partido Comunista Francês (PCF). É claro, são apenas divagações sobre os nomes desta lista, mas não devemos perder de nosso horizonte o contexto institucional desta apresentação, o interesse político por detrás de cada escolha. Dessa maneira, podemos, por exemplo, inverter a perspectiva das perguntas anteriores, ou seja, começar a pensar em de que forma a obra prevertiana se encaixaria neste tipo de estratégia política.

Vejam que o sucesso de *Paroles* explicaria somente em parte essa escolha, assim como a óbvia influência da amizade de Jean-Louis Barrault não seria a única responsável pela seleção. Concentremo-nos, então, nos próprios poemas para tentar identificar neles os motivos das escolhas: em três deles uma mesma atmosfera se repete; os versos transitam por um universo da perspectiva infantil, que, em Jacques Prévert, liga-se à espontaneidade, à liberdade de pensamento, quase sempre colocada em oposição ao engessamento do mundo teórico, filosófico, da falta de imaginação. A criança representa a rebeldia e, nalguns níveis, a possibilidade do novo, seja na linguagem, seja na revolução. O famoso “Le Cancre” [O.C. p. 43]⁶⁴, declamado por Jean-Pierre Granval, ilustraria muito bem essas impressões:

Il dit non avec la tête
mais il dit oui avec le cœur
il dit oui à ce qu’il aime
il dit non au professeur
il est debout
on le questionne
et tous les problèmes sont posés
soudain le fou rire le prend
et il efface tout
les chiffres et les mots
les dates et les noms

⁶⁴ Diz não com a cabeça / diz sim com o coração / diz sim ao que ama / diz não ao professor / está de pé / sendo arguido / e todas as perguntas lhe são feitas / de repente morre de rir / e apaga tudo / os números e as palavras / as datas e os nomes / as frases e as armadilhas / e apesar das ameaças do professor / debaixo da vaia dos meninos prodígios / no quadro-negro da desgraça / com giz de todas as cores / desenha o rosto da felicidade. [SANTIAGO, 1985, p.35]

les phases et les pièges
et malgré les menaces du maître
sous les huées des enfants prodiges
avec des craies de toutes les couleurs
sur le tableau noir du malheur
il dessine le visage du bonheur.

Os organizadores das obras completas de Jacques Prévert nos informam que este poema curto foi publicado pela primeira vez na revista suíça *Lettres*, em 1944. Na nota, que acompanha tradicionalmente a edição da pléiade, Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster descrevem o conteúdo dos versos, destacando a oposição entre a cabeça/razão de um lado e coração/sentimento de outro. Dicotomia frequente da poesia prevertiana, tanto que o casal Laster chama nossa atenção para uma formulação muito semelhante no filme *Le Soleil a toujours raison* (1941), mostrando o trânsito de ideias entre a literatura e o cinema na obra do poeta; assim como sugerindo que essa composição tenha sido escrita antes da versão impressa em Genebra. [O.C. p. 1033]. No que concerne ao aspecto formal, pouco abordado na pléiade, são dezessete linhas, nas quais as repetições de “il”, “les”, “et”, constroem um ritmo, que, por sua vez, se quebra quase na metade do poema. Há uma espécie de contraponto causado pelo termo “soudain”, o qual, para além da oposição introduzida pelo som /u/ em relação às vogais /i/ e /e/ preponderantes nas demais linhas, esse verso é o único iniciado por um advérbio e isto estabelece um vínculo diferente, que não passa necessariamente pela coordenação ou pela repetição que organizam os demais versos. “De repente”, os problemas colocados ao aluno causam um riso incontrolável, que, no final, resiste a tudo e tem no seu horizonte – mesmo se isso está escrito num quadro de desgraças – a bonança. Muitas acepções poderiam ser dadas a este poema: uma visão inocente da realidade; uma idealização da infância; uma metáfora para os tempos sombrios da 2ª Guerra Mundial etc. Em nosso caso, é importante pensar nos motivos da escolha de Jean-Louis Barrault. Por que estes versos? Qual mensagem se deseja transmitir naquele contexto?

Por este ângulo, então, enxergamos um movimento no sentido inverso ao da poética de Jacques Prévert. Dependendo de como for recitado, facilmente, haveria uma domesticação das potências dessa poesia, de seu caráter rebelde. Inclusive, a linguagem simples, com palavras retiradas do cotidiano, das ruas, que na Literatura francesa constitui um fator extraordinário, porquanto se opõe a uma tradição hermética e de difícil acesso (como a obra de Mallarmé por exemplo), no Brasil, este efeito se enfraquece ou até mesmo perde o sentido. Estes mesmos versos se adequam perfeitamente ao que costumam ser as progressões didáticas do aprendizado da língua francesa no exterior: os tempos verbais no presente, os poucos pronomes e,

principalmente, as preposições finais⁶⁵. Com certeza, esses elementos “didáticos” facilitariam o reconhecimento pelo público dos espetáculos no Brasil. Pelos jornais, sabemos que parte da audiência era formada por estudantes do *Centro Brasil-França*, da *Aliança Francesa* e dos colégios brasileiros bilíngues. A poesia de Prévert teria sido, então, usada para estabelecer um laço mais direto com o espectador estrangeiro, menos por seu conteúdo e mensagem, do que pela sua forma. Mas, isso – a simplicidade da linguagem - que na França significava uma desarticulação da tradição poética, funcionava no sentido inverso nos trópicos, ou seja, contribuía na construção da imagem francesa no exterior. Até certo ponto, a declamação de Jacques Prévert traria uma familiaridade, uma identificação, com os brasileiros, visto que os eventos todos da temporada foram em francês, sem tradução ou legenda. Tratava-se de um instante de conciliação com as pessoas que sabiam ou estavam aprendendo o idioma naquele instante.

O reconhecimento entre artista e público era uma peça fundamental da estratégia francesa. Percebam que os poemas lidos por Madeleine Renaud, então, “*Pour faire un portrait d’un oiseau*” e “*Page d’écriture*”, se inscrevem numa atmosfera semelhante ao do poema anterior, como uma nota destoante; porém, “*Complainte de Vincent*” está num outro lugar da poética prevertiana e, talvez, tenha sido escolhido por Barrault justamente por causa disso, para contrabalancear o efeito de “*Le Cancre*”, revelando outra dimensão do escritor. Por esta razão devemos ler juntos os versos dedicados ao pintor Vincent Van Gogh:

À Arles où roule le Rhône
Dans l’atroce lumière de midi
Un homme de phosphore et de sang
Pousse une obsédante plainte
Comme une femme qui fait son enfant
Et le linge devient rouge
Et l’homme s’enfuit en hurlant
Purchassé par le soleil
Un soleil d’un jaune strident
Au bordel tout près du Rhône
L’homme arrive comme un roi mage
Avec son absurde présent
Il a le regard bleu et doux
Le vrai regard lucide et fou
De ceux qui donnent tout à la vie
De ceux qui ne sont pas jaloux

⁶⁵ Aliás, frequentemente, o poema “*Déjeuner du Matin*” aparece nos métodos de ensino de Francês Língua Estrangeira (FLE) para ilustrar o uso do *passé composé*.

Et montre à la pauvre enfant
 Son oreille couchée dans le linge
 Et elle pleure sans rien comprendre
 Songeant à de tristes présages
 Et regarde sans oser le prendre
 L'affreux et tendre coquillage
 Où les plaintes de l'amour mort
 Et les voix inhumaines de l'art
 Se mêlent aux murmures de la mer
 Et vont mourir sur le carrelage
 Dans la chambre où l'édredon rouge
 D'un rouge soudain éclatant
 Mélange ce rouge si rouge
 Au sang bien plus rouge encore
 De Vincent à demi mort
 Et sage comme l'image même
 De la misère et de l'amour
 L'enfant nue toute seule sans âge
 Regarde la pauvre Vincent
 Foudroyé par son propre orage
 Qui s'écroule sur le carreau
 Couché dans son plus beau tableau
 Et l'orage s'en va calmé indifférent
 En roulant devant lui ses grands tonneaux de sang
 L'éblouissant orage du génie de Vincent
 Et Vincent reste là dormant rêvant ralant
 Et le soleil au-dessus du bordel
 Comme une orange folle dans un désert sans nom
 Le soleil sur Arles
 En hurlant tourne en rond.⁶⁶

[O.C. p. 127]⁶⁷

⁶⁶ Diferente das outras citações, este poema está disposto de maneira centralizada em razão de aparecer assim nas Obras Completas de Jacques Prévert, da pléiade.

⁶⁷ Em Arles onde corre o Ródano / Na atroz luz do meio-dia / Um homem de fósforo e sangue / Solta um grito obsessivo / Como uma mulher que pare o filho / E o lençol fica todo vermelho / E o homem sai de casa gritando / Perseguido pelo sol / Pelo sol amarelo estridente / No bordel próximo do Ródano / O homem chega como se rei mago / Trazendo um absurdo presente / Tem o olhar azul e calmo / O verdadeiro olhar lúcido e louco / Dos que dão tudo à vida / Tudo e não têm ciúmes / E ele mostra à pobre mocinha / Sua orelha deitada no pano / E ela chora sem nada compreender / Sonhando com tristes presságios / E olha para ela sem ousar pegar / A terrível e terna concha / Em que os gritos do amor morto / E as vozes inumanas da arte / Se misturam com os murmúrios do mar / E vão morrer no assoalho / No quarto em que o edredom vermelho / De um vermelho súbito chocante / Mistura esse vermelho tão vermelho / Ao sangue ainda mais vermelho / De Vincent já meio-morto / E qual imagem piedosa / Da miséria e do amor / A mocinha nua sozinha sem idade / Olha o pobre Vincent / Fulminando pela sua própria tempestade / Que cai pelo chão / Em cima do mais belo quadro seu / E a tempestade se vai acalmada indiferente / Rolando diante dele os grandes barris de sangue / A fulgurante tempestade do gênio de Vincent / E Vincent fica ali dormindo sonhando rugindo / E o sol em cima do bordel / Como uma laranja louca num deserto sem nome / O sol sobre Arles / Rugindo gira em torno de si. [SANTIAGO, 1985, p. 111-113]

O poema é dedicado a Paul Éluard. Segundo a edição da Pléiade, os versos teriam sido uma troca de gentileza entre os dois autores, que se apreciavam e mantinham um forte diálogo. Aparentemente, na mesma revista *L'Éternelle Revue*, em dezembro de 1944, Eluard dedicou a poesia “On te menace” a Jacques Prévert, que conservou um manuscrito deste poema em seus documentos pessoais. [O.C. p. 1082]. Em relação aos versos anteriores, uma distinção evidente está no tamanho: como vemos acima, são 47 versos. “Le Cancre” é nitidamente menor. A distribuição na página também é diferente; o primeiro se alinha à esquerda e somente o verso inicial começa com uma letra maiúscula, intensificando, por assim dizer, uma lógica mais narrativa entre os versos, como se fossem um bloco único de sentido; enquanto, “Complainte de Vincent” aparece centralizado na folha e todas as linhas começam por letras maiúsculas, sugerindo uma independência maior entre os versos, uma fragmentação, o que favorece, de certa maneira, o aspecto imagético da composição. Notem, por exemplo, como as extensões irregulares dos versos mimetizam as margens do rio que atravessa a cidade de Arles e os quadros de Van Gogh. A linguagem, embora simples, neste caso, organiza-se numa outra chave, responde a uma outra ordem, mais sinestésica desta vez e cheia cores – o amarelo estridente do sol; o azul dos olhos doces e, sobretudo, o vermelho do sangue. A paleta de cores é um fator importante já que a poesia é dedicada a um pintor. Aliás, a palavra em francês “sang” cria uma assonância constante com o nome “Vincent”, que consolida o ato violento de arrancar-se a orelha. Há uma narrativa; no entanto, não é isso que dita o desenrolar das ações. São as imagens que impõem a dramaticidade da cena. Trata-se de um bom exemplo da herança surrealista de Jacques Prévert, no que concerne ao fluxo imagético e a eclosão da loucura. E, com efeito, este poema cria uma espécie de dissonância interessante em relação aos outros poemas escolhidos por Jean-Louis Barrault. Ele não se encaixaria, por exemplo, facilmente numa aula de Francês. Por este ponto de vista, não deixa de ser emblemático pensar que o caráter reivindicador, mais radical ou, como Rubem Braga classifica, “de um lirismo anárquico” de Jacques Prévert, seria mais bem representado por um poema mais, por assim dizer, hermético. Neste contexto específico, é claro. As formas menos acessíveis de “Complainte à Vincent”, num quadro internacional, resistem melhor a uma associação da poesia de Jacques Prévert à imagem nacionalista da França no mundo.

Mais dados significantes são observados nas cadernetas de Jean-Louis Barrault. Efetivamente, elas guardam informações substanciais desta viagem, por exemplo, os valores que deveriam ser pagos à companhia: a receita bruta da passagem pelo Brasil custou mais ou menos 2.047.268.10 francos por 23 apresentações no total. Valores esses que são

impressionantes, revelando a prioridade do governo francês em consolidar o espaço da IV República na América Latina. Barrault fazia parte desta estratégia e tinha consciência de seu papel, como verificamos ainda no documento mencionado, no qual se lê o esboço de um discurso proferido na turnê. O texto foi cuidadosamente transcrito em duas páginas (os números 81 e 82 estão marcados no alto esquerdo) de suas anotações, o qual copiamos a parte final:

La fonction essentielle du théâtre est en effet la communication humaine. Vous nous faites le véritable honneur de vouloir bien écouter avec plaisir la langue française, je vous remercie. Rien n'est plus beau pour chacun que sa langue maternelle.

Mais rien n'est plus beau aussi que notre essence commune, que notre culture commune, je veux dire : la culture latine. Rien n'est plus utile aujourd'hui pour vous aussi bien que pour nous, que de travailler au maintien de la réalité de cette culture. [...] Puissent ces soirées que nous allons désormais passés ensemble resserrer encore les liens qui relient nous 2 pays, affiner encore leur compréhension mutuelle et travailler enfin à la conservation et à la consolidation de tout ce qui affaitions au monde Latin.⁶⁸

Antes do verbo “affiner” figurar na página do caderno, vê-se que tinha sido escrito “augmenter” no manuscrito original (dois traços, assim como no caso de Lamartine acima, corrigem este segundo termo). A mudança indica o zelo de Barrault, na hora da escrita, em expressar as relações diplomáticas da melhor maneira possível. “Aumentar” pressupõe que os laços entre os dois países, em algum ponto, foram enfraquecidos – remeteria por consequência a derrota francesa durante a Segunda Guerra Mundial. “Afinar”, por sua vez, não transparece essa ideia, não é um antônimo de “diminuir”, é natural que as coisas desafinem e precisem de ajustes. Esse cuidado do artista com as palavras se evidencia, igualmente, ao defender que a essência do teatro seria a comunicação. Argumento de dois gumes, ao enfatizar o papel da língua francesa neste processo, ameniza as diferenças com o português. O ator insiste na existência de um passado latino como possibilidade de espaço comum, uma irmandade, entre Brasil e França. Algo diretamente voltado para combater a influência anglo saxônica dos Estados Unidos, que era muito forte nos trópicos naquele momento. Este discurso encerrou a turnê em cada país que passou e, provavelmente, ele tenha sido proferido na pele de Baptiste – um personagem em *Les Enfants du Paradis* –, que era a última performance realizada por Barrault. Detalhe que não parece casual, em virtude de a pantomima transferir o eixo da linguagem para o dos gestos, driblando outra barreira entre os povos daquele teatro. Como veremos noutro capítulo, a articulação entre Baptiste e o povo é um elemento essencial da

⁶⁸ Este caderno se encontra na coleção Jean Louis Barrault, na seção de Arte do Espetáculo, da Biblioteca Nacional da França (Bnf).

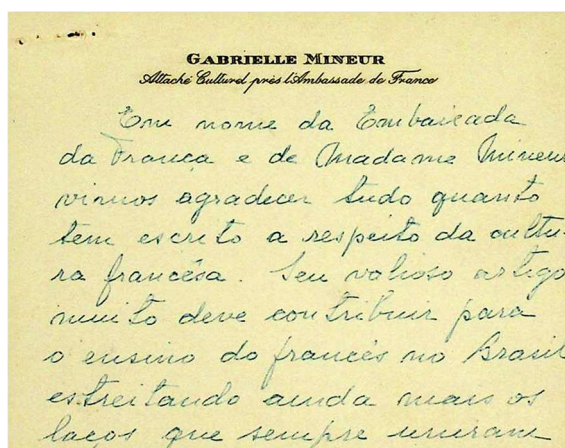
poética prevertiana e, de certa maneira, ela aparece subterrânea nesta turnê francesa pelo Brasil, a qual foi considerada um grande sucesso concernente aos interesses diplomáticos. O Embaixador francês no Rio de Janeiro, num telegrama do dia 30 de maio de 1950, portanto, ao final da turnê, comunica o seguinte aos compatriotas em Paris:

De l'avis général, le succès qu'obtient ici la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean Louis BARRAULT est le plus éclatant que l'on ait enregistré depuis très longtemps. Les représentations très diverses qu'elle a données sont accueillies avec enthousiasme et leur commentaire fournit le sujet de presque toutes les conversations. La critique est la plus favorable que l'on puisse souhaiter. [...] La personnalité de Jean-Louis Barrault exerce une très grande séduction, non seulement au théâtre, mais dans les conférences qu'il fait et dans toutes les réunions où il accepte très généreusement de se rendre. En bref, la venue de cette Compagnie théâtrale revêt le caractère d'une grande mission culturelle.⁶⁹

O relatório descreve o êxito da missão de forma sucinta, destacando a personalidade do ator em questão, que, durante todo o período no Brasil, compareceu numa série de recepções, almoços e jantares públicos e particulares. Jean-Louis Barrault travou contato com as principais figuras da elite intelectual e financeira do país. Em outras palavras, o ator concretizou, afinal, o que Gabrielle Mineur exprimiu na entrevista de 1948, no começo deste capítulo. Ainda que a Adida Cultural pareça estar na base deste sucesso, os relatórios sobre a trupe não mencionam o nome dessa personagem, que ocupou o cargo diplomático entre os anos de 1946 e 1958. Não obstante, Mineur foi uma das peças fundamentais no desenvolvimento da presente tese. Nosso primeiro contato com o seu nome se deu por meio de uma carta de João Cabral de Melo Neto para Manuel Bandeira, no dia 3 de dezembro de 1949, perguntando se o destinatário conhecia a poesia de Jacques Prévert. Bandeira, então, responde que recebeu *Paroles* das mãos de Mme. Mineur num jantar, poucas noites atrás. Iremos, mais a frente, olhar para esta correspondência de forma detalhada, por enquanto, destacamos somente sua relevância em virtude de testemunhar o contato de dois grandes escritores brasileiros com a poesia de Prévert. Aliás, diríamos que ambos, em instantes precisos de suas atividades poéticas, vibraram numa sintonia semelhante ao do poeta francês: Manuel Bandeira, com *Libertinagem* (1922), revolucionou a expressão brasileira usando palavras do dia a dia. Ele trouxe para os versos a linguagem cotidiana. E Cabral escreveria a peça *Morte e Vida Severina* (1955) – que, dali a pouco, foi publicada por ninguém menos do que Rubem Braga e se tornou um dos poemas mais populares da literatura brasileira – desenhando um movimento muito próximo ao de *Paroles*.

⁶⁹ Existem duas cópias deste telegrama: uma nos arquivos de Jean-Louis Barrault na Biblioteca Nacional da França e outra no acervo diplomático de Nantes, nos documentos relativos à América do Sul

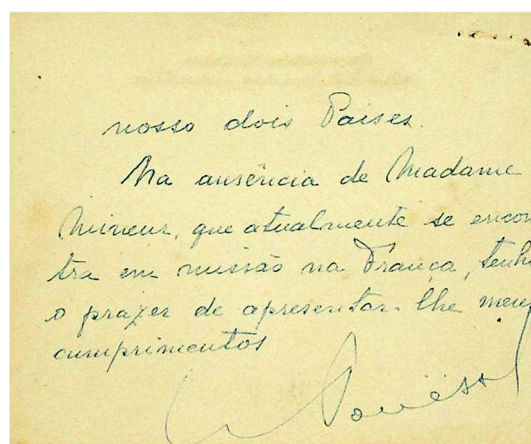
É verdade que Braga mantinha relações muito íntimas de amizade com os dois poetas brasileiros. Mas, para além das triangulações literárias que esta correspondência nos permitiu supor, a menção ao nome da Adida Cultural, logo no início de nossa pesquisa, acrescentou uma camada institucional à presença de Jacques Prévert no Brasil, porque, afinal, uma funcionária do governo francês entrega seu livro para um dos maiores representantes do lirismo brasileiro. Isto é, pressente-se algo de político neste gesto, o que constituiria uma perspectiva emblemática para se pensar a obra prevertiana, reconhecidamente antissistema em diversos níveis (religioso, político, estético) na França; porém, ao ser levada para um outro país por um órgão governamental, comportar-se-ia como uma ferramenta a favor dos interesses do próprio sistema, que ela combate internamente. Uma questão delicada, porque os versos de Jacques Prévert manipulam uma série de imagens populares, as quais, por sua vez, são facilmente cooptadas por discursos nacionalistas, de modo que aquilo representando o Homem em seus versos, potencialmente, passaria a representar o Francês no exterior. A suspeita, então, a respeito dessa possível institucionalização da poesia prevertiana nos tornou sensíveis, igualmente, para reconhecer um movimento no sentido inverso: observar a viagem de Rubem Braga também como fruto de estratégia política. Como o outro lado da moeda da presença da Adida cultural no Brasil. A propósito, nos arquivos do cronista brasileiro, encontramos uma nota de agradecimento da secretária ou do secretário de Mme Mineur, como se pode ver abaixo:



GABRIELLE MINEUR
Attaché Culturel près l'Ambassade de France

Com nome da Embaixada da França e de Madame Mineur vimos agradecer tudo quanto tem escrito a respeito da cultura francesa. Seu valioso artigo muito deve contribuir para o ensino do francês no Brasil estreitando ainda mais os laços que sempre uniram

Folha 1 da nota de Gabrielle Mineur a Rubem Braga



nossos dois Países.

Na ausência de Madame Mineur, que atualmente se encontra em missão na França, tenho o prazer de apresentar-lhe meus cumprimentos

[Signature]

Folha 2 - Idem

Não há data no envelope, nem das folhas desse bilhete⁷⁰. Não conseguimos saber, então, se trata-se de um artigo publicado na coluna “Recado de Paris” ou se refere a outro momento, em que Rubem Braga escreveu sobre a cultura francesa. Porém, reconhecemos nestas linhas o mesmo contexto semântico que envolvia a turnê teatral, por exemplo, quando se fala em “estreitar” os laços que sempre “uniram” os dois países. Além disso, a nota faz referência à produção do cronista como uma contribuição para o ensino da língua francesa no Brasil, assim como, muitas vezes, é usada a poesia de Jacques Prévert. Não nos parece por acaso, então, que aspectos da relação institucional da viagem do cronista evidenciam-se justamente na entrevista realizada com Jean-Louis Barrault em Paris, às vésperas do seu embarque para o Rio de Janeiro.

A turnê foi altamente midiaticizada e, nos arquivos conservados na seção de Artes do Espetáculo da BNF, observamos que os aparelhos diplomáticos controlavam a trajetória e a recepção da trupe nos três países visitados, recortando as notícias e resenhas sobre as apresentações, conferências e ações dos artistas fora do palco. Nesses recortes, por exemplo, versões argentinas e uruguaias reproduzem coisas semelhantes às linhas do cronista brasileiro. Efetivamente, as reportagens publicadas nos demais jornais sul-americanos datam do mesmo dia e local da entrevista de Rubem Braga, revelando uma espécie de pauta prévia da imprensa internacional. Há algo de oficial neste encontro. Pelo menos, é a impressão que fica, no começo do texto, ao sermos informados da presença no jantar de Paulo Bittencourt, proprietário do jornal. A descrição do encontro e a dinâmica das perguntas e respostas ditam o caráter oficial do compromisso. O tom também é significativamente diferente das crônicas habituais, quer dizer, a narrativa tem uma tendência mais objetiva, descolada do “eu”, distante do “velho Braga”. A matéria divulga o início da temporada, dia 17 de maio, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, depois, comunica a passagem por São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires e Santiago do Chile. Curiosamente, os pontos altos da entrevista são os instantes em que o cronista volta para si, ora rabugento confessando não frequentar muito o teatro, ora falando do palhaço da sua infância, Piolim. Um destes instantes, em que visivelmente se supera o torneio de informações práticas, encontra-se na hora em que Braga descreve o percurso do ator:

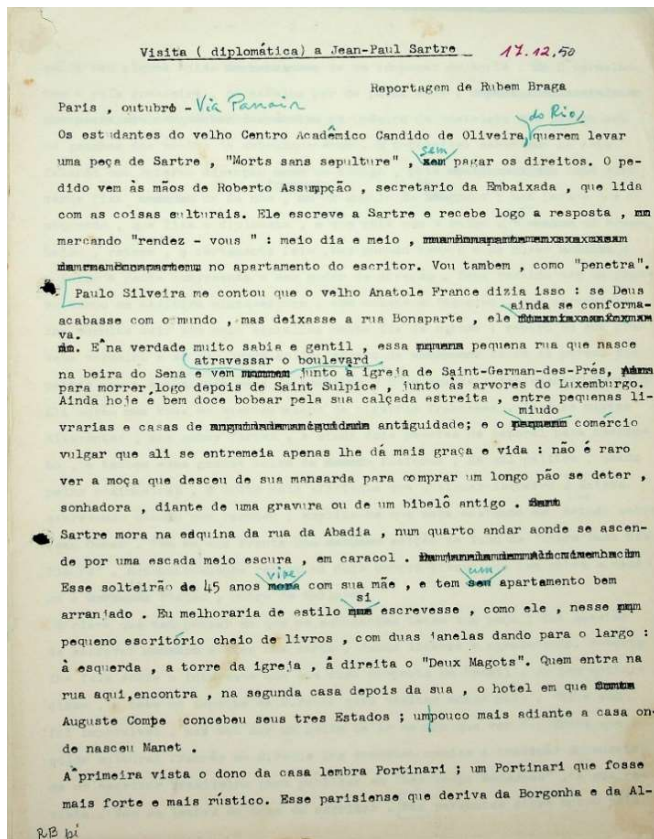
⁷⁰ Que diz o seguinte: Em nome da Embaixada da França e de Madame Mineur viemos agradecer tudo quanto tem escrito a respeito da cultura francesa. Seu valoroso artigo muito deve contribuir para o ensino do francês estreitando ainda mais os laços que sempre uniram os nossos dois Países. // Na ausência de Madame Mineur, que atualmente se encontra em missão na França, tenho o prazer de apresentar-lhe meus cumprimentos. (Não conseguimos identificar a assinatura).

[...] Barrault conheceu Roger Blin e Jacques Prévert, e é com eles, Breton, Bataille e outros que se liga. Vem então uma fase de boêmio discussões, reuniões e ceias com artistas surrealistas, músicos orientais, missas negras, experiências de toda ordem. Impossível criar qualquer coisa em meio a esse tumulto boêmio – mas Jean-Louis Barrault é bastante clarividente para sentir a importância dessa fase. Artista dedicado e minuciosamente estudioso, ele não repudia esse tempo só aparentemente estéril, em que o artista parece desperdiçar e perder quando na verdade **está reunindo elementos, absorvendo sonhos, colecionando fantasias**.⁷¹ [...] hoje ele acredita que uma *troupe* deve ser capaz de dar recitais de poesia pura, deve ser capaz também de interpretar o teatro clássico. “O clássico é antes de tudo uma escola de estilo: forçamos a deixar o naturalismo e nos obriga a continuar a ser ‘verdadeiros’ em um certo tom. O tom justo é a chave do estilo; há um tom Molière como há um tom Shakespeare”

A isso ele chama a “extrema direita da arte do teatro”. A “extrema esquerda” é a arte do gesto, a mímica pura. Com o *Processo*, de Kafka, e o *Estado de sítio*, de Camus, ele mostra que não perdeu o gosto das pesquisas: teatro é “revolução permanente” [BRAGA, 2013. p.43-45]

É verdade que o discurso indireto extenua os efeitos da formalidade, as vozes dos dois se confundem e, como acontece com certa frequência nas crônicas de Braga, ao comentar o trabalho dos outros, ele acaba indiretamente projetando elementos importantes para si, para sua prática, sua escrita. A clareza com que aborda os labirintos da criação artística de Jean-Louis Barrault, meandros, muitas vezes, tocados de modo hermético pela tradição estética, na realidade, revela um traço fundamental do próprio cronista: a importância da experiência humana na constituição da obra e, por consequência, o conflito com o tempo moderno, cada vez mais inserido no ritmo de produção capitalista. O êxito de Barrault, então, se encontraria em permitir viver este período “só aparentemente estéril” do surrealismo, mas, que possibilitaria a colheita de sonhos e fantasias para, após, desenvolver a pantomina. O comentário, neste fragmento, serviria também para a escrita de Jacques Prévert, que escreveu pouquíssimo durante a participação no mesmo grupo surrealista; porém, como Carole Aurouet afirma: “De cette expérience, Prévert gardera une manière fort singulière de dynamiter les clichés et les automatismes langagiers, et aura constamment recours au rêve afin d’échapper aux contraintes du vraisemblable. Cependant, sa production est postérieure à sa sortie du groupe en 1929.”

⁷¹ [grifo nosso] Esta frase, curiosamente, assemelha-se a uma passagem do filme *Les Enfants du Paradis*, em que Baptiste (ou seja, o ator Jean-Louis Barrault) revela o sentido de sua pantomina para Frederick: contar os sonhos, as fantasias, os medos, das pessoas pobres do *Paradis*. Analisaremos essa cena específica num dos capítulos futuros da tese, visto que ela concentra elementos fundadores da poética de Jacques Prévert.



Rascunho da entrevista com Jean-Paul Sartre

Sartre”, mas, quando olhamos a primeira página da versão datilografada, verificamos que o jornalista insere uma palavra muito significativa no rascunho, ficando assim: “Visita (diplomática) a Jean-Paul Sartre”. O termo acrescentado se refere particularmente à situação, quase irônica, de conhecer os aposentos do filósofo numa outra condição, que não a de repórter. No contexto mais geral, entretanto, isso desvela as boas relações de Braga com o corpo diplomático daquele período. Assumpção será um personagem recorrente da coluna “Recado de Paris”, porque é quem faz a ponte entre a imprensa brasileira e a cultura francesa. Neste texto, tem-se também um ótimo exemplo de como Rubem Braga descreve as pessoas entrevistadas, dando a ver aos leitores brasileiros detalhes preciosos dos homens e mulheres que cruzam seu caminho. Sobre Sartre, ele diz o seguinte:

Outro instante, em que observamos nitidamente uma relação institucional na passagem de Rubem Braga pela França, acha-se no encontro com Jean-Paul Sartre no dia 17 de novembro de 1950. O cronista acompanha o secretário brasileiro de assuntos culturais, Roberto Assumpção, e é apresentado ao filósofo como alguém da embaixada. O objetivo do encontro era conseguir a liberação dos direitos para uma das peças do filósofo francês a ser interpretada no Brasil. Braga aproveita a situação e vai junto, assim, conhece a casa do intelectual, na esquina da rue de l’Abbaye com a rue Bonaparte. A publicação saiu no jornal alguns dias depois e tinha o título “Visita a Jean-Paul

Este solteirão de 45 anos vive com sua mãe, e tem um apartamento bem-arranjado. Eu melhoraria de estilo se escrevesse, como ele, nesse pequeno escritório cheio de livros, com duas janelas dando para o largo: à esquerda, a torre da igreja, à direita, o Deux Margots. [...] À primeira vista, o dono da casa lembra Portinari; um Portinari que fosse mais forte e mais rústico. Esse parisiense que deriva da Borgonha e da Alsácia tem alguma coisa do camponês do Norte. É vermelho, tem a pele grosseira e os cabelos cor de palha suja. Os pedaços de costeleta que passam sob os ganchos dos óculos já embranqueceram. É impossível saber se está falando com Roberto Assumpção ou comigo, pois cada olho verde fixa um de nós, formando um ângulo de 45 graus; mas parece que o esquerdo, que fixa o diplomata, é que está com a razão.

É um homem baixo, retaco, e certamente feio. Mas quando começa a mover-se e a falar a gente compreende o seu poder de atração. [BRAGA, 2013, p.115-116]

A descrição aproxima a personalidade francesa de um rosto familiar para o leitor, Sartre lembra uma versão mais forte e rústica do pintor Portinari, artista muito conhecido no Brasil. Essa atmosfera de gracejo percorre as linhas desta entrevista, sobretudo, ao afirmar que o filósofo é vesgo e feio. Junto a esse tom mais descontraído, notem como o cronista constrói uma autoimagem, que se coloca aquém das outras duas figuras presentes. Não se trata apenas de distanciamento, mas também de perspectiva. Ele observa de baixo para cima a cena. O que acontece, na realidade, desde o primeiro parágrafo quando confessa ter entrado de “penetra” no compromisso do outro. Tal comportamento é intensificado – assim como o timbre de troça – quando dá razão ao estrabismo do filósofo que, diante da indecisão, foca no diplomata, que é mais importante do que o jornalista afinal. Também corrobora para essa perspectiva, o comentário sobre seu estilo, que melhoraria se morasse naquela esquina de Paris.

Como se não fosse para estar ali, em primeiro lugar. Quase indiscreto, Braga desenha um quadro da intimidade daquele homem, uma das principais vozes do pós-guerra, nos detalhes, descrevendo a mesa de trabalho, como se observa na continuação do relato:

[...] Simpatizo com a sua larga mesa de trabalho. É um grande e desordenado fumante; ali estão três ou quatro maços de cigarros franceses, de duas marcas diferentes, mas ambos fortes, e ainda dois pacotes de caporal para cachimbo, e também essa grande caixa de fósforos, de mil palitos, usada pelas cozinheiras, e muito mais eficiente que qualquer isqueiro.

[...]

– É verdade que está escrevendo um tratado de Moral?

Sim, tem um monte de notas para esse Tratado, mas só aparecerá dentro de alguns anos. É um trabalho imenso; e ele, no momento, além daquele longo estudo sobre Genet, acaba um romance do clico *Les chemins de la liberté* e uma nova peça de teatro. O Tratado – calcula – deverá dar umas seiscentas páginas... Olho, sem querer aquelas folhas que estão sobre a mesa, e que ele enchia com sua letra clara e harmoniosa, e (pobre escritor de coisinhas) não posso deixar de ter admiração por esse trabalhador que fala com tranquilidade de alguns milhares dessas folhas que pretende encher. [...] [Idem, p.116-118]

As minúcias ditam o ritmo da narrativa, chegando até a tocar num contraste, um pequeno paradoxo, entre o jeito de fumar desordenado de Sartre e o volume de sua escrita. A desorganização dos cigarros e da mesa não refletiria o rigor de sua filosofia. Braga, em outra passagem desse texto, ainda pergunta sobre Genet e repara em dois livros na escrivaninha – um de Platão e outro de Mallarmé. Mais intrigante, porém, é o reforço de sua posição num ângulo “abaixo” do outro, que escreve um tratado filosófico naquele momento. Por sinal, um tipo de prosa praticamente oposta ao do cronista – um pobre escritor de coisinhas, como ele diz – atento aos pormenores e não às possíveis regras da moral e da ética do Homem. Tal característica de se diferenciar dos grandes homens se traduz na imagem do narrador, o velho Braga, que fala de um ponto de vista “menor” e por causa disso se coloca numa posição mais próxima do leitor, pessoas comuns do dia a dia. Esse recurso funciona como um mecanismo retórico para criar mais intimidade, um intermediário, que age através de uma figura híbrida, pois o narrador é o autor, afinal, carrega seu nome; contudo, é também uma ficção. Uma espécie de persona criada pelo escritor desde a juventude. O termo “velho”, aqui, não representa o decorrer do tempo, mas, sim, uma suposta sabedoria, estabelecendo uma zona de camaradagem e confiança com as pessoas que eventualmente leem o jornal.

Outro ponto importante neste trecho está em atribuir o substantivo “trabalhador” ao filósofo. Isso se repete, aliás, na segunda vez que encontra Jean-Paul Sartre, para realizar uma entrevista, que saiu no *Correio da Manhã* no dia 17 de dezembro, intitulada “Sartre fala da Guerra” (de fato, uma reportagem mais clássica com perguntas e respostas realizada ao lado de Sérgio Milliet). Rubem Braga afirma, nesta ocasião, que: “É pelo menos respeitável a posição do escritor Sartre. Um escritor é um homem cuja matéria de trabalho é a palavra. Sua dignidade consiste em dizer a verdade, isto é, reivindicar para cada palavra o seu exato valor” [Idem, 2013, p.126]. O trecho repercute diretamente a poética do cronista. Essas linhas a respeito da posição de Jean-Paul Sartre retomam, por exemplo, aquilo que Lúcia Miguel Pereira escreveu, em seu panorama da literatura brasileira no meio do século XX, sobre a predileção de Braga pelos pormenores, pela palavra sobre a frase, a nota sobre a melodia, a cor sobre o desenho [PEREIRA, 1952 p. 22]. Ou melhor, a opinião sobre o filósofo francês desdobra a análise da

crítica brasileira, porquanto demonstra que a busca pela precisão do cronista se relaciona, de certa maneira, com uma postura poética – a de reivindicar à palavra o seu exato valor. Com o agravo disso ser feito dentro do jornal, um espaço em que a noção de verdade é quase sempre submetida à de notícia, que, por sua vez, serve a manipulação da opinião pública em favor de interesses comerciais e políticos. Podemos, igualmente, constatar certos ecos daquilo que Antonio Candido diz sobre o desenvolvimento da crônica. Um gênero que, por tratar de coisas do dia a dia, é capaz de trazer o leitor para mais perto da experiência do cotidiano e, assim, humanizá-lo:

[...] a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. [...] A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com seu quantum satis de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma. [CANDIDO. 1979, p.5]

Notem que o movimento para uma forma de expressão mais enxuta, mais econômica, mais precisa, devolvendo o verdadeiro valor das palavras, compõe uma atitude estética em Braga, que é uma característica também da crônica. Com efeito, a prosa do cronista se liga intimamente a perspectiva do “menor”. Arrigucci Jr [ARRIGUCCI JR. 1997. pp.5-6] vê nesta característica uma espécie de reminiscência do cristianismo inerente à realidade brasileira, o que lhe aproximaria de Manuel Bandeira, resultando numa procura por transformar a humildade em valor formal.

Neste ponto, cabe a leitura de alguns trechos de “Confissões de um Embaixador” – uma crônica escrita no Marrocos, em 1962, que nos ajudaria a desenvolver mais esse aspecto. Fazia um ano que Rubem Braga vivia em Rabat, onde assumiu o cargo de primeiro embaixador brasileiro. Certo dia, então, conta-nos que um amigo, cheio de ironia, escreveu do Rio de Janeiro para perguntar como ia se virando com tantos protocolos e etiquetas e, depois, o mesmo amigo confessa não imaginá-lo ocupando bem essa posição tão institucional. O cronista responde:

Do fraque, da casaca e de outras roupas de rigor lhe direi, amigo, que prefiro andar de calça e paletó-saco; mas por isso mesmo que nunca liguei muito a roupas, pouco me importa vestir as de gala. Elas são, para um embaixador, roupa de serviço – “roupinha da briga”, como se diz no Rio – e não honram nem desonram mais quem a veste que o macacão ao mecânico. E por mais antipáticas e ridículas que possam parecer ao homem do povo, que nunca as usa, têm isto de simpático e mesmo democrático: são uniformes. Igualam as pessoas que as vestem; nada se parece mais a um homem de *smoking* que outro homem de *smoking*; o do rico não é muito melhor que o do pobre, e todos se confundem em qualquer reunião. [...] Vê você, meu amigo, que me adapto ao ofício, tanto quanto posso, e procuro ver o lado bom dele, inclusive de seus ossos; não creio que ele me faça melhor do que sou, nem mais tolo. Abraço, adeus. [BRAGA, 2019, p.121-122]

A atmosfera humilde do narrador persiste no fragmento acima, que, independentemente da função, não se distingue de si ou de outros homens. Mas, o tom muda sensivelmente. Com Sartre, era uma coisa leve e descontraída, enquanto, nesta crônica, há um ar mais sério e quase agressivo no narrador. Haveria nisso uma hipótese a ser investigada: as composições mais líricas e “engraçadas”, tratando do cotidiano, seriam frutos de um diálogo com uma imagem mais aberta de leitor. Os tons de confissão, de enamoramento das coisas, de descontração são reservados a uma espécie de comunidade virtual de leitores. Por outro lado, quando corresponde uma crítica ou um desaforo ligado ao indivíduo, o narrador assumiria um ar irônico ou de deboche. Tal constatação até pode parecer óbvia numa primeira abordagem, afinal, é involuntário mudar a mensagem dependendo de seu destinatário; mas, notem que, em Braga, através disso, refletimos um pouco melhor sobre sua compreensão de sociedade, de arte e o lugar do cronista, como alguém que trabalha com a palavra sem ser um artista propriamente dito. As crônicas “mais” líricas ou humorísticas se referem à ideia de um leitor médio (não esquecer de que “leitor médio” foram os termos escolhidos por ele mesmo para descrever o percurso da obra prevertiana, em virtude de o poeta popularizar as conquistas do surrealismo); que corresponde a uma projeção do autor, no limite, a uma ficção também – assim como o seu narrador, o velho Braga, o é. Essa tendência teria implicações, inclusive, no desenvolvimento da obra, precisamente, na passagem do jornal para o livro, em que o crivo da escolha aparentemente se coloca em saber quais textos são mais literários ou mais jornalísticos. Sempre consideramos que a melhor maneira de analisar a seleção daquilo que entra ou não nos livros fosse pensar no resultado da produção, o texto em si e na poética do escritor; porém, cada vez mais, sentimos a necessidade de inverter um pouco o sentido das coisas, ponderando mais o papel do público, da recepção, do outro, que nos parece fundamental na composição do cronista – nosso ideal, na realidade, seria compreender o movimento de uma ponta a outra, porque o

êxito formal das crônicas de Rubem Braga se relaciona com um equilíbrio entre a sua expressão subjetiva e as expectativas do público.

A crônica acima é relevante, a esta altura, porque salienta o aspecto diplomático, centro de nossos interesses neste capítulo, mas, além disso, mobiliza justamente essa ideia de comunidade, de igualdade entre os trabalhos. Braga, assim como faz no texto sobre Sartre, tenta diminuir a hierarquia entre as coisas. Os uniformes, por exemplo, igualam as pessoas e são mais democráticos, seja numa mecânica, seja numa embaixada, todos parecem iguais quando vestidos assim, apesar da opinião do “homem do povo” que vê nessas roupas chiques algo de antipático e patético. O emprego é uma condição que não fará do cronista alguém melhor ou pior.

Numa nota mais anedótica, é curioso que a mensagem do amigo, aquela que incomodou tanto o cronista na citação anterior, apontaria para uma espécie de opinião comum no Rio de Janeiro sobre o cronista assumir o cargo diplomático. Tanto que, ao consultar o *Centre des Archives de Nantes* (CADN), acervo do Ministério do Exterior da França, encontramos um relatório confidencial sobre Rubem Braga, escrito pelo embaixador francês no Brasil, que transmite uma impressão semelhante. No dia 7 de agosto de 1961, Jacques Baeyens envia o documento GB/FS nº: 873/SP para Paris, em que os dois primeiros parágrafos dizem o seguinte:

M. Rubem BRAGA, dont le Sénat vient d'approuver la désignation comme premier Ambassadeur brésilien à Rabat, est un écrivain et journaliste de talent.

Né le 12 janvier 1913, à Cachoeiro do Itapemirim (État de Espírito Santo), il a été correspondant de guerre en Italie, a longtemps vécu en France et a dirigé en 1955 le bureau commercial du Brésil au Chili.

Ce chroniqueur brillant, mais superficiel, des caractère taciturne et porté sur la boisson, paraît cependant assez peu fait pour les fonctions auxquelles il vient d'être appelé. Ses amis ne se privent d'ailleurs pas d'ironiser sur le choix de cet amateur de whisky pour un poste en pays musulman.

Malgrado se tratar de um protocolo, a redação destoa dos demais relatórios, que tivemos a oportunidade de consultar na mesma pasta. Efetivamente, em Nantes, existem informações sobre Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto entre outros diplomatas de carreira; contudo, os textos mantêm um caráter bastante protocolar em sua maioria. Não obstante, sobre Rubem Braga, Baeyens apresenta um texto pouco convencional para este tipo de documento diplomático, quase mimetizaria os gestos irônicos do próprio cronista. Reparem, nas primeiras linhas, como as instâncias da literatura e do jornalismo, são distinguidas entre si como se tratassem de atividades diferentes. Podemos considerar que essa noção se intensificou a partir dos anos 50 e 60 no Brasil, a época de ouro da crônica, quando as produções dos cronistas são

publicadas em livro, de modo que o gênero, que era jornalístico migra para algo mais próximo do literário. Junto a isso, no segundo parágrafo, a menção a Cachoeiro do Itapemirim nos faz suspeitar de que o embaixador seja, na realidade, um leitor de Rubem Braga, em razão de sua cidade natal ocupar um lugar de prestígio na obra, por isso, um lugar conhecido de seus leitores, sendo, ao contrário, quase desconhecida pela maioria dos brasileiros (“quase”, porque ela se tornaria famosa, anos mais tarde, por ser também onde nasceu o cantor Roberto Carlos). Na última parte do fragmento, a suspeita se confirma, pois, Baeyens emite um juízo de valor baseado na escrita do cronista – “brilhante, mas superficial”. A ironia e certo ar de deboche vêm daí: a alusão ao álcool e ao paradoxo de um amante de whisky assumir um cargo num país muçulmano, onde a bebida é proibida. E, para concluir, a opinião do diplomata repete a daquele amigo do excerto anterior – a índole de Rubem Braga seria pouco apta para as funções diplomáticas.

Nada disso, porém, impediu que o jornalista fosse para Rabat assumir o cargo designado pelo próprio presidente do Brasil, João Goulart, com quem Braga mantinha relações de amizade. Sua chegada é registrada pelo jornal *Le Petit Marocain*, no dia 28 de novembro de 1961:



Recorte – Jornal *Le Petit Marocain*

Temos mais um indício de que Jacques Baeyens possuía certa familiaridade com a obra de Rubem Braga, já que seu relatório aparenta ser fruto ou até mesmo vítima do que se lê nas crônicas. O embaixador adere completamente às narrativas do Velho Braga, o narrador, uma figura mais interiorana, quieta, pouco afeita a cidade e ao trabalho burocrático e administrativo

– o que é verdade apenas parcialmente. O percurso pessoal do cronista tensiona esse personagem criado por ele mesmo. O homem, Rubem Braga, formou-se em Direito, mantendo relações com seus colegas de formação, por causa disso, conseguindo uma série de facilitações e empregos durante boa parte da vida. Por causa de seu irmão, Newton Braga, ele começou muito jovem a trabalhar como jornalista em Belo Horizonte. Foi Correspondente de Guerra, pela primeira vez, numa disputa interna entre São Paulo e Minas Gerais, com apenas 19 anos. Daí, antes de sua segunda experiência em conflitos armados, morou nas principais capitais de norte a sul do país, sempre como funcionário da imprensa. Durante a Segunda Guerra Mundial, acompanhou a *Força Expedicionária Brasileira pela Itália*. Em 1950, como vimos, viveu em Paris. Cinco anos depois embarcou para o Chile. Nos anos 60, funda uma das principais editoras brasileiras, a *Editora do Autor*, a qual tem em seu catálogo, justamente, uma tradução de textos de Jean-Paul Sartre. Ademais, continuou nos jornais até o final de sua vida. Isto é, apesar de seu narrador construir uma atmosfera pouco afeita às atividades burocráticas, sua biografia demonstra um temperamento distinto – talvez, não o suficiente para criar uma contradição, mas, com certeza, o bastante para nos fazer olhar esta instância narrativa com desconfiança. Suas crônicas são menos um documento do real, um testemunho de um período histórico, do que uma releitura da realidade, resultado de uma expressão artística, concentrando as aspirações, ideias, desejos, do autor. O relatório, é verdade, menciona detalhes desta trajetória, mas perde de vista que todos esses serviços exigiram habilidades sociais e burocráticas de Braga. Além disso, existe sua dimensão política, lembrando que ele foi um opositor ferrenho da ditadura de Getúlio Vargas, sofrendo perseguições, censuras e prisões durante o Estado Novo (1930-1945). A leveza com que escreve as coisas, às vezes, camufla a dureza de uma época e de um percurso denso, complexo e, infelizmente, pouco estudado.

Agora, se voltarmos ao relatório para ler os dois parágrafos restantes e assim ter uma ideia geral do documento, acharemos mais informações relevantes para nossa discussão sobre esta dimensão institucional envolvendo a obra de Rubem Braga e Jacques Prévert:

À confirmation par le Sénat, qui avait paru longtemps extrêmement douteuse, est vraisemblablement imputable à la détente observée depuis quelques semaines dans les relations entre le Président et la Haute Assemblée. Elle peut avoir été influencée également par la complaisance constante des hommes politiques brésiliens envers les journalistes, surtout s'agissant généralement de la sympathie, et dont on n'ignorait pas que cette nomination venait le tirer d'une situation matérielle difficile.

Parlant couramment notre langue et imbu de notre culture, M. Rubem BRAGA porte au demeurant à la France des sentiments sympathiques ; mais ceux-ci ne sont pas exclusifs de mouvement d'humour, à notre endroit, lorsqu'il se croit quelques raisons d'avoir été froissé dans une susceptibilité toujours très vive.

Novamente, o diplomata parece não compreender bem a envergadura da figura de Rubem Braga, pois, dificilmente, sua indicação teria sido “duvidosa” em vista de suas qualidades como profissional e de sua posição – sempre bem relacionado – na sociedade brasileira. Mas, por outro lado, acerta em mencionar alguma promiscuidade envolvendo a relação dos jornalistas e os políticos brasileiros e, mais do que isso, a possibilidade de que a indicação tenha sido uma troca de favores para, afinal, tirar o cronista de uma situação financeiramente ruim. Isso soa a algo bastante verossímil, de fato.

Apenas no último parágrafo, compreendemos o motivo do relatório: esclarecer o posicionamento do novo embaixador em relação às questões francesas. Baeyens avalia como elementos positivos, a capacidade linguística do cronista e sua intimidade com a cultura francesa; porém, alerta que essas afinidades são condicionadas pelos movimentos sensíveis do humor de Rubem Braga. Na realidade, esse tipo de documento se refere a uma prática comum do serviço diplomático, ou seja, atualizar as informações da movimentação internacional, sobretudo, nos assuntos que são de interesse direto. Precisamos ter em mente que o Marrocos era uma ex-colônia. Havia conquistado sua liberdade somente em 1956, de modo que conhecer os novos agentes internacionais era um procedimento imperativo para refletir sobre as próprias estratégias. Trata-se de algo da mesma ordem de quando um dos embaixadores resume o sucesso da Cia. Renaud-Barrault no Rio de Janeiro e em São Paulo. Muitos outros exemplos disso se encontram no acervo do Ministério do Exterior em Nantes, dentre eles, os relatórios mais emblemáticos cuidam da passagem de Jean-Paul Sartre pelo Brasil, em 1961. Uma série de páginas documentam a viagem do filósofo pelos trópicos. Grosso modo, o governo se preocupava com o impacto dos discursos de Sartre, precisamente, quanto às Guerras Coloniais. O existencialista atacava frequentemente a contradição da França ocupar um papel humanista no mundo, enquanto investia intensamente em conflitos armados para subjugar outros seres humanos. Pode-se ler nestas páginas que se chega a cogitar o envio de professores e intelectuais apoiadores das “teses francesas” para, de alguma forma, contrabalancear os efeitos das ideias sartreanas⁷².

72 Nesta ocasião, Rubem Braga retoma o contato com Jean-Paul Sartre pedindo a liberação dos direitos de publicação para alguns textos sobre a revolução cubana, escritos no jornal *France-Soir*. Diante do acordo, começa uma corrida no Brasil para traduzir, editar e publicar o material, antes da chegada do filósofo francês no Rio de Janeiro: o livro chamado *Furacão em Cuba* (1961) sai a tempo. É organizada uma grande recepção e uma noite de autógrafos, que ficou famosa no contexto cultural brasileiro. O sucesso desta empreitada, de certa maneira, criou as bases para o começo da importante trajetória da *Editora do Autor*, casa editorial que Rubem Braga foi um dos fundadores.

Rubem Braga, evidentemente, não constituía um problema de mesma dimensão – contudo, ainda assim, foi observado com atenção devido, como mencionamos acima, ao contexto marroquino – de todo modo, o caso ilustra bem as práticas do serviço diplomático francês, do qual nos interessamos particularmente pela participação de Gabrielle Mineur. Com efeito, um dos objetivos de nossa viagem para Nantes compreendia encontrar mais informações a respeito da funcionária. Dito isto, vale a pena se deter nos aspectos institucionais deste cargo por um instante. Precisamos dar um passo atrás e rever a conjuntura da função diplomática exercida por Mme. Mineur – a de *Attaché Culturel* da Embaixada Francesa no Brasil. Trata-se de um cargo idealizado pela *Direction Général des Relations Culturelles et des oeuvres françaises à l'étranger (D.G.R.C)*, órgão criado no dia 13 de abril de 1945, isto é, após a derrota para a Alemanha nazista e a ocupação⁷³. Uma das marcas desta retomada francesa está na função que o universo intelectual e artístico desempenhará nas relações internacionais, sendo um dos principais mecanismos de influência ideológica. Antes da Segunda Guerra Mundial, é evidente, já existia uma relação bem consolidada entre o Brasil e a França. Não é segredo que a literatura francesa influenciou as expressões literárias de grande parte do mundo, inclusive, de forma decisiva, a brasileira. No sentido inverso, o interesse francês olhou o país tropical, primeiro, como um espaço rico pelo exotismo natural e, depois, numa medida menor, como um território de experimentações, de novas possibilidades de expressão artísticas e científicas. No caso, o livro *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil* (2004) de Anaïs Fléchet concede, por exemplo, um ótimo testemunho destes movimentos, com a vantagem, de jogar um pouco de luz no papel de Gilberto Amado, diplomata que tece muitos vínculos nos bastidores⁷⁴ das relações franco-brasileiras. Contudo, como sabemos, a guerra foi particularmente devastadora para a França: a derrota trouxe consequências negativas em diversos sentidos, sendo um deles, o enfraquecimento da presença na América Latina – vácuo ocupado rapidamente pelos EUA. Então, no pós-guerra, as estratégias da política externa francesa eram, naturalmente, voltadas à recuperação da posição de outrora e as manifestações culturais e artísticas exerceram, como poucas vezes antes, uma função primordial neste processo. É sensível, por exemplo, o aumento do afluxo de artistas, filósofos e professores universitários para o Brasil, financiados em grande parte pelo governo francês. E nisto se observa claramente o trabalho do corpo diplomático de

⁷³ A maior parte das informações que se seguirão foram retiradas do artigo, de 2016, “A ‘máquina diplomática cultural’ da Quarta República Francesa no Brasil (1946-1958)”, assim como da bibliografia manipulada pelo autor Hugo Rogélio Suppo. O texto foi publicado na revista *Meridiano* número 47.

⁷⁴ Pai de Vera Gibson-Amado, a esposa do diretor Henri Clouzot, que viajaria pelo Brasil nos anos 50 para realizar seus filmes e reforçar a ligação diplomática entre os países. O cineasta também é entrevistado por Rubem Braga no dia 29 de janeiro do mesmo ano.

cada país, realizando acordos para a facilitação do trânsito entre os dois territórios, assim como percebe-se neste movimento um maior controle das autoridades, que, na forma de relatórios, descrevia cada uma destas estratégias, avaliando sua eficácia ou seus problemas.

A missão do Adido, neste contexto, era estabelecer e viabilizar acordos culturais com os países estrangeiros. No caso brasileiro, em 1946, a D.G.R.C convoca o professor da faculdade de Direito de Paris, Maurice Byé, para elaborar o projeto de convenção cultural. Ele era qualificado para a tarefa, porque, mais jovem, tinha sido docente da Universidade de São Paulo. O curioso, como o historiador Hugo R. Suppo nos revela em seu artigo “A ‘máquina diplomática cultural’ da Quarta República Francesa no Brasil (1946-1958)”⁷⁵, está no fato de que Byé sugere a supressão do cargo recém-criado, por três motivos: 1) Não seria possível encontrar uma pessoa com o perfil para a função. Era necessário um universitário renomado o suficiente para ser respeitado no mundo acadêmico brasileiro, mas, que também aceitasse as ordens da Embaixada sem questionar. Na opinião do ex-professor da USP, um pesquisador de envergadura não aceitaria perder sua independência. 2) A figura do Adido Cultural historicamente se associava muito ao regime fascista italiano no imaginário brasileiro. 3) Os maiores sucessos deste tipo de política tinham sido feitos pela Inglaterra, que dispensava a figura do Attaché. Maurice Byé propõe a criação de um conselho de relações culturais (Conseil des Relations Culturelles), no qual as decisões fossem discutidas por um colegiado e não centralizado numa só pessoa. A ideia à princípio foi rejeitada prontamente pela D.G.R.C sob a impressão de que o aparelho concederia independência demais aos integrantes deste conselho. Quanto a isso precisamos ter em mente o seguinte: o governo enfrenta também uma forte resistência interna da oposição, principalmente, do Partido Comunista, que discorda deste tipo de política externa. Os comunistas desejariam obviamente orientar as estratégias no sentido da União Soviética, opondo-se de todas as maneiras aos Estados Unidos. Por essa razão era importante concentrar o poder em uma pessoa, o que, naturalmente, diminuiria as chances de dissonâncias futuras.

Em todo caso, Mme. Mineur assumiu em 1946 e dois anos depois, no dia 6 de dezembro, assina o Acordo Cultural franco-brasileiro de 1948. Ele previa os seguintes termos: a) o envio e a circulação de livros, revistas, publicações literárias, artísticas, científicas e técnicas; b) o envio e a apresentação sem caráter comercial de filmes educativos, documentários ou

⁷⁵ Cf. SUPPO, H. “A ‘máquina diplomática cultural’ da Quarta República Francesa no Brasil (1946-1958)”. In_Meridiano 47, 17: e17004, 2016

apresentando um interesse cultural relevante, de discos e de outros modos de gravação sonora; c) as visitas de intelectuais e artistas; d) o emprego, no exercício normal das suas funções, de professores, técnicos, e especialistas pelas universidades, colégios, liceus, escolas, laboratórios e outras organizações de ensino, de estudo ou de pesquisa; e) a criação de cadeiras e postos de leitores em universidades e outras instituições de ensino superior para o estudo da língua, literatura e história respectivas e de todos os outros temas interessando ambos os países; f) o envio e a apresentação de obras ou objetos destinados a exposições de caráter artístico ou científico; g) estadia de bolsistas; h) viagens de conferencistas; i) os intercâmbios radiofônicos de caráter cultural. [SUPPO, 2016, p. 12-13].

Este é o modelo de ação na América Latina, talvez inédito na história. A cultura francesa se tornou uma das principais armas do país para reconstruir sua imagem internacional. A política externa francesa apostou em sua tradição liberal humanista em oposição ao autoritarismo do comunismo soviético e do tecnicismo norte-americano. Infelizmente, concernente a Gabrielle Mineur não há muitos elementos no acervo de Nantes. A pasta com seu nome nos dá conta somente da transação de um carro, que ela teria trazido de navio da Europa. Até o presente momento o mais próximo que chegamos dela foi através dos bilhetes conservados nos arquivos de Rubem Braga. Não encontramos nada produzido por ela mesma, visto que as notas foram escritas por uma secretária ou secretário, ou seja, nem sequer conhecemos sua caligrafia. Tal circunstância se inscreve, parece-nos evidente, numa política de apagamento, primeiramente, por ser ela uma mulher num ambiente majoritariamente masculino e não afirmamos isso fortuitamente: algumas linhas, dos poucos relatórios confidenciais que a mencionam, trazem um conteúdo misógino e ofensivo. Em segundo lugar, porque pairava sobre M. Mineur a suspeita de ser filiada ao Partido Comunista Francês. Havia, igualmente, uma espécie de polêmica envolvendo o seu nome, na medida em que, em desacordo com as diretrizes governamentais, ela fundou a *Maison de France* no Rio de Janeiro. Uma instituição servindo a difusão da cultura francófona, porém, que competia pelo espaço da já tradicional *Aliança Francesa* na cidade. No entanto, o diretor do departamento de relações culturais, M. Joxe, deixa claro que o imbróglio da questão gravita principalmente ao redor da orientação política de Gabrielle Mineur.

No dia 14 de março de 1950, lemos a seguinte carta deste senhor:

[...] ces boursiers brésiliens de Paris causaient quelque préoccupation. En effet, leur situation matérielle étant médiocre, on pouvait craindre qu'ils ne prêtent une oreille attentive aux offres qui pourraient leur être faites du côté communiste.

Le ministre des Affaires Étrangères lui-même m'a parlé, il y a quelques jours de ces boursiers et des soupçons qui pèsent sur Mme. Mineur. Je lui ai dit que nous suivions de très près cette affaire et que je ne réservais de lui en reparler.

S'il apparaissait que Mme Mineur, en portant son choix sur ces boursiers brésiliens ait fait une manœuvre, ce serait évidemment très grave, si grave que j'ai, pour ma part, peine à le croire. Il ne reste pas moins que Mme. Mineur continue ainsi, parmi des Brésiliens et aussi parmi des Français, à être soupçonnée d'appartenir au parti communiste. On m'a même précisé qu'elle serait inscrite au Parti à Rouen. Elle m'a, un jour, spontanément parlé, en haussant les épaules, des bruits ainsi répandus en ce qui la concerne. [...]

A suspeita, então, cai sobre o fato de Gabrielle Mineur ter escolhido bolsistas brasileiros com o propósito de os filiar ao PCF, seja, como lemos acima, pelas situações materiais “mediócras”, seja porque eles faziam parte do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Há nestas linhas, inclusive, a ameaça de retirá-la do cargo se confirmarem as desconfiças do ministro. Infelizmente, esta é a informação mais concreta que temos dessa personagem. O relatório não parece ter surtido efeito, visto que ela continuou na mesma função, no Rio de Janeiro, até 1958.

O restante dos documentos é fragmentário. A título de exemplo, Joxe presume que Mineur recebia algum tipo de proteção do alto escalão político do Brasil, graça as relações de amizade com Branca Fialho – educadora de uma importante família brasileira, que fez parte de sua formação em Paris, onde supostamente teria conhecido a Adida Cultural. Contudo, ainda que sejam poucas informações, essas suspeitas a respeito da orientação política de Gabrielle Mineur ajudam a refletir nossas questões. De certa maneira, elas são suficientes para permitir uma hipótese: teriam sido essas tendências comunistas uma das principais razões para ela presentear Manuel Bandeira com o livro *Paroles*, ao invés de responder a ordens do governo francês. Quer dizer, o gesto não deixa de ser político, no entanto, a relação com Jacques Prévert seria filtrada mais por uma convicção pessoal e não institucional como pensávamos em primeiro lugar. Notem que, evidentemente, essa conjuntura não responde de forma satisfatória o problema de uma estética do cotidiano, engajada, ser usada para compor símbolos nacionalistas fora da França. Mas, num certo sentido, essas suspeitas amenizam a contradição, uma vez que concedem tons, se for verdade que Mineur é comunista, de contravenção ao presente de Bandeira.

A poesia prevertiana corre o risco constante de ser instrumentalizada como uma representação do “espírito francês”, por causa de seu caráter popular (nesse sentido, aproxime-se de Victor Hugo). E nisso o cinema tem um papel fundamental, pois, não seria exagero dizer que a imagem francesa difundida no mundo pós-guerra, em parte, tem origem nos roteiros e canções de Prévert. Sobretudo, no que concerne à representação da classe trabalhadora. Por

outro lado, o poeta era avesso ao conceito de nação, de pátria, de moral, atacando com frequência as instituições, que propagavam essas ideias. Ele não fez parte da resistência durante a guerra, nem dos tribunais depois dela. Como pacifista, ridicularizou frequentemente as ações militares e foi, paradoxalmente, acusado pelos seus compatriotas de desrespeitar esse mesmo “espírito francês”.

Infelizmente, a falta de mais informação nos impede de ir mais longe em nossas conjecturas, de modo que seria mais produtivo, neste ponto, voltar à passagem da companhia Renaud-Barrault pelo Brasil: em São Paulo. É possível constatar que as indicações da Adida cultural sobre atividades fora dos espetáculos foram seguidas, pois o *Diário da Noite* informa que os cenários e as maquetes do grupo foram expostos no Museu de Arte Moderna, na rua sete de abril. Outros noticiários paulistas a destacam como uma das manifestações teatrais mais importantes do ano⁷⁶, por isso incentivam a reservar os lugares com antecedência, principalmente, nas sessões em que Barrault encarna o mímico Baptiste. A exemplo da experiência carioca, os ingressos se esgotaram rapidamente nessas noites, devido ao sucesso de audiência. O escritor Paulo Mendes Campos, na plateia do espetáculo, nos concede uma boa ideia da recepção brasileira:

Quanto à pantomina de Jacques Prévert, fale antes por nós o público, que se entusiasmou e se comoveu. É singular o triunfo de Jean-Louis Barrault fazendo reviver esse gênero de espetáculo; é singular que a plateia de nossos dias, sofisticada em suas exigências teatrais, e tão complicada como pessoas que vivem sob o influxo psicológico de tempos confusos e fúteis, é singular que essa gente se deixe emocionar com a simplicidade infantil da história de Prévert e com o tratamento naif que lhe deu a coreografia de Barrault. Ou estaremos iludidos, e todo o entusiasmo popular é apenas mais uma sofisticação dessas alminhas tontas? Admitamos as duas coisas, a existência de pessoas que aplaudam “Baptiste” com a mesma espontaneidade poética de um verdadeiro filho do paraíso, e de outras que apenas tem a sensibilidade bastante para se desejarem tão espontâneas e puras como aqueles anjos maus que se grimpavam às galerias a fim de acompanhar o sonho de Baptiste. Um sonho de alegorias ingênuas.⁷⁷

As formulações “simplicidade infantil”, “naif” e “alegorias ingênuas”, ligados aos trabalhos de Prévert e Barrault, correm o risco de reduzir a complexidade do enredo e da montagem do filme. Na França, como vimos, este conjunto semântico se relaciona à crítica conservadora, que ignora, iludida pela singeleza do objeto, a gama de sentimentos intrincados e complexos, implicados em questões de classe social, que, por si, infringem as barreiras dos

⁷⁶ *Diário da Noite* – “Sem teatros e sem teatro” < <http://memoria.bn.br/DocReader/093351/17804> >

⁷⁷ *Diário Carioca* – “Mari Vox e Baptiste” < http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/1958 >

gêneros literários e cinematográficos da época. A tradução do título *Les enfants du Paradis* aludida acima por Paulo Mendes Campos, por exemplo, refere-se às classes populares, que, não tendo dinheiro para frequentar a *Comédie Française*, recolhiam-se na pantomina do *Théâtre des Funambules*, nos lugares mais baratos, chamados de “paraíso”, porque ficavam nos cantos altos da casa. Ali, *os filhos do paraíso* assistiam às encenações das comédias, das farsas e dos melodramas populares sem fala, uma vez que a lei reservava o direito ao diálogo apenas para clássicos da tragédia.

Efetivamente, Campos não ignora estes aspectos. Acontece que aqui ele não trata do filme, mas da performance de Jean-Louis Barrault (da qual, infelizmente, não encontramos registros até agora). O escritor concentra seu interesse na recepção, indaga-se, de certa maneira, a respeito da sinceridade da emoção e do entusiasmo demonstrado pelo público. Há, implícita em suas palavras, mais uma desconfiança em relação à audiência do que uma lógica confundindo a simplicidade do espetáculo com facilidade ou simplificação do roteirista e do ator de *Les Enfants du Paradis*. Sobretudo, porque, poucas linhas atrás no mesmo artigo, Campos observa que *La Seconde surprise de l’amour* de Marivaux, “não tem para nós uma importância especial, pelo menos é fácil ver que o público brasileiro não pode encontrar em suas peças o mesmo interesse que os franceses.” Enquanto, a pantomina, ela, sim, emociona e entusiasma as pessoas no teatro. Talvez, da mesma forma com que moveu a França, restando, assim, perguntar: o que, na obra de Jacques Prévert, despertaria a sensibilidade brasileira? Ou melhor, nos termos de Gabrielle Mineur, o que existe, nesta importação, que pertence à realidade dos dois países?⁷⁸

A reação da plateia ao encontrar Baptiste também se explicaria, porque a figura do mímico estava fresca no imaginário brasileiro. *Boulevard do Crime* (o título em português) chegou ao Brasil somente quatro anos depois do lançamento na Europa, então, em 1949. Moniz Vianna, um conhecido crítico de cinema, que dividia as páginas do *Correio da Manhã* com Rubem Braga, denunciou este atraso na sua coluna. Muito atento ao desenvolvimento mundial da sétima arte, ele questiona os critérios dos distribuidores nacionais, que traziam filmes de

⁷⁸ Nos arquivos da Bnf, encontra-se o recorte de um jornal argentino, escrito em Francês, do dia 25 de abril de 1950, no qual a chamada diz o seguinte: “Sur la scène du « Marigny », L’impromptu de Barrault rapporte un TRÈS VIF SUCCÈS”. Na matéria, não assinada, lemos um trecho significativo sobre Jacques Prévert: “[...] – « On a cette surprise encore que si La Fontaine, Ronsard et Baudelaire sont pieusement accueillis, sans ivresse, le plus vif succès est allé à deux chansons de Prévert. Est-ce mauvais goût ? Non... Devant le livre, dans le recueillement, on éprouvera bien la supériorité de « L’amour Mouillé » (Poème de Auguste Lacaussade) ou du « Savetier » (Poème de Mallarmé), mais il faut avouer que Prévert a un ton direct qui est fait pour une salle. Le petit poème, d’ailleurs charmant, d’escolier qui n’écoute pas le maître radoter l’arithmétique et suit des yeux dans le ciel un oiseau ivre (grand dieu ! Le beau pays où vit cet écolier) est délicieux... [...]”

pouca qualidade estética, ao passo que os melhores trabalhos passavam ao largo do país. Chega, num artigo de 2 de março de 1948⁷⁹, a fazer uma lista de obras, as quais deveriam ser importadas em primeiro lugar. No topo da seleção, entre os trabalhos de Jean Cocteau, J. Grémillon, Julian Duvivier, Abel Gance, Bresson, Clouzot, estão *Les Visiteurs du Soir* (1942) e *Les Enfants du Paradis* (1945), da dupla Marcel Carné e Jacques Prévert. A pressão surtiu efeito e, logo no ano seguinte, os brasileiros puderam assistir à famosa interpretação de Jean-Louis Barrault nas salas de projeção.

O mesmo Moniz Vianna dedica uma resenha longa sobre esta estreia, em 1949. Um estudo bem completo, dividido em quatro dias do jornal⁸⁰, abordando a relação entre diretor e roteirista, a criação e desenvolvimento dos personagens, os limites entre realidade e ficção, entre comédia e tragédia etc. O artigo, de fato, refere-se a um importante documento, que demonstra a centralidade de *Boulevard do Crime* na carreira poética de Jacques Prévert. A apreciação final do crítico se refere a um trecho muito interessante:

Assim vejo “Les Enfants du Paradis” - um filme imenso, de grandeza rara. Um filme em que, tecnicamente falando, não se pode descobrir uma atmosfera teatral, como os apressados e os levianos o querem fazer. O perigo está em todas as cenas, porque o teatro está ali, diante da câmera. Mas Carné soube evitar a submissão do cinema às leis do teatro. O perigo permaneceu apenas perigo. O cinema de Carné está acima de todas as limitações, das ortodoxias, do formalismo, da rotina.

E Carné reencontra, nesse poema seu e de Prévert, um tema que lhe é caro, um tema que o deixa à vontade, com o seu pessimismo, com os frustrados – Pierrots ou assassinos – com todos os desajustados, enfim. É um universo inteiro que está contido no Boulevard do Templo, cujos personagens históricos se confundem com os personagens de ficção, e todos nos fornecem a visão artística de uma época que se repete todos os dias.⁸¹

Mais do que um exemplo de boa recepção, a observação se assemelha àquelas de Henri Langlois e de Guy Jacob⁸² que, entre outras coisas, revela a ausência de fronteiras entre cinema e poesia em Prévert, ao considerar o filme, na realidade, um poema. Assim como, ao apontar o flerte perigoso com o teatro, Vianna se refere a um problema dos primórdios do cinema – aspecto abordado também por Langlois – da dificuldade de superar a lógica teatral. Em resumo, isso significa que as primeiras películas apresentavam uma propensão a reproduzir as peças, quer dizer, serviam como uma espécie de registro, gravação, das encenações, as quais, mesmo na grande tela, atendiam mais aos problemas de expressão cênica. Marcel Carné, de forma

⁷⁹ Correio da Manhã – “Seleção e Sugestão” < http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/40396 >

⁸⁰ Dias 20, 21, 23 e 24 de março de 1949, no Correio da Manhã

⁸¹ Correio da Manhã – “Les Enfants du Paradis (III)” < http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/48959 >

⁸² JACOB, Guy. *Revue Premier Plan*. N°14 novembre 1960 (spécial Jacques Prévert)

alguma, regride neste sentido. Nos anos 30, ao lado de Prévert, ele é um dos diretores responsáveis por criar uma gramática própria do tratamento da imagem. Por isso, nas palavras do crítico, o nível de realização técnica de *Boulevard do Crime* não se submete às leis do teatro, ou seja, o corte, a mixagem e a montagem respondem às necessidades cinematográficas. A discussão sobre a especificidade do cinema toca uma bibliografia extensa e, a propósito, ela diz respeito a muitos poetas, de Apollinaire a Desnos, que notam desde os primórdios do cinema a sua proximidade com a poesia, uma vez que ambas as práticas artísticas manipulam a imagem na modernidade. Tanto é assim que Moniz, no segundo dia do texto, para justificar seu ponto de vista, retoma uma frase que Jacques Prévert teria dito nalgum momento: “De certo modo, cinema e poesia são, algumas vezes, a mesma coisa”.

Outro ponto relevante da crítica está no fato de eleger Marcel Herrand, que interpreta Lacenaire, como melhor papel do filme e, vai mais longe nisso, ao dizer se tratar de uma das criações mais felizes do poeta, por seu caráter quase impenetrável, “estranho, mas diabolicamente lógico”⁸³. Com efeito, este personagem carrega elementos essenciais da poética prevertiana e, ao lado de Garance interpretada por Arletty, dita o ritmo do filme. Curiosamente, entretanto, Rubem Braga escreve na crônica “Tristezas”, publicada no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, dia 20 de agosto de 1949, que, em especial, não gosta deste personagem:

Os mineiros foram todos juntos ao Catete. Um deles, que já morou lá, o sr. Bernardes, fez o discurso, que o presidente agradeceu. Vários outros ficaram naquele momento, olhando com uma espécie de carinho pessoal e esperançoso o salão, os móveis, os quadros na parede. Bom lugar para um mineiro morar com a família – deve ter pensado mais de um.

Entrementes, um homem casado com filhos se mata por causa de uma bailarina – e a bailarina, quando sabe disso, também se mata. Tudo muito triste e lamentável, mas com uma certa dignidade. “Se todos os que vivem juntos se amassem – diz Jacques Prévert pela boca de um daqueles desvairados do “Boulevard do Crime” – a Terra brilharia como o Sol”.

Na verdade é um belo filme, porém me parece um pouco prolixo; e não gostei nem da mulher do Batista nem daquele assassino, que é um verdadeiro chicharro.

E continuamos sendo uma cidade pobre, com a população morrendo, a bem dizer, de pobreza. Vejam: em uma semana morreram no Rio, de tuberculose, 102 pessoas. Não foi nenhuma semana especial, mas uma semana qualquer, apenas a última registrada no Boletim, uma semana de maio, o lindo mês [...]”⁸⁴

São os primeiros parágrafos do texto, que apresenta esta estrutura de precipitação. Um assunto puxando o outro, as ideias não se associam através de uma ordem lógica; elas se

⁸³ Correio da Manhã – “Les enfants du Paradis (IV)” < http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/48975 >

⁸⁴ Diário de Notícias – “Tristezas” < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/14985> >

dispõem de forma fragmentada entre si. Num sistema de colagem, os trechos vão se encontrando quase por casualidade. Há qualquer coisa de dramático, shakespeariano, aqui, neste casal que se suicida. Certa ironia reprimida no espaço entre os mineiros que admiram o palácio presidencial, as 102 pessoas mortas de pobreza e a breve opinião sobre o filme, que é belo afinal.

Ganha significado outro elemento deste trecho, a saber, o olhar de Braga percebendo que Jacques Prévert fala através da boca de seus personagens. Isso fica bem claro em *Boulevard do Crime*, mas acontece em outros filmes do roteirista de forma semelhante. Seus diálogos frequentemente transmitem dimensões importantes da sua poesia. Ao tratar do outro, assim como o cronista capixaba faz na entrevista com Barrault, Prévert manifesta indiretamente convicções e aspirações poéticas. No caso, é Baptiste quem dispara “Si tous les gens qui vivent ensemble s’aimaient, la terre brillerait comme un soleil” (Se todos os que vivem juntos se amassem, a terra brilharia como um sol) ao ser provocado por Nathalie. A frase é dita cheia de ciúmes da relação amorosa do amigo Frederick e de Garance, a mulher por quem é apaixonado. Retoma-se o tema do desencontro amoroso, da separação daqueles que se amam, geralmente, por uma interferência social-histórica ou moral do mundo circundante. O assunto é recorrente nos versos de Prévert, por exemplo, acha-se no poema “Cet Amour”, na canção “Les feuilles mortes” ou no roteiro de *Les Amants de Véronique* (1948), sua versão de Romeu e Julieta. Não surpreende, assim, o fato desta frase ter marcado tanto Rubem Braga, a ponto de repeti-la diversas vezes nas suas próprias linhas, sendo que nos dois autores existe essa melancolia a respeito das relações humanas, sobretudo, em relação ao amor.

A despeito da opinião de Rubem Braga, que também considera a obra prolixa, existe um forte consenso na crítica de que *Les Enfants du Paradis* é uma das principais realizações cinematográficas da primeira metade do século XX, – anotado por Georges Sadoul, um dos mais prestigiados historiadores do cinema francês, em seu *Dictionnaire des Films* (Dicionário de Filmes), como uma obra-prima [SADOUL, 1982 p.109]. Tal como o filme seria o ápice da colaboração Carné/Prévert, dupla que fez, de 1936 a 1950, uma dezena de películas, entre as quais se encontram outros clássicos como *Le Quai des Brumes* (1938), *Le jour se lève* (1939) e *Les Visiteurs du Soir* (1942). O sucesso desta cooperação se traduz numa dinâmica íntima e rara de trabalho, em que as duas perspectivas se completavam sem subordinações. Os roteiros e diálogos de Prévert, sempre repletos de rimas, réplicas jocosas e jogos de palavras, associados ao rigor técnico da montagem, do enquadramento e do corte de Marcel Carné deram origem a

um estilo de andamento único na cultura, que, de fato, atinge um clímax ao contar a história de Baptiste, Frederick, Garance e Lacenaire.

O contexto histórico contribuiu para a fama de *Boulevard do Crime*, dado que o filme foi composto na penúria da 2ª Guerra Mundial, tendo sido interrompido algumas vezes por causa da evolução do conflito internacional. Assim, a história das dificuldades, das contradições se tornou, por si só, um drama célebre da indústria cinematográfica francesa⁸⁵. Carné, inclusive, teria exercido um papel fundamental na propagação deste enredo, dos bastidores de sua obra, assim como, depois de terminado, teria retardado o lançamento para ser o primeiro filme do período da liberação. O diretor afirma, nas suas memórias, que pretendia recuperar simbolicamente aquilo que a França perdeu nas armas durante a ocupação.

⁸⁵ Sobre isso, conferir o documentário *Il était une fois: Les Enfants du paradis, de Marcel Carné* (2009) de Serge July, Marie Génin et Julie Bonan.

Intermédio

5. Vestígios de Prévert e a Poesia brasileira

Jacques Prévert já tinha, é verdade, estabelecido uma sólida carreira como roteirista, assinando colaborações como em *L'Hôtel du libre échange* (1934) de Marc Allégret, *O crime do Senhor Lange* (1936) de Jean Renoir e *Águas tempestuosas* (1941) de Jean Grémillon. Assim *Les Enfants du Paradis*, indicado à categoria de roteiro original da 19ª edição do Oscar (1947), apenas confirma sua trajetória, justificando, de certa maneira, o seu lugar de destaque. Contudo, para compreender melhor a proporção do alcance de sua popularidade, precisa-se retomar o interstício entre 1945, lançamento de *Boulevard do Crime* e 1950, instante do encontro com Rubem Braga, pois, neste meio do caminho, Prévert publica a primeira antologia de poemas, *Paroles* (1946), que, por sua vez, corresponde a um dos maiores fenômenos editoriais do século XX, na França, além de ser um dos livros mais traduzidos da literatura francesa.

Nem o fracasso de *Portas da noite* (1946), roteiro de Prévert que anuncia o fim da parceria com Marcel Carné, afetou o interesse do público por sua poesia. Uma tiragem de cinco mil *Paroles* se esgotou na primeira semana e vinte cinco mil exemplares foram vendidos até o final daquele ano, o que configuram números quase inimagináveis para uma antologia de versos. Isso não para por aí: como se lê no começo da entrevista com Braga, a publicação rapidamente chega à ducentésima edição, em 1950. O crítico Gaëtan Picon reconhece, na revista *Confluence* de março de 1946, que esta aparição constitui um verdadeiro acontecimento literário, uma vez que ela não se restringe ao sucesso mercadológico. Ao invés disso, mobiliza uma parcela considerável dos intelectuais franceses, como Maurice Nadeau, Henri Michaux, André Gide, Breton, Michel Leiris e, principalmente, Georges Bataille, que escreve um longo e crucial ensaio chamado “De l'âge de pierre à Jacques Prévert” (Da idade da pedra a Jacques Prévert). Logo, porém, ficou claro que *Paroles* também superou este pequeno círculo de leitores, da inteligência francesa, espalhando-se por diversas esferas da sociedade. Aliás, a título de exemplo da ampla circulação dos versos de Prévert: um pouco antes desta obra ser publicada, uma antologia já tinha sido organizada durante a ocupação nazista, em 1943, portanto, de maneira clandestina – ela tinha sido impressa e distribuída, por iniciativa de alguns estudantes do ensino médio, na cidade de Reims, leste da França, sob a orientação do professor de filosofia Emmanuel Peillet [PRÉVERT, 1992, p.987]. A versão clandestina, além de ter alegrado Prévert, teria ajudado a organizar a futura publicação. De fato, semelhante ao filme *Les Enfants du Paradis*, a história de *Paroles* daria um livro a parte, que poderia revelar movimentos importantes da história literária francesa. A complexidade desta trajetória ainda não foi

esgotada pela crítica atual, apesar do apreciável e competente esforço de Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster na realização das obras completas de Jacques Prévert, na pléiade, em 1992.

A proporção do êxito dessa antologia, que surpreende o próprio autor, tem diversas razões: sua reputação cinematográfica, a participação no surrealismo, os versos que, de uma maneira ou outra, já eram conhecidos nas ruas de Paris, seja pelas revistas literárias ou, até com mais relevância, pela memória coletiva do grupo *Octobre*, e também, não se pode esquecer do cuidadoso trabalho de edição na casa *Le Point du jour*. Dentre estes inúmeros motivos, aquele, talvez, indispensável no que tange à abrangência do fenômeno, encontra-se no contexto da literatura francesa no pós-guerra, que, grosso modo, principalmente na poesia, buscava a reaproximação com o público⁸⁶. Neste ponto, na relação com o Brasil, é interessante verificar que a tradução de um texto de René Bertelé, o editor de *Paroles*, no qual se traça um panorama da produção poética francesa, foi publicada no jornal *Correio da Manhã*, dia 23 de novembro de 1947. Ali, por exemplo, entre a análise do mercado editorial e o desenlace dos caminhos estéticos da poesia francesa, na primeira metade do século XX, aprende-se que a França vivia, nas palavras dele, uma “inflação poética” entre 1940 e 1944. Houve um surto de poemas e revistas engajados em grande parte do território, que alçou à celebridade poetas e versos, muitas vezes, mais pelo discurso contra a guerra, do que pelo valor literário, de forma que poucas destas obras, de fato, resistiram aos tempos de paz⁸⁷. Bertelé, então, afirma que dois escritores, Henri Michaux e Jacques Prévert, ao contrário da maioria, neste período, amadureceram, tornaram-se conhecidos e figuravam como as vozes da “nova poesia”. Ressalta-se, igualmente, neste artigo, concernente às características literárias do autor de *Paroles*, uma profunda compreensão da lírica prevertiana na apreciação do editor, como se pode verificar abaixo:

⁸⁶ Cf. BÉNAC, Henri. *Écrivains Français Vivants*. Série “Letras”, vol. 1. Porto Alegre: edições da Faculdade de Filosofia, 1956.

⁸⁷ Uma análise semelhante à de René Bertelé está no livro *Une histoire de la littérature française* de Kléber Haedens, publicado em 1943 e revisto em 1970, na única página (p.338) que comenta a poesia de Jacques Prévert: [...] Que reste-t-il de cette poésie engagée? Rien. Les revues poétiques ont sombré, presque tous les poètes sont contraints de se taire, la condition de l'écrivain est plus dure que jamais. Pourtant, Jacques Prévert est parvenu à faire connaître, dans *Paroles et Spectacle*, une forme poétique qui renonce à l'incarnation en faveur d'une action rapide, intelligente, aiguë, emportée par une force anarchique énorme et savoureuse. La poésie de Prévert ressemble à un jeu de massacre qui frappe par la cadence et la justesse du tir. Mais, parfois, la balle qui fait mouche dessine sur le cœur une étoile. Le poème le plus dur est doublé de tendresse, une tendresse qui s'avoue de la façon la plus simple lorsque Prévert caresse la joue des enfants pauvre dans la poussière d'Aubervilliers.

[...] Suas enormes enumerações que misturam coisas e homens, aparentemente os mais estranhos, uns pelos outros em encontros ao mesmo tempo divertidos e trágicos, em que estouram justamente invectivas, hilaridade e ternura, descrevem um mundo injusto, absurdo e incoerente. Finalmente, vê-se brilhar, como uma esperança, a verdade de uma moral natural, a do povo ou da criança. Devido ao seu poder de expressão, a poesia de Prévert, antes de tudo, autor de peças de cinema, é talvez hoje em dia a única que possa comover tão numeroso e tão variado público. [...] Prévert, Michaux, dois temperamentos e obras tão diferentes! Todavia, tudo considerando com cuidado possuem em comum mais de uma característica. O ponto de partida de ambos é considerar como destruída a poesia tradicional, e dos escombros fazem fulgurar um lirismo que é bem aquele duma época desiludida que se abandona às estagnações morais e às tentações do cinismo: um lirismo rude, realista, cheio de “humour”. [...] Ambos, longe de ir procurar sua inspiração em publicações escolares, deram à poesia francesa uma nova força potencial: a experiência da realidade, da vida cotidiana, vistas por olhos de artistas novos, olhos espantados e maravilhados, mas sempre singularmente agudos. - e isso na forma mais espontânea: a da anedota da confidência ou do monólogo.⁸⁸

Outra vez, salta aos olhos a semelhança de Jacques Prévert e Rubem Braga, seja naquilo que eles têm de lirismo, cinismo e “humour”, quanto no que querem denunciar, o mundo absurdo, injusto e incoerente. Ademais, Bertelé sublinha a capacidade, talvez única, em 1946, de Prévert comover um grande número de pessoas, que, açoitadas longamente pelas mazelas da Segunda Guerra Mundial, achavam repouso, conforto e também revolta nestes versos repletos de substância humana. Em parte, o enorme acolhimento da poesia de Jacques Prévert corresponde à articulação rara entre as concepções estéticas do poeta, a realização efetiva da obra e as aspirações íntimas dos leitores (e ouvintes) da sociedade. Em outras palavras, os principais elementos do sistema literário francês orbitam as páginas de *Paroles*. Este sucesso de 1946 vai, desta forma, ditar também o ritmo das antologias futuras: *Histoire* (1946) e *Spectacle* (1951) serão recebidas quase com a mesma intensidade, esgotando-se rapidamente nas livrarias.

Junto a este fenômeno editorial, para, afinal, ter uma ideia mais justa da centralidade de Prévert na cultura francesa dos anos 50, precisa-se levar em consideração: o documentário *Aubervilliers* (1946) ao lado de Éli Lotar; as coletâneas para o público infantil, *Conte pour un enfant sage* e *Petit lion*, de 1947; os livros publicados em parceria com o fotógrafo Izis Bidermanas em *Grand bal du printemps* (1951), *Charmes de Londres* (1952), além das canções interpretadas por Yves Montand, Edith Piaf, Les Frères Jacques e Juliette Gréco⁸⁹. Por sinal,

⁸⁸ Correio da Manhã – “Poesia na França” < http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/39035 >

⁸⁹ Em 1951 e 1952, Juliette Gréco faz uma turnê no Brasil, trazendo em seu repertório, uma série de canções de Jacques Prévert.

entre elas, está “Les Feuilles Mortes”, adaptada para o inglês por Johnny Mercer, em 1949, ajudando a difusão internacional do poeta. “Autumn Leaves”, nos Estados Unidos, foi retomada por Frank Sinatra e Eric Clapton por exemplo e, atualmente, continua a ser um tema clássico de jazz.

Isto posto, é natural perceber que Rubem Braga não foi o único a observar esta faceta incontornável de Jacques Prévert. Existem traços – muito significativos – de certa audiência da poesia de Prévert na literatura brasileira, como, por exemplo: duas traduções de Paulo Mendes Campos figuram na revista *Manchete*, de 1964 e 1965, “Como por Milagre” e “Liberdade no Quartel”, respectivamente. O cronista capixaba também traduziu alguns poemas de *Paroles* e de *Spectacle*, nos quais nos deteremos mais tarde. Mas, talvez, somente Aníbal Machado tenha falado em termos de influência, numa entrevista para o periódico *Leituras*, ao discorrer sobre um conto de seu livro *Cadernos de João* (1957):

Em “A bicicleta do Filho Pródigo” (“resumo do drama”) senti por demais a influência de Jacques Prévert, o Jacques Prévert de “Spectacle”, com seu gosto de jogar com o absurdo e o “non-sens”, sua evocação de imaginárias plateias interpeladas e insultadas pelos personagens e reagindo de forma inusitada, seu recurso ao imprevisto e ao grotesco, tudo isso conseguindo preservar, milagrosamente, o lado poético do tema.⁹⁰

Aníbal, como um conhecedor e apaixonado pela sétima arte, deve ter chegado a Prévert através de sua obra cinematográfica e, pelo rápido comentário, percebe-se que o escritor compreendia o universo prevertiano. Assim como Jorge Amado, que demonstra toda sua admiração pelo poeta francês no livro de memória *Navegação de Cabotagem* (1992), além do arrependimento de não ter o encontrado pessoalmente:

Tantas vezes passei diante da casa de Jacques Prévert na Cité Veron, nas proximidades do Moulin Rouge, sinto pena de não ter tocado à porta: Jacques, sou eu, venho do Brasil, sei teus versos, escuta: "jamais d'été jamais d'hiver/jamais d'automne ni de printemps/ simplement le beau temps tout le temps", uma estrofe de Barbara: "quelle connerie la guerre", é epígrafe de romance meu⁹¹, temos o mesmo horror à guerra, o mesmo amor à gente simples. Os presunçosos, os fâtuos, os cheios-de-si não amam teus versos, são incapazes da poesia. Faltou-me coragem de chamar-lhe à porta, o medo de incomodar, de ser intruso. [AMADO, 1992, p.182]

⁹⁰ Leituras – “Cadernos de João” < <http://memoria.bn.br/docreader/115509/5610?pesq=prévert> >

⁹¹ Trata-se do romance *Farda, Fardão, Camisola de Dormir* de 1979.

Carlos Drummond de Andrade traduziu, igualmente, cinco poemas de *Spectacle*⁹². As versões para o português foram encomendadas para a leitura no “Festival Prévert”, dia 11 de março de 1950, na emissão “França Eterna” da rádio PRA-2, coordenada por Michel Simon⁹³ no Rio de Janeiro⁹⁴. Pode-se ler, dia 16 de novembro de 1950, nas páginas do jornal *Folha da Manhã*, uma entrevista com o apresentador, que, ao voltar da Europa, confirma outra vez o sucesso de Prévert:

Achei a atmosfera literária menos viva que em 47. Então, a escola existencialista estava em pleno apogeu; hoje, falta-lhe o elemento agressivo, essencial a qualquer escola literária... Uma das razões deste fenômeno é a importância do elemento político no plano da literatura, cada escritor pertence a um partido... Não há um meio literário e sim diversos meios literários. Por exemplo, Mauriac assumiu uma posição bastante conservadora. Cassou e Vercors estão por assim dizer numa atitude centrista, e Aragon totalmente comunista. Um dos nomes mais citados é o da escritora católica Simone Weil, autora do “Enracinement”. Simone de Beauvoir passou, juntamente com Sartre. Camus, apesar do êxito de sua peça “Les Justes”, nada escreveu de novo. Em poesia, só se fala de Jacques Prévert, seus poemas e canções. Graças a seu estilo direto, familiar e acessível a todos, é uma espécie de Géraldy⁹⁵ 1950. Mas, de um modo geral, a literatura está no segundo plano. [...]⁹⁶

As impressões de Simon entram em consonância com a análise de René Bertelé, de certa maneira, até a estende, ao perceber o protagonismo dos partidos políticos na literatura, pano de fundo da polarização ao redor da obra de Jacques Prévert, que, a propósito, não fazia parte de nenhum deles e era atacado por ambos os lados, do conservador Claude Mauriac ao comunista Jacques Gaucheron. Outro aspecto a ser destacado nesta fala está na sensação de que não há um meio literário concentrado, mas, sim, diversos espalhados por Paris. De modo intuitivo Michel Simon se refere ao fato de que, nesta época, não existia mais um grupo centralizando e orientando a pesquisa formal, como teria feito o surrealismo no passado. Nos

⁹² Os seguintes poemas foram traduzidos: “O Fuzilado”; “A Nota”; “O gato e o passarinho”; “A Lagartixa”; “O lanche”; “Prodígios da liberdade”. Todos do livro *Spectacle* (1946), publicados recentemente no livro *Poesia Traduzida* pela Cosac Naify.

⁹³ Na França, ele é conhecido por Michel Simon “Brésil” por ser, durante muitos anos, um dos divulgadores da cultura brasileira no país. Traduziu uma série de escritores como Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e o próprio Rubem Braga. No momento da entrevista, vive no Brasil, como professor da Aliança Francesa e animador do programa de rádio “França Eterna”.

⁹⁴ Correio da Manhã – “Miscelâneas” < http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/1259 >

⁹⁵ Paul Géraldy era um poeta francês que escreveu o livro de versos líricos chamados *Toi et Moi* (1912), um grande sucesso de vendas no começo do século XX.

⁹⁶ Folha de São Paulo – “Michel Simon: impressões de Paris – Literatura, Arte e teatro” < <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24873&keyword=Jacq%2CPrevert&anchor=212667&origem=busca&pd=59a4fd4b018f94cf4c473f09c75f33> >

anos 50, as investigações estéticas se individualizaram⁹⁷, independente da tradição seguida: engajadas, oníricas ou esteticistas, cada autor desenvolverá seu caminho sozinho. A entrevista serve também para se ter um contraste com Rubem Braga, pois, assim como Simon, o cronista faz relatos baseados em sua vivência pessoal. Mesmo que ocupem, neste instante, posições diferentes, é possível observar uma sensível diferença na maneira de transmitir a experiência entre os dois: Braga é menos assertivo, estabelece seu ponto de vista mais pelo ângulo de seu olhar, como dispõe os acontecimentos. De qualquer modo, o mais importante deste testemunho se acha, é claro, na confirmação para os leitores do jornal de que, em poesia, na França, só se falava no autor de *Paroles*.

Assim, pelo que tudo indica até aqui, é seguro afirmar que o prestígio de Jacques Prévert chegou ao Brasil, ora através de agentes estrangeiros como Jean-Louis Barrault e Henri Langlois, ou, nacionais, como Rubem Braga e Michel Simon. Além disso, a produção prevertiana, ela mesma, foi experimentada nas salas de cinema do país, devido, como dissemos acima, à expansão da indústria cinematográfica, que possibilitava a importação de seus filmes e, em certa medida, até por meio das canções em francês, mas também em versões americanas, que circulavam pelos bares do Rio de Janeiro. Seria igualmente seguro, portanto, dizer que as antologias do poeta possuíam condições muito favoráveis para florescerem em terras brasileiras; porém, isso não aconteceu. Nenhuma coleção de Jacques Prévert foi traduzida integralmente para o português, aliás, até hoje⁹⁸. Ainda que os livros possam ter circulado na língua francesa, poucos foram os ecos nas discussões literárias do Brasil. Diante disso, vale a pena olharmos, com um pouco mais de atenção, para o que estava acontecendo com a poesia brasileira neste período, para compreender melhor essa situação.

No final dos anos quarenta, a literatura brasileira se achava no meio de uma transição estética. De 1946 a 1951, datas do lançamento de *Paroles* e *Spectacle* respectivamente, acontece uma mudança significativa na tônica literária do Brasil. As linhas motrizes dos romances e, principalmente, dos poemas vão se transformar radicalmente em relação aos anos precedentes, que separam, por exemplo, a *Rosa do Povo* (1945) de Carlos Drummond de Andrade e a fundação da *Revista Noigandres* (1952). Neste momento, também é visível a perda do protagonismo da literatura. A partir dos anos 50, as Artes Plásticas e a Arquitetura assumiram

⁹⁷ Cf. SEGHERS, Pierre. Panorama critique des nouveaux poètes français. Paris: Seghers, 1953.

⁹⁸ Se fizermos, agora, uma pesquisa superficial nos catálogos das Bibliotecas Nacionais de países da América Latina, encontramos uma tradução de *Paroles* feita na Argentina, em 1960, além de algumas antologias de poetas do surrealismo, que datam do final dos anos 50, em Buenos Aires.

uma primazia evidente no que concerne às tendências artísticas da cultura brasileira. As inovações midiáticas, efeitos diretos da industrialização, levavam nítida vantagem sobre o livro. Não se pode esquecer de que os índices de analfabetismo eram altíssimos nesta época – mais de 50% da população não sabia ler⁹⁹. Ainda que a revolução modernista, começada nos anos 20, de fato, tenha impulsionado a leitura, o subdesenvolvimento dificultou a construção de um público leitor regular, pelo menos, que pudesse competir com o rádio, a televisão e o cinema na disputa pelo imaginário brasileiro¹⁰⁰. Antonio Candido, em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, reflete como a literatura reagiu à ameaça da perda de espaço e à dificuldade em se adaptar às novas configurações da sociedade:

O grupo de escritores, aumentado e mais claramente diferenciado do conjunto das atividades intelectuais, reage ou reagirá de maneira diversa em face deste estado de coisas: ou fornecerá ao público o "retalho de vida"¹⁰¹, próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegurar a função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurá-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores. São dois perigos, e ambos se apresentam a cada passo nesta era de incertezas. O primeiro faria da literatura uma presa fácil da não-literatura, subordinando-a a desígnios políticos, morais, propagandísticos em geral. O segundo, separá-la da vida e seus problemas, a que sempre, esteve ligada pelo seu passado, no Brasil. E a alternativa só se resolverá por uma redefinição das relações do escritor com o público, bem como por uma redefinição do papel específico do grupo de escritores em face dos novos valores de vida e de arte, que devem ser extraídos da substância do tempo presente. [CANDIDO, p.145. 2006]

Vocábulos como “retalhos de vida” e “reportagem jornalística radiofônica”, pertencem ao campo semântico da crônica e, de fato, em algum momento, estes termos servirão para descrever o gênero na história de sua recepção crítica. A obra de Rubem Braga se entrelaça, em diversos níveis, ao comentário de Candido (aliás, não estaria aqui as raízes de seu famoso ensaio “Crônica ao rés-do-chão”, de 1974?). Braga valoriza tanto a plástica da língua, o lirismo dela, quanto se prende à vida, ao cotidiano –, o cronista é consciente que se equilibra entre os “dois perigos”. De forma que sua escrita propõe uma resposta original ao dilema de seu presente, que,

⁹⁹ São usados como fonte o censo demográfico do IBGE – 1940/1950

¹⁰⁰ Em 1950, por exemplo, Assis Chateaubriand inaugura o primeiro canal de televisão brasileira – a TV Tupi)

¹⁰¹ [grifo nosso]

infelizmente, passará quase completamente despercebida à crítica brasileira da época, por ter acontecido num “gênero menor”, num espaço de “não-literatura” nos anos 50.¹⁰²

Quando se pensa na poesia, de modo específico, torna-se evidente que a opção foi um mergulho nas especificidades do verso. Com efeito, a prática poética assumiu uma orientação predominantemente formalista. Os estreates se opunham à tendência dos anos 30, recusando o compromisso com a realidade, o engajamento social, separando a obra da “vida e seus problemas”, sob a acusação de que isso desvirtuaria os aspectos da criação literária. A geração de 45, como ficou conhecida, neste momento, queria recuperar a categoria universal da Arte, deslocando o foco das preocupações regionalistas, do Sertão, da seca, da imigração, do engenho, do Brasil, para os mistérios espirituais, filosóficos e linguísticos do Homem, com “h” maiúsculo. No decorrer do texto citado anteriormente, Candido afirma ainda que a atitude esteticista, que ele já percebia nos jovens, configurava uma abrupta separação entre a pesquisa estética e a preocupação político-social na literatura brasileira, traços que teriam adquirido uma singular harmonia nas décadas passadas.

O desaparecimento de Mario de Andrade, em 1945, simbolicamente, eclipsou os caminhos da poesia brasileira. A questão, contudo, é que não houve, na geração de 45, um acabamento artístico consistente e forte o suficiente para romper com a estética do modernismo e criar algo diferente. Os postulados teóricos destes poetas nunca se sustentaram através de uma produção artística, não resultaram em obras relevantes. Não existe divergência na crítica, portanto, de que a tentativa de renovação da poesia brasileira resultou num retrocesso, num rebotalho da forma nesta geração. A título de exemplo, leia-se a conclusão do artigo “Falência da poesia” (1962) de José Guilherme Merquior:

¹⁰² Em 2017, no programa *Café Filosófico* organizado pelo Instituto CPFL, o professor João Cezar Castro Rocha deu uma palestra chamada “Literatura brasileira: missão ou entretenimento?”, na qual aborda a crônica como um movimento subterrâneo da literatura brasileira, que se preocupava, justamente, com a recepção, com o contato mais próximo com o leitor. Isso pode ser consultado no seguinte link: < <https://www.youtube.com/watch?v=TJF8h6ddHOI&list=LLZkW6YoELUeECbPAmc-UrgQ&index=2&t=0s> >.

Nenhuma revolução literária se prova revolução sem mudar a linguagem. Já não digo mudar o tom, o metro, a imagem, a sintaxe e o vocabulário, mas alterar tudo isso e transformar, antes de mais nada, a relação de distância entre povo e poesia. Essa distância se torna menor. A proximidade da fala popular fecunda a literatura. O coloquialismo aparece, não como traço dominante, mas como sintoma de que a língua dos escritores remergulhou na sua fonte eterna, no seu poço cíclico, no seu alternado e necessário banho de autenticidade social. A revolução não pode ser, em consequência, meramente destruidora. [...] Afinal, porque não foi? Por desejar as formas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos mecânicos, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil (nem de 45, nem depois) e o mundo onde ele com esforço tenta existir na frente; por tê-lo visto, sem compreendê-lo, e assim matado a poesia com a falsa “participação”; por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficialização da literatura; por ter recusado, com dano e má-fé, a audaciosa lição de 22 – por tudo isso, eu acuso a geração de 45 (as exceções que se retirem) pelo crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira. [MERQUIOR, 1965, p.34-40]

A primeira parte da citação dialoga, diretamente, com o dilema exposto por Antonio Candido, quer dizer, ao apontar os erros da geração de 45, Merquior demonstra que uma revolução literária no Brasil, além da transformação estética, precisaria redefinir a relação do escritor com o público, isto é, aproximar o povo da poesia. Na segunda parte do fragmento, então, o crítico se refere à artificialidade dos novos poetas, mais preocupados em polemizar nas colunas dos jornais, do que em trabalhar nos próprios versos. Não obstante a violência das considerações, efetivamente, a geração de 45 é mais lembrada pelo seu fracasso, sua falta de fôlego como grupo. Ou, então, pela reação provocada contra ela. Pelo desdobramento concretista que saiu de seu interior, este, sim, melhor executado do ponto de vista estético. Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, jovens nos anos 50, ao se confrontarem aos mesmos problemas, cientes das falhas da geração de 45, radicalizaram a prática poética, retomando a atitude vanguardista do começo do século e desenvolvendo uma pesquisa estética jamais vista no país, algo, de fato, “novo” na composição ou decomposição do poema. Como observa Gonzalo Aguilar, em sua tese de doutorado, sobre o movimento em questão¹⁰³:

Foi a técnica (e trato de valer-me de toda a ambiguidade que esse conceito possui) que os levou a uma determinada concepção de mudança histórica (que os aproxima da vanguarda) e a qual converteriam em uma poderosa máquina de leitura e de organização do material (do Arquivo e do relatório), tão poderoso que os levou a questionar o sinal de reconhecimento mais evidente do texto lírico: o verso. [AGUILAR, 2005, p. 172]

¹⁰³ Gonzalo Moisés Aguilar, *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Edusp, 2005.

Não entraremos, na dimensão problemática desta guinada concretista da cultura brasileira, que se, por um lado, aprimorou a pesquisa estética no país, por outro, aumentou a distância entre a literatura e o público, visto que não desenvolveu as possibilidades de comunicação da poesia, pelo contrário, exigia (até hoje) um leitor ideal, tão erudito quanto o movimento. Somente indicamos, aqui, duas referências: “Esteticismo e Participação” da professora Iumna Maria Simon¹⁰⁴ e “Poesia e Técnica: Poesia Concreta” de Paulo Franchetti¹⁰⁵. Por ora, atentamo-nos ao simples fato de que o Concretismo também se enquadra numa tendência formalista, porém, no caminho inverso da geração de 45, que almejava uma volta ao passado, às formas e questões do século XIX, às soluções simbolistas e parnasianas. A bússola do concretismo, ao contrário, apontava para o futuro, indicava para as promessas do desenvolvimento. A resposta ao dilema, identificado por Antonio Candido acima, acarretava a radicalização da forma, uma atitude vanguardista, a máxima otimização do processo técnico da linguagem. Logo, opunha-se, naturalmente, ao engajamento da literatura dos anos 30, porque a poesia concreta se esquivava das marcas regionais e, principalmente, naquilo que se relaciona diretamente com Rubem Braga, repelia o lirismo da tradição literária brasileira. Sem ignorar as conquistas estéticas dos modernistas, via Oswald de Andrade, apostavam, então, no progresso tecnológico, tendo, como referência principal, o intenso diálogo com as correntes plásticas da época, como observa Ferreira Gullar, em “Vanguarda e subdesenvolvimento”:

¹⁰⁴ Revista *Novos Estudos* N° 26 (São Paulo, março de 1990)

¹⁰⁵ Este artigo foi publicado, em inglês, na revista *Portuguese Studies* (Londres, março/2008); em seguida, uma versão em português saiu na revista *Sibila* (Campinas, agosto/2009).

O formalismo da pintura – que se corporifica no movimento “arte concreta” - estimula nesse sentido as pesquisas da nova geração poética, que chegara ao esgotamento das proposições da geração de 45. O grupo *Noigandres*, de São Paulo, que se formara na leitura de Pound e dos autores que estão na formação desse poeta (Tristan Corbière, Jules Laforgue, etc.) e nas obras de Joyce, junta-se a outros poetas que vinham de pesquisas ligadas à tradição brasileira do Modernismo, e se deflagra o movimento concretista na poesia. Esse movimento – cuja ideia básica é a **rejeição do discurso**¹⁰⁶ e a conseqüente valorização gráfica do poema – põe na ordem do dia, no Brasil, as experiências poéticas antidiscursivas que se iniciaram com *Un Coup de Dés* de Mallarmé no fim do século XIX e prosseguiram com os *caligrammes* de Apollinaire [...] Ao estabelecer sua linguagem histórica, os concretistas paulistas não descartam inteiramente os poetas brasileiros modernos – abrem exceção para Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral de Mello Neto – mas valorizam neles apenas o aspecto formal e naquilo em que anunciam a desagregação da sintaxe discursiva. Ao contrário de todas as tendências anteriores manifestadas na arte e na literatura brasileira, desde o Romantismo, o Concretismo surge com uma problemática puramente formal e se mantém desligado de qualquer temática nacional. [GULLAR, 1978, p.43-44]

O impasse entre a volta ao passado da geração de 45 e a emergência do futuro no movimento concretista, dificultaria a assimilação de Jacques Prévert. Nem tanto pela dificuldade de tradução ou pela ilusão de que seus versos não teriam lugar nos trópicos, mas, sim, porque a sua poética está na contramão da produção poética naquele período no Brasil. Ela é lírica, avessa às abstrações teóricas, de modo geral, execra a figura do intelectual, do acadêmico e, sobretudo, mergulha nas questões sociais do seu tempo. Inclusive, no fragmento anterior, Gullar identifica outro motivo, que distanciaria o poeta francês desta tendência brasileira nos anos 50, a saber, a “rejeição do discurso”. Algo que resvala nas palavras de Merquior, quando este cuida do “afastar a linguagem da fonte nacional e popular” na geração de 45, que persiste nos concretos. A fala e o caráter popular são inerentes ao autor de *Paroles*, de forma que uma possível tradução de Prévert implicaria mergulhar na oralidade brasileira, referindo-se, assim, a uma atuação mais próxima do expediente modernista, de Mario de Andrade, por exemplo. Com efeito, Silviano Santiago, que traduziu a única antologia de Jacques Prévert¹⁰⁷, em 1985, nota esta proximidade com a estética modernista, no prefácio do livro:

¹⁰⁶ [grifo nosso]

¹⁰⁷ Em 2010, uma edição portuguesa de *Paroles*, traduzida por Manuela Torres, foi publicada pela editora sextante, em Lisboa.

Levando em consideração os elementos sobressalentes da poesia de Prévert, acreditamos que – de modo geral – a sua dicção se assemelha à dos bons poetas brasileiros escrevendo nos anos 30. Poetas estes que já se encontram desvinculados da linguagem agressiva da vanguarda dos anos 20, mas daqueles anos guardando ainda a simplicidade coloquial na escolha do vocabulário e nas construções sintáticas, perpassando também o coloquial com a alta voltagem de humor e até da piada. Foi a partir de ‘modelos’ como Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Murilo Mendes que procuramos transpor os versos de Prévert para o português. [PRÉVERT, 1985, p.10]

Assim, por este ângulo, verifica-se que a coincidência temporal que ajudou na divulgação da obra cinematográfica de Prévert, agora, deu-se com o sinal trocado, uma vez que o apogeu do poeta, na França, ou, pelo menos, de sua publicação em livro, culmina numa conjuntura da poesia brasileira completamente desfavorável, pelo seu caráter prioritariamente formalista. As ações de Paulo Emílio, na direção da cinemateca de São Paulo, a presença de técnicos e cineastas, que conheciam seu trabalho, e a criação de estúdios cinematográficos como a *Vera Cruz*, faz com que o cinema vivesse um momento de expansão, nos anos 50 e, igualmente, de democratização, através de políticas culturais de acesso e da organização de festivais. Enquanto, a poesia se recolhia em si, na procura da especificidade da linguagem poética.

Essa descontinuidade de Jacques Prévert na poesia brasileira, neste momento, tampouco significa uma recusa da influência estrangeira. Uma das qualidades indiscutíveis do grupo concretista está na apropriação de elementos internacionais, na maneira como, antropofagicamente, embasaram suas teorias e desenvolveram o campo da tradução no Brasil. Em relação à França, este traço pode ser observado, por exemplo, na correspondência com a obra de Stéphane Mallarmé. O artigo do professor Álvaro Faleiros, ao cuidar dos intercâmbios poéticos entre os dois países, deixa claro este processo de antropofagia do concretismo¹⁰⁸:

¹⁰⁸ FALEIROS, Álvaro. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 31, p.175-186, jul./dez. 2010

É também por um poema onde se encena um naufrágio – “Um lance de dados”, de Mallarmé – que se dá presença francesa no projeto concretista. Não é, contudo, a temática que determina a filiação dos poetas concretistas, mas a disposição espacial do poema mallarmeano. No Plano-piloto para a poesia concreta, de 1958, os poetas concretos indicam seus “precursores”. O primeiro é justamente Mallarmé devido ao salto qualitativo que sua “subdivisão prismática da idéia” e a sua utilização de recursos tipográficos como “elementos substantivos da composição”. O que interessava aos poetas concretos era, como descreveu Haroldo de Campos (1965), a estrutura pluridivida ou capilarizada concebida por Mallarmé. Tratava-se de romper com uma noção de desenvolvimento linear do poema, substituída por uma organização da matéria poética de certa forma constelar, aberta, circular, múltipla; como se pode notar na seguinte página de “Um lance de dados” de Mallarmé [...] O projeto concreto, contudo, usa de maneira própria o que é proposto por Mallarmé, pois o que está em jogo na poética de Mallarmé, quando se fala em “subdivisão prismática da idéia” é a dissolução do verso. No projeto concretista, sobretudo em sua fase mais matemática, o que está em jogo é, como em Mallarmé, a exploração do espaço gráfico, mas a unidade mínima, na maioria das vezes, deixa de ser o verso e passa a ser a palavra. [FALEIROS, 2010, p.181-183]

Não queremos dizer, com isso, que os irmãos Campos deveriam ter traduzido Prévert. Somente que a tônica imposta pelo concretismo à poesia brasileira deu preferência, obviamente, às obras que apresentam um grande arcabouço teórico/abstrato, como ocorre no caso francês de Mallarmé e também em Paul Valéry. Mais do que isso, o expediente concretista se caracteriza pela assimilação das teorias, que contribuíssem, de alguma maneira, para a ideia de formação; tivessem uma abordagem construtivista, auxiliando na reformulação das capacidades de sentir e de se expressar do país, através da reorganização formalista¹⁰⁹. Por certo, a estética prevertiana não corresponde nem um pouco a estes anseios, sua poética percorre um sentido oposto, não se interessa em criar um jeito de se fazer poesia e, sim, em destruir o lugar convencional do poema, sobretudo, o status do “poeta”, geralmente, privilegiado na sociedade capitalista. Os versos de Prévert carregam consigo ferramentas mais apropriadas a ajudar no desmoronamento das estruturas, do que na construção delas. Assim, a ausência de seus trabalhos, no Brasil, configuraria uma recusa orgânica, porque as formulações do poeta francês não serviriam ao propósito de formação da poesia brasileira. A preocupação da possível influência negativa de Prévert também foi colocada na França, além, é claro, dos ataques de Claude Mauriac, por André Breton, na publicação do jornal *La liberté du Morbihan*, dia 10 de outubro de 1952:

¹⁰⁹ Neste ponto, gostaríamos de aprofundar nossas leituras sobre o surrealismo, pois, acreditamos que, de modo geral, essa recusa de Prévert se relaciona igualmente a uma rejeição do surrealismo no Brasil. Provavelmente, pelo caráter destrutivo desta corrente, a ideia de formação tão cara a sociedade brasileira, parece-me ter servido como barreira para a chegada das ideias surrealistas no Brasil.

Dans ce succès, il y a d'après moi du meilleur et du pire, Prévert est très doué : j'admire sa verve, ses grandes ressources d'humour et je lui sais le plus grand gré d'avoir trouvé les accents voulus pour déniaiser son époque en s'en prenant corps à corps à ses « tabous ». La très vaste audience qui est offerte à cette poésie peut l'avoir rendue moins difficile qu'on pourrait souhaiter quant au choix de ses moyens : le poète se voit guetté par le chansonnier, l'élan intérieur se cherche un tremplin dans les « gags » transposés du cinéma burlesque. Une assez grande partie de la jeunesse, en portant aux nues *Paroles*, s'est peut-être fermée à l'intelligence de messages qui vont plus loin et exigent aussi plus d'efforts, tels après tout ceux de Nerval, de Baudelaire, de Rimbaud. Par ailleurs, l'influence de Prévert sur le plan formel est désastreuse

Breton reconhece o talento de Jacques Prévert, bem como sua importância na cultura francesa. Discute-se, no entanto, o efeito desta obra no conjunto da literatura francesa. O fato de Prévert evitar toda e qualquer circunstância que pudesse limitar sua autonomia, deu origem a uma espécie de obra *sui generis*, isto é, uma manifestação proteiforme¹¹⁰, circulando através de diversos domínios artísticos: do teatro à pintura, do cinema à canção, da colagem ao balé. Por conseguinte, seus versos não concebem escolas, pelo menos, não para a formação de acadêmicos. Como um dos mais fiéis herdeiros do surrealismo, não há nenhuma progressão pedagógica para reproduzir seus passos – a experiência humana é transmitida de outra forma, menos pela teoria e mais pela sensação. Dificilmente, por exemplo, o processo artístico de Prévert deixou rastros tangíveis, um método, para os que lhe queriam seguir¹¹¹. Rubem Braga, em certo momento da entrevista com o poeta, destaca essa característica:

Prévert é o que se chama um poeta fácil, com um lirismo de namorado de subúrbio e, às vezes, molecagens de estudante, como a *revêrie* do jogador de bilboquê. Não desdenha das piadas (“*C’est ma faute/C’est ma faute/ C’est ma très grande faute d’orthographe/Voilà comment j’écris/ Giraffe*”)¹¹², dos jogos de palavras e de rimas, das assonâncias, das repetições e dos refrões. Rima tranquilamente “père” com “mère”, “principal” com “general”, é incapaz de escrever “*Jeu de Paume*” sem lhe ocorrer imediatamente “*Jus de Pomme*”, explica muito bem que um homem “*ouvre la boîte avec un ouvre-boîte*”. E conversando é a mesma coisa, mistura coisas engraçadas com tristes, muda de conversa – e faz isso com tanta naturalidade e simplicidade que não cansa ninguém.

Mas agora esse “poeta fácil” (que uma infinidade de outros, seduzidos pelo seu sucesso, procuram imitar, pensando que é fácil mesmo) me fala de uma das suas grandes paixões, o cinema. [BRAGA, pp.86-87. 2013]

¹¹⁰ Este termo é usado por Carole Aurouet para explicar a transversalidade da poesia de Jacques Prévert, que transita e mistura diversos gêneros na sua produção artística.

¹¹¹ A partir dos anos 2000, no entanto, os trabalhos de Carole Aurouet, especialmente, com os manuscritos dos roteiros filmados ou não de Jacques Prévert, tem inaugurado uma dimensão nova nos estudos do poeta, revelando tanto o preparo, a pesquisa, quanto o método do artista para desenvolver sua produção cinematográfica.

¹¹² Mario Laranjeira escreve um interessante ensaio sobre a tradução, ou melhor, os desafios que estes versos impõem à tradução: (Estudos Avançados. Vol.26. no.76. São Paulo set./dez.2012)

Novamente, os comentários sobre o poeta francês refletem sobre o cronista, pois definições como “fácil” ou “lirismo de namorado de subúrbio”¹¹³, também foram atribuídas às crônicas. Rubem Braga aponta para o erro comum de tomar a “facilidade” de Jacques Prévert como reflexo de uma ausência de trabalho estético. Longe disso, a fatura de seus versos não exclui uma grande pesquisa, fruto do caldo cultural que foi construindo, reunindo elementos, absorvendo sonhos, colecionando fantasias [BRAGA, 2013. p.43-45] junto aos surrealistas, em seguida, nas portas de fábricas com o grupo Octobre, ao mesmo tempo em que escrevia roteiros para os principais cineastas franceses e nas publicações das antologias ao lado de René Bertelé. Aliás, que não representam o fim de linha, uma vez que Prévert continuará buscando, depois do sucesso de *Paroles*, outros meios para sua expressão, por exemplo, através de colagens, documentários e de fotografias. A escolha da clareza e da proximidade do cotidiano corresponde a uma consequência deste percurso. A fatura poética de Prévert se condiciona por uma ideia complexa do papel da poesia na sociedade moderna, seus versos se constroem, de certa maneira, através da tentativa difícil e, às vezes, contraditória de permanecer na busca de realizar formalmente esta concepção.

As impressões de Breton não ignoram os valores formais do companheiro surrealista, contudo, não consideram uma característica chave da obra, a saber, a importância da comunicação, no sentido da transitividade da mensagem, como horizonte estético de Prévert. Felizmente, outros intelectuais perceberam este traço não apenas importante para o autor de *Paroles*, mas, igualmente, para a literatura francesa de modo geral, pois, muitas vezes, abre os caminhos da leitura como afirma, neste trecho, Jean Rousset.

[...] imposer à la conscience du lecteur toute une série de propositions insolites qui sont du domaine proprement poétique et qui ne manqueront pas de proliférer. À ce titre, Jacques Prévert a droit à la connaissance de tous les « nouveaux » poètes, trop enclins à le considérer comme un homme du second rayon alors qu'il aura été l'introducteur le plus efficace du grand public à leur œuvre aventureuse et difficile. [ROUSSELOT, 1959, p. 77]

¹¹³ A leitura, de um trecho, do testemunho de Carlos Drummond de Andrade sobre a escrita de Rubem Braga se torna reveladora: “[...] Lembro-me muito do cronista jovem, esquivo e desconcertante. Ele namorava uma mocinha loura da Secretaria do Interior, e não era raro ver o relato dos tristes ou alegres passos do seu idílio, sob forma de crônica. Ninguém ousara fazer isso antes e ninguém pensava em estranhá-lo, pois era deliciosamente bem feito. Braga se tornou menestrel de todos os namorados sem expressão artística, e até dos que haviam namorado há muito tempo e voltavam a sentir o gosto da coisa, através do lirismo dele. [...] Esta é a qualidade mestra e inesperada de Braga: lucidez. Um homem que diz tantas coisas absurdas ou surrealistas pode lá ser bom observador da vida? Perfeitamente. Sempre que necessário, Braga emite juízos ponderados sobre fatos políticos, econômicos, sociais, e se nem sempre ou quase nunca sua opinião coincide com a opinião estabelecida ou vitoriosa, isto nada prova contra a justeza da sua visão intelectual e o seu bom senso; prova apenas que tais atributos não gozam de muito favor na coletividade.” [BRAGA, 1980, p.86]

Rubem Braga compartilha este cenário, no qual a clareza das obras contribui para introduzir o universo literário a novos leitores. Muitos de seus textos figuram em livros didáticos e coleções infanto-juvenis, são usados para o letramento – como exemplo de bom uso do português. De maneira semelhante, poemas de *Paroles* (1946) como “Le Cancre” ou “Pour faire un portrait d’un oiseau”, fazem de Jacques Prévert um dos poetas mais conhecidos entre os estudantes do ensino básico, na França. Por vezes, com o passar do tempo, tal característica induz à recepção errônea da obra, subtraindo dela o caráter engajado e o intenso contraste com os acontecimentos, das urgências da sociedade, sem contar os diálogos estéticos de seu tempo. A condição que dificulta a entrada da poesia de Jacques Prévert no sistema literário brasileiro, por razões diversas, também imputam certas barreiras ao cronista, assim como condiciona suas decisões estéticas.

6. Rubem Braga e a experiência poética

Rubem Braga não fez muito caso à polêmica da geração de 45, mas é possível ver ressonâncias disso na crônica “Mistério da Poesia”. O texto está na coletânea *Traição dos Elegantes* de 1967. De maneira semelhante às outras publicações, esta antologia recolhe seus textos publicados nos jornais dos anos imediatamente anteriores, isto é, final dos anos 50, começo dos 60. A crônica em questão, no entanto, foge à regra, pois ela foi escrita em 1949. Aqui, vemos vestígios claros de sua poética desde o primeiro parágrafo:

Não sei o nome desse poeta, acho que boliviano; apenas lhe conheço um poema, ensinado por um amigo. E só guardei os primeiros versos; *Trabajar era bueno en el Sur... Cortar los árboles, hacer canoas de los troncos.*

E tendo guardado esses dois versos tão simples, aqui me debruço ainda uma vez sobre o mistério da poesia.

O poema era grande, mas foram essas palavras que me emocionaram: Lembro-me delas às vezes, numa viagem; quando estou aborrecido, tenho notado que as murmuro para mim mesmo, de vez em quando, nesses momentos de tédio urbano. E elas produzem em mim uma espécie de consolo e de saudade não sei de quê.

Lembrei-me agora mesmo, no instante em que abria a máquina para trabalhar nessa coisa vã e cansativa que é fazer crônica. [BRAGA, 2004, p.256]

O nome do poeta era Aurélio Arturo, colombiano, e o título do poema é “Rapsódia de Saulo”, de 1934. Nada disso parece importar ao cronista. O poema, de fato, era grande: quarenta versos divididos em doze estrofes. Porém, somente as poucas palavras do começo ainda ecoam em sua cabeça. Por certo, foram a valorização da natureza interiorana, do mal-estar urbano, além de certa melancolia quanto à fugacidade do tempo da poesia de Arturo, que aparecem na prosa de Rubem Braga. Mas, por que isso acontece? Por que tanta emoção em tão poucas palavras? A investigação continua:

De onde vem o efeito poético? É fácil dizer que vem do sentido dos versos; mas não é apenas do sentido. Se ele dissesse: *Era bueno trabajar en el Sur* não creio que o poema pudesse me impressionar. Se no lugar de usar o infinito do verbo *cortar* e do verbo *hacer* usasse o passado, creio que isso enfraqueceria tudo. Penso no ritmo; ele sozinho não dá para explicar nada. Além disso, as palavras usadas são, rigorosamente, das mais banais da língua. Reparem que tudo está dito como os elementos mais simples: *trabajar, era bueno, Sur, cortar, árboles, hacer canoas, troncos.*

Isso me lembra um dos maiores versos de Camões, todo ele também com as palavras mais corriqueiras de nossa língua:

“A grande dor das coisas que passaram.”

Talvez o que impressione seja mesmo isso: essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia. Nesse poema sul-americano a ideia da canoa é também um motivo de emoção. [Idem, p.256-257]

Desenha-se um exercício de teoria literária aqui, de leitura analítica da sintaxe, do ritmo imposto pela ordem dos vocábulos e pela percepção dos versos que foram compostos, assim como os de Camões, com as palavras mais simples. A consciência de que o mistério da poesia não se encerra somente no sentido dela, se lido como autorreflexão, é um bom exemplo do horizonte estético do cronista. A clareza constitui algo indispensável para o seu trabalho, afinal, escrevendo para o jornal, precisa veicular a mensagem para o maior número de pessoas, contudo, sabe que a emoção, que é também sua pretensão, não se limita à comunicabilidade. A sua realização envolve um conjunto de outras coisas, às vezes, inexplicáveis, ou melhor, não pertencentes prioritariamente ao domínio da razão. Na realidade, parte de seu métier se inscreve num jogo de concessões entre a capacidade de se comunicar e de emocionar, através de um estilo límpido e um lirismo repleto de plasticidade. Chama atenção, neste trecho, aquilo que seria uma primeira distinção em relação ao poeta francês: Braga fala em dar um sentido “solene” e “alto” às palavras do cotidiano, porquanto, em Jacques Prévert, não existe nenhum tipo de elevação, quer dizer, ele volta sua produção para o dia a dia, justamente, para dessacralizar a linguagem – o crítico Gaëtan Picon nomeara esta poesia de materialista [PICON, 1946]. O contraste é sutil, quase não se acha verdadeiramente no resultado das produções, visto que o cronista também chega num efeito semelhante de coisa ao rés do chão, como Antonio Candido bem definiu. No caso, diríamos que se trata de uma diferença no processo, isto é, nos caminhos tomados para executar a obra final, que, em ambos, tem a ver com o material apreendido dos cotidianos brasileiro e francês, manipulados pelos dois respectivamente. Arrigucci Jr (1997) vê nesta característica da prosa de Rubem Braga uma reminiscência do cristianismo inerente à realidade brasileira, o que lhe aproximaria de Manuel Bandeira, resultando numa procura por transformar a humildade em valor estético através da simplicidade. Se voltarmos, agora, ao “Mistério da Poesia”, observaremos outro exemplo ligado ao cotidiano, que diferencia os autores:

Não há coisa mais simples e primitiva que uma canoa feita de um tronco de árvore; e acontece que muitas vezes a canoa é de uma grande beleza plástica. E de repente me ocorre que talvez esses versos me emocionem particularmente por causa de uma infância de beira-rio e de beira-mar. Mas não pode ser: o principal sentido dos versos é o do trabalho; um trabalho que era bom, não essa “necessidade aborrecida” de hoje. Desejo de fazer alguma coisa simples, honrada e bela, e imaginar que já se fez.

Fala-se muito em mistério poético; e não faltam poetas modernos que procurem esse mistério enunciando coisas obscuras, o que dá margem a muito equívoco e muita bobagem. Se na verdade existe muita poesia e muita carga de emoção em certos versos sem um sentido claro, isso não quer dizer que, turvando um pouco as águas, elas fiquem mais profundas... [Idem, p.257]

Prévert é um poeta cuja experiência decorre da cidade, mais especificamente, de Paris, um dos principais centros urbanos do mundo capitalista. Enquanto, Rubem Braga – por certo impregnado por questões citadinas – traz uma vivência de deslocamento, de escritor que mudou do interior para o Rio de Janeiro, de quando o Brasil estava se urbanizando. Tal circunstância condiciona diretamente os modos de percepção dos dois mundos, conseqüentemente, a diferença entre as duas obras. Todavia, deixemos a comparação um pouco de lado, por enquanto, para ler com mais detalhe o fragmento acima, tendo em vista que, pela data do texto, fevereiro de 1949, a metáfora das últimas linhas se referiria à situação da poesia brasileira, aos intentos da geração de 45, que, voltando-se aos modelos antigos, desejavam turvar inutilmente as conquistas modernistas na tentativa de atingir sentidos mais profundos. Interessa, sobretudo, a forma como a crônica está escrita, isto é, o modo de inquirir o tema de soslaio, sem nomear os “poetas modernos”, sem definir as “coisas obscuras” ou os “erros e bobagem”, apenas imagem das águas refletindo sua opinião que é: poemas herméticos não pressupõem, necessariamente, mais complexidade, assim como versos simples não implicam menor trabalho poético. Em Braga, a simplicidade estética envolve trabalho, significa a depuração das experiências numa expressão artística. Nota-se que o estilo oblíquo de Rubem Braga abordar o tema da poesia está no espectro oposto, por exemplo, do artigo de Merquior, ainda que haja certa semelhança no que dizem, no sentido de que a revolução literária vai além de uma complexidade da forma, passa por uma mudança da relação do escritor com o público. De todo modo, o cronista não é um crítico, não tem como objetivo analisar o conjunto do movimento literário dos anos 50, nem de prever as direções da poesia brasileira, pelo contrário, a própria ideia de “geração” lhe é estranha como se verifica abaixo:

Um amigo meu se diz inquieto e meio alarmado com a nova geração de literatos, em que reconhece grandes talentos. É que muitos desses moços fazem ou escrevem coisas que ele não chega a entender bem – e misturam a trechos de autêntica poesia ou força literária, outros bastante suspeitos de vigarice ou sensacionalismo.

Não se trata aqui da chamada “geração de 45”, que já vai amadurecendo, isto é, deixando de ser essa coisa vaga que é uma “geração” para ser fulano e sicrano, cada um com o seu valor ou sua fraqueza. [...] A mim mesmo, que posso invocar, a desculpa de ser, antes de tudo, um profissional de imprensa, obrigado por ofício a escrever minhas coisas “à minuta” e menos interessado em brilhar do que em guardar um nível razoável de fatura – a mim mesmo alguns deles, irritados, já chamaram de medalhão. Não me irritam com isso; afinal, a acusação não é grave, e em um país novo e fluído como o Brasil os mais velhos podem ser acusados de tudo, menos de ocupar lugares que deveriam pertencer aos mais novos e melhores; há espaço para toda gente nos jornais e revistas e só há poucos lugares na Academia, que não parece ser o sonho de nenhum desses moços. [...] Em arte, dois ou três deles me deram a impressão de que “sabem” que devem ser a favor dos “concretistas”, desde que não sejam comunistas e portanto partidários do “neo-realismo social”; não vejo como possam fugir a esses extremos, a não ser quando se trata de alguém em quem o gosto verdadeiro pela pintura superar a moda das teorias estéticas.¹¹⁴

O excerto saiu dia 13 de abril de 1954, nas páginas do *Comércio da Manhã*, e depois foi republicada na revista *Manchete* em 1956. Mais uma vez, não há nomes e não se sabe exatamente de quem Braga está falando. Sobre a geração de 45, como dito acima, ele demonstra uma perspectiva que privilegia a expressão poética individual ao invés da noção de grupo, por outro lado, denuncia a polêmica que envolve a poesia brasileira na metade do século XX. É preciso reter dois pormenores aqui: a ponderação ou desculpa sobre o expediente que diferencia a rotina entre os poetas e o cronista, para o qual a escrita se condiciona aos prazos e às pautas do jornal¹¹⁵. Num segundo instante, salta aos olhos as considerações sobre o Brasil, visto como um país novo e fluído ou, para usar um termo corrente na sociologia, em formação, os velhos não ocupariam os espaços dos novos. Braga, com ressalvas, assim como grande parte dos intelectuais da época, coloca na ordem do dia esse processo de construção, discutindo as implicações disso em diversas esferas da realidade brasileira. Nesse sentido, um terceiro ponto, então, torna-se indispensável em sua fala: a referência à “moda estética”, pois é assim que classifica o movimento concretista, especificamente, nas artes plásticas.

Não nos parece um mero detalhe que escritores, que foram também cronistas, uns com mais frequência do que os outros, como Aníbal Machado, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos e, principalmente, Rubem Braga, tenham notado a poesia de Jacques Prévert. A crônica, no Brasil, conflui na direção dos versos de Prévert por trazer para o primeiro plano o cotidiano popular, o humor, a clareza das frases etc.

¹¹⁴ Diário de Minas – “Os Novos” < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/5464> >

¹¹⁵ De certa maneira, Jacques Prévert experimenta uma situação parecida no que diz respeito à escrita dos roteiros, visto que, poucas vezes, escolhia livremente o tema do filme. De maneira geral, eram adaptações ou histórias encomendadas pelos cineastas ou produtores.

Os jovens poetas, no entanto, na metade do século XX, como vimos anteriormente, teriam passado completamente ao largo da produção poética brasileira, a geração de 45 e os concretos. Mas, “como diz o outro, um nada basta para mudar o curso das *coisas*” [PRÉVERT, 1992, p.9], agora, aproveitando para citar este verso famoso de *Paroles*, já que a antologia foi lido por ninguém menos que João Cabral de Melo Neto, quando trabalhava na Espanha como diplomata. Ele conta sua impressão numa carta para Manuel Bandeira, no dia 3 de dezembro de 1949:

Conhece v. a obra de Jacques Prévert? Acabo de ler, emprestado por Miró, seu livro *Paroles*. Que poeta! Este livro me fez notar uma coisa: como o gosto da poesia posterior à guerra se vai aproximando de certas maneiras da poesia brasileira. O fenômeno deve estar aproximado daquele outro que se nota em França: fome de novela norte-americana. Pois na Espanha também, o poeta que mais interessa aos jovens não-catolizantes e não-fascistas é Neruda. Creio que há em nós americanos uma ausência de retórica e um contato direto com a coisa que os europeus desconhecem. Prévert, neste sentido, é quase americano. (Evidentemente, quando falo na ausência de retórica em nós, não penso nem em Schmidt, nem em Lêdo, nem em Jorge de Lima, nem em Emílio Moura, etc. Falo no “tenro cocô de cabrito”, no “chorei no prato de carne”, no “bebe nuvem come terra e urina mar”, etc.). [MELO NETO, 2001, pp.114-115]

Conquanto sejam poucas linhas, esta carta é repleta de sentido. Um deles, por exemplo, encontra-se em aproximar novamente Jacques Prévert da produção modernista, dado que, segundo Flora Süssekind, a organizadora desta coletânea, os versos entre aspas pertencem a Bandeira, Drummond e Vinícius de Moraes respectivamente. E depois, as duas expressões propostas acima, a *ausência de retórica* e o *contato direto com a coisa* ajudariam a refletir sobre a crônica, definida por Antonio Candido (1979) como um *gênero menor* e, por causa disso, detentora de glória, ficando mais próxima do leitor; servindo à vida do rés do chão, diz ele, pois “elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural.” [CANDIDO. 1979, p.5].

Mais uma vez não parece um acaso ter sido João Cabral de Melo Neto, um dos poucos poetas, estreantes nos anos 40, a observar com atenção os versos de Prévert. Neste momento, no final de 1949, seu livro *Cão sem plumas* está praticamente pronto, o qual, por sua vez, representa o resultado formal de uma mudança em sua escrita. Grosso modo, é onde se verifica a fatura estética de suas preocupações sociais e também concernentes à transitividade do poema ou, em outras palavras, a capacidade de comunicação da poesia. Assim, a leitura de *Paroles*

condiziria com as inquietudes cabralinas neste instante¹¹⁶. Sabe-se também que desde sua primeira publicação, *Pedra do Sono* (1942), Cabral de Melo Neto refletia e se incomodava com o hermetismo de seus poemas, como confessa numa carta a Carlos Drummond de 23 de novembro de 1941:

[...] a perspectiva de publicação desse livro me tem deixado num estado quase de pânico. Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícias todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta; uma coisa menos “cubista” [Idem, 2001, p. 171]

Poucos anos depois de escrever a carta para Manuel Bandeira, no *Congresso Internacional de Escritores e Encontro Intelectuais* em 1954, João Cabral de Melo Neto apresenta a intrigante e polêmica tese “Da Função Moderna da Poesia”. Trata-se do mesmo evento ligado à comemoração dos 400 anos da cidade de São Paulo, abordado em capítulo anterior, no qual Paulo Emílio, Afrânio Coutinho e Rubem Braga debatem as ideias de Morton Dauwen Zabel. Logo no começo de sua argumentação, Cabral explica que o denominador comum da “poesia moderna” é seu espírito de pesquisa formal, visando dar conta das condições impostas ao homem pela modernidade. Diante desta tarefa nada simples, os versos seguiram o caminho da especialização técnica, esperando que a poesia se tornasse mais rica em expressões do que a dos antepassados, uma vez que seriam aumentadas as possibilidades de expressão da subjetividade humana. O aprofundamento estético, entretanto, aconteceu por meio de uma “desintegração do conjunto da arte poética”, fazendo com que cada artista se concentrasse num setor determinado e, ainda, que o levasse às últimas consequências; desta forma a noção da totalidade do ofício era perdida. Assim, não se formaram “tipos” de poemas correspondentes às necessidades da vida moderna, mas um caleidoscópio de formas distintas, dando à poesia uma experiência estranha ao cotidiano das pessoas, particularmente no que concerne à leitura:

A apresentação (não organizada em formas “cômodas” ao leitor) de sua, rica embora, matéria poética faz da obra do poeta moderno uma coisa difícil de ler, que exige do leitor lazes e recolhimentos difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna. Cada tipo de poema que conheceu a literatura antiga nasceu de uma função determinada; ajustar-se às exigências da estrutura perfeitamente definida do poema era, para o poeta, adaptar sua expressão poética às condições em que ela poderia ser compreendida e, portanto, corresponder às necessidades do leitor. O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para

¹¹⁶ Não podemos nos impedir de ver certa semelhança com Jacques Prévert nos ritmos e nas rimas dos versos de *Morte e Vida Severina*, de 1955, provavelmente, por uma confluência da compreensão do popular.

se colocar acima das contingências de sua vida. O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua rotina diária. Ele tem, se quer encontrá-la, de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação de monge ou de ocioso. [MELO NETO, 1994, p.768]

Pelo que vimos até agora, este problema constitui um pivô muito profícuo para se pensar as obras de Jacques Prévert e de Rubem Braga, pois as concepções de ambos sobre o ofício do poeta devolvem necessariamente o aspecto funcional ao poema. Não por acaso que tanto um quanto o outro possuem uma quantidade admirável de leitores, que vai muito além dos pequenos círculos seletos de intelectuais. O autor de *Paroles* é conhecido por sua popularidade na França, assim como os livros do brasileiro são, até hoje, reeditados com grande sucesso de tiragem. Neste quesito, podemos constatar os efeitos de escreverem a partir de uma perspectiva cinematográfica e jornalística; uma vez que o cenarista e o cronista pressupõem, para existirem, um diálogo com o outro. Os espectadores nas salas de cinema e os leitores de jornais, de certa maneira, determinam a escrita dos profissionais dessas áreas, que precisam ajustar suas expressões às vontades do público para ter êxito na carreira. O mais comum nesta situação é que os profissionais abram mão completamente de suas convicções em favor desta exigência, e isso afeta o valor artístico do material, geralmente dando ênfase ao seu valor comercial; porém, em Prévert e em Braga, há uma negociação constante, por meio da qual eles conseguem – dentro desta dinâmica – impor suas expressões estéticas e, ao mesmo tempo, se manterem acessíveis. Trata-se de um equilíbrio admirável, que tem a ver com o fato de se acharem “artesãos” da palavra, negando, até mesmo, o epíteto de “poeta”. Para esclarecer essa perspectiva, recorreremos ao discurso de Pablo Neruda ao receber o Nobel da Literatura em 1971, já que, na carta de 1946 de Cabral de Melo Neto para Manuel Bandeira, o poeta chileno é citado como uma das principais leituras dos jovens franceses. Quando agradece a distinção, Neruda explica sua concepção de poesia como um “colossal artesanato”, diz que

O poeta não é um pequeno deus. Não, não é um pequeno deus. Não está marcado por um destino cabalístico superior ao daqueles que exercem outros misteres e ofícios. Tenho expressado frequentemente que o melhor poeta é o homem que nos entrega o pão de cada dia: o padeiro mais próximo, que não pensa que é deus. Ele realiza a sua majestosa e humilde tarefa de amassar, colocar no forno, dourar e entregar o pão cada dia, com uma obrigação comunitária. E se o poeta chegar a alcançar esta consciência simples, poderá também a consciência simples converter-se em parte de um colossal artesanato, de uma construção simples ou complicada, que é a construção da sociedade, a transformação das condições que rodeiam o homem, a entrega de uma mercadoria: pão, verdade, vinho, sonhos. Se o poeta se incorporar a esta luta nunca gasta a fim de consignar cada qual nas mãos do outro, sua razão de compromisso, sua dedicação e sua ternura pelo trabalho comum de cada dia e de todos os homens, o poeta tomará parte no suor, no pão, no vinho, no sonho da Humanidade inteira. Somente por este caminho inalienável de ser homens comuns chegaremos a restituir à poesia o amplo espaço que lhe é recortado em cada época, que nós mesmos lhe recortamos em cada época.¹¹⁷

Há muitas proximidades entre essas palavras e as características das obras de Rubem Braga e Jacques Prévert; como a imagem do padeiro constantemente usada pelo cronista, a ideia de humildade e simplicidade como valores estéticos, a arte entendida como uma tarefa comunitária, o compromisso com o trabalho comum, o conceito do artesanato e, por fim, “a transformação das condições que rodeiam o homem”, todos esses componentes ligados à poesia e à vontade de restituir à palavra o seu verdadeiro espaço. As linhas de Neruda, dando seguimento à análise, confluem para o que João Cabral de Melo Neto chama de “contrapartida orgânica da poesia” em sua tese. Isto é, refere-se ao problema da comunicação, como explica a seguir:

Como a necessidade de comunicação foi desprezada e não entra para nada em consideração no momento em que o poeta registra sua expressão, é lógico que as pesquisas formais do poeta contemporâneo não tenham podido chegar até os problemas de ajustamento do poema à sua possível função. As conveniências do leitor, as limitações que lhe foram impostas pela vida moderna e as possibilidades de receber poesia, que esta lhe forneceu, embora de maneira não convencional, não foram jamais consideradas questões a resolver. A poesia moderna – captação da realidade objetiva moderna e dos estados de espírito do homem moderno – continuou a ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos e, em geral imprestáveis, nas novas condições que se impuseram.

¹¹⁷ Tradução de Cláudia Schiling. Disponível em: <http://www.contiouttra.com/discurso-de-pablo-neruda-ao-ganhar-o-premio-nobel-da-literatura/>. Acesso em: 30 de outubro de 2021.

Mas todo esse progresso realizado limitou-se aos materiais do poema: essas pesquisas limitaram-se a multiplicar os recursos de que se pode valer um poeta para registrar sua expressão pessoal: limitaram-se àquela primeira metade do ato de escrever, no decorrer da qual o poeta luta por dizer com precisão o que deseja; isto é, tiveram apenas em conta consumir a expressão, sem cuidar da sua contraparte orgânica – comunicação.

Desse modo, essas pesquisas não atingiram, em geral, o plano da construção do poema no que diz respeito à sua função na vida do homem moderno. Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente. [MELO NETO, 1994, p.768-769]

Assim, para ir direto ao ponto, as obras de Jacques Prévert e Rubem Braga podem ser lidas perfeitamente como uma “contrapartida orgânica da poesia”. Os dois tiveram que lidar de forma obrigatória com os problemas impostos pela necessidade de se comunicar, por causa de suas profissões. O êxito de suas composições se relaciona com o saldo positivo que conseguiram produzir dentro desta equação. A articulação entre literatura e trabalho é relevante, porque impede que as produções se fechem completamente em si, numa expressão hermética. Há no trabalho, literalmente, uma exigência de contrapartida. Não nos referimos a todo tipo de emprego, ambos os autores encontraram atividades remuneradas inseridas no campo artístico, em que puderam se expressar. A particularidade do cinema e a do jornal precisam ser salientadas aqui, dado que, logo após o fragmento acima, João Cabral continua sua tese afirmando que o poeta moderno, por não desenvolver esse aspecto da comunicação, é indiferente ao rádio – “poderoso meio de difusão” –, mas também ao cinema e à televisão. Não souberam, ademais, atualizar os “gêneros capazes de serem aproveitados”, como “a poesia narrativa” (as *aucas catalãs*), ou deixaram “que se degradassem em gêneros não poéticos” “a anedota poética”, “a letra de canções populares” e a “poesia satírica” (não seria exagero incluir a crônica nesta lista, já que ela também não era considerada uma expressão prioritariamente literária na época). Ora, esse argumento explicaria por que Cabral olhou com tanto interesse para a poesia prévertiana, pois, como já sabemos, o autor de *Paroles* transita por vários destes gêneros citados. De alguma forma, o poeta brasileiro vê em Prévert uma representação daquilo que ele estava refletindo. Nesta época, Jacques ainda é um dos principais poetas de Paris, gozando de uma imensa popularidade nos meios culturais, e sua obra dinamiza a literatura francesa no sentido de provocar uma abertura da forma, em que o público é convidado a participar da poesia de mais perto. Nesta altura, é de grande valia determo-nos no texto de Henri Bénac, no qual a situação da poesia francesa nos anos 50 é analisada.

O professor francês, que leciona no sul do Brasil, afirma que a experiência surrealista dos anos 20 causou uma cisão entre o artista e o leitor. O grande público não lia mais seus contemporâneos por volta de 1930-35. Porém, no período de 1939-45, com a 2ª Guerra Mundial e a ocupação da França, grosso modo, o lado subjetivo individual deu lugar para preocupações coletivas, de forma que Paul Eluard, René Char e Louis Aragon foram capazes de responder às necessidades deste mesmo público, reavendo, assim, o contato com o leitor. Porém, segundo Bénac, isso se deu numa chave problemática, porque:

Malheureusement les « unions sacrées » ne survivent pas toujours aux difficultés qui les ont amenées. Celle des poètes et du public cachait peut-être un nouveau malentendu. Car, de tout temps, aussi bien de celui de la Pléiade que du romantisme et du symbolisme, le public a été rétif aux inventions des poètes et a désiré d'eux une poésie à laquelle il était habitué, alors que les poètes voulaient au contraire lui imposer ce qu'il n'avait jamais entendu. Le surréalisme était peut-être allé trop loin dans le subjectivisme et l'inintelligibilité, mais le public moyen s'égarait en se réjouissant de croire que ses poètes allaient lui faire « enfin » du Victor Hugo, du Verlaine ou de l'Apollinaire, tout comme il eût applaudi Picasso de revenir « au bon sens » en dessinant de nouveau à la façon d'Ingres. Le problème, pour la poésie française actuelle, c'est de conserver le contact avec le public et de rester relativement communicable sans pour cela pasticher le passé. [BÉNAC, 1956, p.37]

Se considerarmos a obra de Jacques Prévert neste quadro, notamos que o período de cisão entre o leitor e a poesia corresponde à época de maior produção cinematográfica do autor, de modo que sua atividade poética não corroborou para aprofundar essa ruptura – pelo contrário. *Paroles*, lançado em dezembro de 1945, marca uma espécie de ápice desta retomada do contato com o povo na literatura francesa. O que, como já vimos, gerará uma série de polêmicas; a poesia prevertiana, inclusive, será acusada por alguns de ser um pastiche de Victor Hugo.

Por sua vez, no Brasil, a necessidade de reaproximar do público as conquistas estéticas desde o modernismo, em Cabral de Melo Neto, traduz-se numa composição dicotômica, pela qual é bem conhecido: num extremo, poemas para serem lidos em silêncio, mais herméticos e, no outro, versos para auditório, para voz alta, para facilitar a comunicação [MELO NETO, 1956]. Então, numa fileira estariam livros como *Pedra do Sono* (1942), *O Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição* (1947); na outra, *O Cão sem Plumas* (1950), *O Rio* (1953) e, evidentemente, *Morte e Vida Severina* (1955). Quanto a Rubem Braga, a melhor maneira de enxergar sua contrapartida acha-se na resposta à tese de Morton Dauwen Zabel no mesmo Congresso. Apenas para lembrar, trata-se da terceira sessão, que aconteceu no dia 12 de agosto de 1954. Discutem-se os impasses da difusão das ideias na era industrial. Afrânio Coutinho fala da perspectiva literária e pedagógica, Paulo Emílio da cinematográfica (em que

cita Jacques Prévert) e Braga cuidará da jornalística. Na realidade, pouco afeito a este tipo de evento, ele não comparece, mas envia sua contribuição, que é lida em voz alta por Paulo Mendes de Almeida:

Senhor Presidente, minhas senhoras e senhores.

Devo dizer de início que a tese do prof. Morton Zabel me parece uma exposição inteligente e honesta dos problemas ligados à difusão em nosso mundo de hoje. Ao fazer alguns comentários sobre essa tese, não posso evitar uma referência à minha posição pessoal, que é a de um escritor que só é escritor em função de seu ofício de jornalista. Sempre escrevi em jornal e raríssimas vezes em minha vida terei redigido algumas frases que não fossem para serem publicadas na tarde do mesmo dia ou na manhã do dia seguinte. E como este tem sido o meu meio de vida desde a adolescência, tenho alguma experiência dos problemas que se colocam ao homem que : a) de dirige diretamente ao grande público e deve fazê-lo de modo que interesse a esse público; b) não pode ferir frontalmente certos preconceitos e sentimentos desse público e algumas instituições poderosas; c) não pode, em determinados assuntos e de certa maneira, contraria a orientação do jornal em que trabalha – isso para não falar dos tempos infames da censura oficial -; d) além de tudo isso, acha importante ser fiel a si mesmo, às suas ideias e aos seus sentimentos. [1957, p. 156]

É preciso acentuar a raridade deste testemunho. Não nos lembramos de nenhuma outra ocasião em que Rubem Braga se exprime tão diretamente acerca do seu próprio trabalho. A consciência dos desafios e dos limites impostos a sua escrita pela profissão é essencial para desfazer certa imagem do cronista avoado e despreocupado. A partir deste relato, sabemos que o jornalista refletia sobre as dificuldades de sua tarefa, o que, com efeito, reforça o significado de suas escolhas estéticas, sobretudo da opção por uma expressão lírica neste contexto. O lirismo não representa uma fuga ou alienação, visto que, para Braga, é substancial – mesmo diante de tantos impedimentos – ser fiel a suas próprias convicções.

Essa resposta complementa a tese de João Cabral de Melo Neto, por isso, inclusive, preferimos a deslocar para este momento de nossa redação, em vez de tratá-la junto a Paulo Emílio. Os itens “a” a “d” traduzem, entre outras coisas, “as conveniências e limitações” impostas pela vida moderna ao leitor, às quais Cabral pensa que a poesia brasileira deu pouca atenção até aquele momento. O que, em Braga, como dissemos, trata-se de um problema do qual o jornalista não consegue se esquivar. No parágrafo seguinte, o cronista confessa não ter, ele mesmo, respondido a essas questões completamente:

Não digo, e creio que nenhum escritor consciente possa dizê-lo nas mesmas circunstâncias, que eu tenha encontrado uma solução em meio a todos esses problemas. Eles na verdade só podem ser tratados por meio de transigência e compromissos; e devemos ficar satisfeitos quando nessa transigência conseguimos não abrir mão do que nos parece fundamental.

A lógica do regime capitalista é esta, e quando vejo alguém acusar esse regime devido a suas contradições, penso comigo mesmo que sem essas contradições é que ele seria insuportável; só elas nos permitem respirar, ou melhor, nos permitem fazer a ginástica respiratória da liberdade. [Ibidem, p.156]

A poesia está entre as coisas fundamentais, entre aquilo que não se deve renunciar, porque a prática poética resulta, para o cronista, do acúmulo e da sedimentação da experiência humana, do que as pessoas sentem e, principalmente, de como elas sentem. O que reverberaria o título “A Poesia é Necessária”, com o qual Braga nomeou uma de suas colunas na Revista Manchete, em que publicava poemas nacionais e estrangeiros durante alguns anos. De certa maneira, as tensões provocadas pela atividade profissional do autor, pelo ritmo intenso imposto a sua prosa, deram origem às crônicas de Rubem Braga, isso como uma intransigência na maior parte do tempo. Há uma linguagem simples e, sobretudo, cotidiana, narrando histórias do dia a dia, num tom menor do que outros gêneros literários e, até mesmo, do próprio jornal, que está sempre à procura de notícias, do extraordinário, do furo para atrair seus leitores. Diante das entrelinhas do texto acima, se desenham as bases de sua poética. Um exercício de liberdade no meio de uma vida moderna abafada pela velocidade da era industrial. As crônicas, mais do que defender um ponto de vista ou uma tese, têm a função de manter um espaço, em que se possa minimamente não abrir mão do que é importante. Na continuação do texto, Braga discorre mais sobre as questões políticas envolvendo essa prática:

É terrível pensar que a ânsia de liberdade, que o desgosto produzido pelos espetáculos constantes de exploração e opressão do homem pelo homem no regime capitalista haja levado tantos escritores e artistas a aceitar a disciplina comunista. Alguns recuam depois, sentindo-se incapazes de pensar e de criar alguma coisa dentro de uma organização onde até os sentimentos mais íntimos devem ser policiados. Outros aceitam a servidão com o mesmo espírito com que o homem religioso aceita as desgraças deste mundo: pela esperança de uma vida futura mais bela e melhor.

Eu sou um desses pequenos burgueses boêmios e vulgares que insistem em procurar pensar com a própria cabeça e insistem em divulgar esse pensamento. Acho que o exercício da crítica não é apenas uma necessidade do espírito, é também uma necessidade social. Creio, como dom Francisco Manuel de Melo, em seus “Apólogos Dialogais”, que “isso de cada um dizer o que pensa é mais sadio do que galinha cozida”. Sadio – acrescentemos – não apenas para o fígado de cada um, como para o superior benefício de todos. [Ibidem, p.156]

Através deste trecho, conseguimos antever melhor uma diferença em relação à postura engajada. Apesar de também sua escrita ser condicionada por elementos exteriores, pelas exigências e implicações da imprensa, que são, sem dúvida, barreiras interferindo naquilo que o autor deseja dizer; os impedimentos do cronista não são da mesma ordem que da literatura dita engajada. Suas escolhas estéticas não são moldadas por uma ideologia externa, pelo

contrário, elas refletem suas convicções e ambições mesmo num meio pouco afeito às manifestações subjetivas. É nesse sentido que sua prosa seria um exercício de liberdade; daí nunca ter se filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Concernente a Prévert, acontece algo semelhante: o poeta se agarra fortemente em suas próprias ideias, em seu jeito de pensar, tanto que – como veremos num capítulo mais à frente – essa característica provocará a sua saída do grupo surrealista e a sua recusa em entrar no Partido Comunista Francês. O quadro partidário e o engajamento procuram expressar o que o povo deveria ouvir, há sempre uma noção didática e, às vezes, impositiva neste tipo de obra. No caso do cronista brasileiro e do poeta francês, haveria um diálogo constante entre as ambições do outro e as suas próprias – em que é discutido uma espécie de material comum – um espaço compartilhado. Uma fórmula que aparentemente deu certo, já que eles dois conquistaram uma enorme audiência através de suas respectivas experiências.

Depois disso, em três ou quatro linhas, Braga encerra sua breve participação no Congresso de 1954. Contudo, em sua trajetória, podemos identificar outros instantes em que o autor se preocupou com a “contrapartida orgânica da poesia”, dentre eles, é preciso ressaltar a sua atividade editorial dos anos 60. A criação da *Editora do Autor*, fundada ao lado de Fernando Sabino e de Walter Acosta, traduz literalmente um esforço no sentido do leitor, por meio da produção de livros, prioritariamente de crônicas e poesia. Por este ângulo, novamente, enxergamos a convergências das concepções literárias de Rubem Braga e de João Cabral de Melo Neto, visto que o poeta passa a ser publicado pelo cronista. Mais do que isso, através de cartas trocadas entre os dois¹¹⁸, deparamo-nos com o fato de que partiu de Braga a ideia de relançar *Morte e Vida Severina* (1955), texto originalmente escrito para o teatro e que, desde a encenação da peça, tornara-se difícil de encontrar.

Cabral de Melo Neto coloca em prática as ideias de sua tese de 1954, recuperando as dicções, rimas e ritmos da poesia popular nordestina para contar a história de Severino. Um trabalhador que abandona o sertão, pernambucano, no interior do nordeste brasileiro, por causa da seca e da fome, e caminha para o litoral, atrás de sobrevivência. Evidentemente não nos cabe analisar essa obra, somente destacamos as palavras do crítico Benedito Nunes sobre o sucesso do livro quando publicado nos anos 60:

¹¹⁸ Publicamos os documentos inéditos na Revista Teresa, número 22. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/208121>. Acesso em: 10 ago. 2023.

Em consequência da receptividade das plateias a esse poema [*Morte e vida severina*], sucessivas vezes editado, juntamente com outros textos do autor, e que difundiu o nome e a obra de João Cabral para além dos círculos literários, produziu-se, pela primeira vez depois de 1922, um fenômeno inédito na história da moderna poesia brasileira: a consagração popular de um poeta. Como expressão quantitativa de reconhecimento público, sem que isso signifique uma medida do conhecimento qualitativo da obra, a popularidade de Cabral, embora determinada por motivos diferentes, lembra a popularidade de românticos e parnasianos [NUNES, 1971, p. 21-22].

Na história da literatura brasileira, a edição de *Morte e Vida Severina* editada por Rubem Braga é o evento mais próximo do lançamento de *Paroles*, de Jacques Prévert, na França, em dezembro de 1945. Assim como a antologia prevertiana, o livro de João Cabral de Melo Neto também constituiu um fenômeno inédito na poesia moderna – foi, como afirma o crítico, a consagração popular do poeta. Tal publicação, aliás, teria apresentado João Cabral de Melo Neto para as novas gerações de poetas dos anos 60 e 70, elevando o autor recifense a uma espécie de modelo para os mais jovens¹¹⁹. Em outras palavras, semelhante a *Paroles*, essa publicação da *Editora do Autor* se tornou um evento literário no país. Por certo, são acontecimentos que, se encarados isoladamente, podem parecer coincidência, mas que, postos todos lado a lado, nos permitem costurar um trânsito entre os três autores. Tanto o editor quanto o autor do sucesso brasileiro acompanharam de perto a publicação da antologia prevertiana. No ano de 1950, Rubem Braga não apenas entrevistou Jacques Prévert, o cronista frequentou o poeta francês, inclusive, ficando em sua casa em Saint-Paul de Vence. E, no caso de Cabral, ele recebeu *Paroles* das mãos do pintor Miró em 1946. Tais fatos, associados à carta para Manuel Bandeira; às teses de 1954, já seriam suficientes para diminuir o caráter especulativo dessas relações e, igualmente, a atmosfera de causalidade dos vínculos que existiriam neste ponto. Contudo, outro componente encontrado é decisivo para reforçar a triangulação proposta: nas mesmas cartas mencionadas acima, entre o cronista e o poeta brasileiro, que discorrem sobre a publicação de *Morte e Vida Severina*, para nossa surpresa, João Cabral de Melo Neto cita o nome de Jacques Prévert. O assunto principal gira em torno de acertar os detalhes gráficos da obra. O autor propõe a Braga que o livro seja lançado num formato mais acessível, ao invés de conter ilustrações e tipografias especiais como o cronista desejava a princípio. Isso naturalmente elevaria o preço do volume e não atingiria o público almejado. Cabral até sugere incluir outros poemas para não oferecer ao leitor uma publicação tão pequena, para que fosse

¹¹⁹ Cf. NUERNBERGER, Renan. *Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2021.

também interessante do ponto de vista comercial. E, então, na correspondência do dia 03 de julho de 1966, lemos o nome de Jacques Prévert:

V. dirá que o texto é pequeno, o que é verdade; mas se acrescentariam ao texto os Dois Parlamentos (que concebi como prólogos para as duas metades do auto de natal) e mais os seguintes poemas (que eu concebi como o que na literatura espanhola antiga se chamava “bailes”): Velório de um Comendador, O motorneiro de Caxangá, Sevilha, Jogos frutais e os Três Mal-Amados. Esses textos todos são o que se poderia dizer textos para espetáculo¹²⁰, embora esta palavra não pudesse ir no título: há um livro de Prévert com esse nome. Mas se poderia achar um geral ou M & V Severina e alguns bailes, etc. A publicação desse livro, além de atrair os leitores que não são de muito esforço mental, teria a utilidade de abrir espaço na futura Antologia para O Rio completo e para as coisas de A Educação pela Pedra.

Torna-se emblemático a lembrança do título de Jacques Prévert, de 1951, nesta conjuntura, porque se enquadra numa reflexão sobre a popularização da literatura, vide a preocupação em “atrair os leitores que não são de muito esforço mental”. As alusões aos “bailes” poderiam ser relacionadas também ao poeta francês, que, no mesmo ano de *Spectacles* (1951), publicou a antologia *Grand Bal du Printemps*, ao lado do fotógrafo Isis Bidermanas. Ademais, sabemos da relevância das festas populares, manifestação similar aos bailes. Se voltarmos às teses de Cabral de 1954, além de mencionar este gênero da literatura espanhola antiga, veremos que ele sublinha a importância da sátira, o que pode ser aproximado da obra de Prévert em virtude de sua veia satírica e burlesca. Evidentemente, sem menções diretas no texto “Função da poesia moderna”, não é possível dizer que Prévert estaria no centro das reflexões do autor. Somente afirmamos que a poesia prevertiana orbitava essas questões abordadas por João Cabral de Melo Neto e, de alguma forma, contou para o desenvolvimento delas. Trata-se mais de uma confluência, que atravessa os poemas de um e de outro.

São relevantes todas essas convergências cabralinas na direção da poesia de Jacques Prévert, porque o poeta pernambucano foi um dos literatos mais importantes dos anos 50 no Brasil, senão o mais importante, justamente, por ter dado uma resposta consistente ao problema da literatura brasileira exposto por Antonio Candido, equilibrando, outra vez na história literária do país, a pesquisa estética e o compromisso com a realidade brasileira. Merquior, por exemplo, ainda em “falência da poesia”, vai dizer o seguinte a este respeito: “ Há portanto, entre um e outros [poetas da geração de 45], apenas uma incômoda convergência cronológica. Incômoda, decerto, porque João Cabral é simplesmente o que a geração de 45 poderia ter feito e não fez” [MERQUIOR, 1965, p.34-40], ou seja, uma voz que abriu novos caminhos na literatura

¹²⁰ [grifo do autor.]

brasileira. Com efeito, demonstrando ainda os traços emblemáticos destas interligações, a troca de correspondência entre João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira abordará também a situação da prática poética, em 49. Logo na resposta, após dizer conhecer, sim, os poemas de Jacques Prévert, porque teria recebido uma edição de *Paroles* das mãos de Gabrielle Mineur, Bandeira informa, então, sobre a polêmica provocada pelos novos poetas:

E já que estamos falando em versos, saiba que a Geração de 45 continua ávida de afirmar-se, e da parte de alguns mais impacientes de glória com muita má vontade para com os velhos de 22 e até para com os maduros de 30. [...] Está-se dando nessa geração nova uma coisa engraçada: meia dúzia deles, menos citados do que outra meia dúzia, encheu-se de despeito e estão disputando a primeira colocação à força de golpes baixos, por exemplo xingando de puxa-saco aos que nos querem bem. É visível que a sua situação (sua de você) os põe doentes: você está longe daqui, fora completamente da mêlée, e no entanto o seu nome não sai das seções literárias dos jornais e é opinião quase geral que você foi o abridor de caminho. Ao passo que eles para serem falados têm que dar entrevistas solicitadas, fundar revistas, etc. [...] Outra coisa que me está assustando é a minha incompreensão da corrente abstracionista nas artes plásticas. Não a rejeito, mas acho absurdo o desdém que ela mostra ou afeta pelo que agora começaram a chamar o “conteudismo”. [MELO NETO, 2001, pp.114-115]

Junto a Drummond, o poeta Manuel Bandeira constitui um dos alvos prediletos da geração de 45, porque representava a tradição ativa do modernismo. Quanto à poética, estabelece-se facilmente pontos de confluência entre Jacques Prévert e o autor de *Libertinagem* (1930)¹²¹, que, de modo geral, também são compartilhados por Rubem Braga: o lirismo, o humor, a melancolia, o trato do cotidiano etc. Inclusive, entre Prévert e Bandeira existe uma elasticidade formal peculiar, pois, apesar de serem escritores que ainda jovens definiram os principais aspectos de seus cantos, tornando-se mestres de seus ofícios desde cedo, eles não se fecharam aos impulsos exteriores, seja, no caso francês, distribuindo seus versos para além das fronteiras da poesia, através de diversas mídias e meios; seja, no do brasileiro, atravessando as escolas literárias, do simbolismo, modernismo ao concretismo. O que nos interessa, no entanto, no trecho acima, é destacar que Bandeira faz alusão ao princípio de outro debate, mais importante, acontecido na metade do século XX, que dividiu os intelectuais entre o figurativismo e o abstracionismo, ou “conteudismo” e “formalismo” respectivamente. A querela se deu nas Artes Plásticas, no entanto, reverberou em todo o domínio artístico. A carta de João de Cabral de Melo Neto, em resposta, no dia 11 de dezembro de 1951, retoma este problema da cultura brasileira e demonstra de forma rápida qual é sua posição neste certame:

¹²¹ Cf. VIANA, Antonio Fernando Paiva. *Approches de deux univers poétiques: Jacques Prévert, Manuel Bandeira*. Tese de doutorado, Sorbonne Nouvelle, 1981.

Por que v. não toma a frente de um movimento contra essa arte abstrata? V. vai responder que está cansado e desinteressado. Acredito também que no Brasil, não há clima político para isso pois a carta do maestro Camargo Guarnieri caiu dentro de um medo geral. Mas você com sua autoridade podia muito bem tomar a frente de um movimento de denúncia do abstracionismo em pintura, de seu equivalente atonalismo da música e do neoparnasianismo-esteticismo da Geração de 1945. [...] Hoje eu compreendo melhor como para qualquer artista brasileiro deixar de ser brasileiro para ser “universal” significa empobrecimento. Depois de alguns anos na Europa pude verificar o desinteresse que o europeu – i. e., o leitor universal – experimenta diante de nossos autores universais: Lúcio Cardoso, Cecília Meireles, Schmidt, etc. (estou dizendo isso em segredo). E ao mesmo tempo o entusiasmo que certos autores mais brasileiros (M. Bandeira, M. de Andrade, etc.), apesar de difíceis, despertam. Essa foi uma experiência que nos ajudou muito a compreender muitas coisas. E posso garantir que não era o gosto do exótico que determinava o interesse de que estou falando. [Ibidem, p.146]

A despeito, é claro, do caráter íntimo, de conversa familiar que toda carta possui, João Cabral de Melo Neto faz um apanhado bem completo aqui, constatando, inclusive, a crise política¹²², mas, sobretudo, abordando a retomada das pretensões artísticas “universais” como um empobrecimento brasileiro. Mais tarde, Cabral escreverá, especificamente, sobre a geração de 45 e, igualmente, sobre a função da poesia moderna, estruturando com mais detalhes seus argumentos. Pretendemos, mais a frente, retomar esses escritos, pois eles criam uma gama de possibilidades concernentes à citação de Jacques Prévert, justamente, nessa troca de correspondência. Com o desenrolar da tese, investigaremos mais a fundo o que significa, para Cabral, dizer que Prévert “é quase americano”. Por enquanto, interessa-nos as impressões de Rubem Braga sobre esta questão, que, desta vez, entra no debate com afinco.

Se, por um lado, o cronista não participou das polêmicas provocadas pela geração de 45, por outro, vai se mostrar inúmeras vezes contrário às proposições do concretismo. Essa preferência pelo segundo debate se justificaria por uma simples questão histórica: Rubem Braga, em 1944/45, estava na Itália, em seguida, passa duas temporadas em Paris, entre 1946 e 1950; ou seja, só retorna, digamos, para uma estadia mais longa no Rio de Janeiro, em 1951, às vésperas do manifesto concretista. Via de regra, ao longo dos anos, ele vai manifestar a impressão de que o abstracionismo geométrico é uma moda da teoria estética. Esta visão transparece, por exemplo, no artigo de 20 de junho de 1959, comentando a exposição de Maria Bonomi, que se deu no Instituto Brasil-Estados Unidos. Dali, o cronista confessa ter saído desapontado pelo desperdício de alguém tão jovem se dedicar à abstração:

¹²² Em 1954, o presidente se suicidará no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro. Quando as linhas acima são escritas, está-se no primeiro ano de mandato de Getúlio Vargas.

Lá um amigo me perguntou se eu estava gostando das gravuras, disse que sim. Estava. [...] Mas eu me permitiria, Maria Bonomi, ser mais exigente a seu respeito. Desculpe dizer essas coisas (que poderiam ser ditas a propósito de tantos outros artistas) logo na inauguração de sua mostra. Será talvez o fato de você ter apenas 24 anos e ser uma pessoa tão vibrante de sensibilidade, tão trêmula de vida, tão irmã mais moça de Clarice Lispector você merecia ser. Então me dá uma pena ver uma jovem assim entretida em tirar pequenos efeitos da madeira de tampo e da madeira de fio (não é assim que vocês dizem?) e ficar até contrariada quando alguém acha numa gravura por exemplo uma sugestão de palmeira ou de cabeça de peixe.

Você não se matriculou ainda no internato triste do concretismo, em que as moças ficam de castigo proibidas até de ter e ver curvas; seu abstracionismo tem ainda não sei que fantasia expressionista, um certo calor de ritmo, uma ansiosa chama interna. **Mas por que desertar das imagens da vida, abandonar a criança, o pássaro, a árvore, o joelho e a panturrilha, a terra e as águas**¹²³, tudo pedindo a você, tão moçona, para ser recriado, e se fechar nesses deleites de artesanato com fastio sutil e vago?

Desculpe, sou um velho senhor a dizer coisas vãs. Mas me faz bem dizê-las, e me vinga da riqueza de coisas que você nos poderia dar e nos nega desconversando, porque a moda é assim.¹²⁴

Para começar, tem-se neste excerto um bom exemplo do estilo de Rubem Braga, que, partindo da indagação de um amigo, conduz a narrativa como se fosse uma conversa íntima, ao pé do ouvido, com certo pudor de segredo, chegando até a pedir desculpas à moça, pelas coisas ditas assim, desse jeito. Logo depois, as frases adquirem uma plasticidade singular na expressão “trêmula de vida” e certo ritmo distinto na inversão da frase sobre Clarice Lispector. A enumeração das “imagens da vida” cria, igualmente, um efeito interessante, que poderia se referir aos temas da poesia de Jacques Prévert, a “criança”, o “pássaro”, a “árvore”, o “joelho”, a “panturrilha”, a “terra” e as “águas”. Efetivamente, adotar o abstracionismo consiste em relegar a experiência acumulada através da pesquisa figurativa, longamente desenvolvida na arte ocidental, e, mais ainda, implica abrir mão da expressão subjetiva do artista, que, cada vez, recria o mundo à sua maneira. É isso que aconteceria aos olhos de Braga – um empobrecimento humano.

Tal postura, num período, em que, diferentemente do final dos anos 40, o concretismo já tinha se estabelecido como uma via relevante de expressão brasileira, provoca uma resposta atravessada de Mario Pedrosa¹²⁵:

¹²³ [grifo nosso]

¹²⁴ Diário de Notícias – “Reclamação” < <http://docvirt.com/docreader.net/acervorubembraga/10960> >

¹²⁵ Em 1953/54, Rubem Braga escreve sobre o crítico para a Revista Manchete, na seção que mantinha chamada “Gente da Cidade”, onde fazia retratos de artistas e intelectuais daquela época: “Considerado um dos homens mais

Rubem Braga, se dizendo, em crônica de ontem, “velho senhor”, coisa que não é (o que ele é, é rabugento, e isso desde mais moço). [...] Que não é moda é claro, pois nós todos viemos do “figurativo” para o “abstracionismo”, e o Braga mesmo, tão lúcido, sempre, quanto às suas reações interiores e ao seu julgamento, deve ele também ter verificado consigo mesmo ter, com o tempo, dado passos no sentido de compreender ou sentir certas manifestações “abstracionistas”. O fato é que ainda na mesma crônica reconhece que o “abstracionismo” de Bonomi “tem ainda não sei que fantasia expressionista, um certo calor de ritmo, uma ansiosa chama interna”. [...] Infelizmente, meu caro Rubem, a coisa é mais grave, o “mal” é mais profundo. Sob pena de barrar a pintura ou a gravura como atividades consentâneas com a civilização em que vamos entrando, temos que aceitar o “abstracionismo” em todas as suas manifestações, como expressão autêntica da sensibilidade contemporânea.¹²⁶

Mario Pedrosa, que fora um intenso militante comunista em 1930, sem nunca abandonar suas convicções políticas, dedica-se, agora, à crítica de Arte¹²⁷. Trata-se do principal articulador do abstracionismo no Brasil. Também é reconhecidamente o responsável por dar uma dimensão internacional às Bienais de São Paulo, além de ter sido diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Pedrosa, apesar de investir contra o jornalista, demonstra sua perspicácia de bom leitor, uma vez que toca, no seu breve comentário, inteligentemente, em dois elementos essenciais do cronista capixaba, a saber: nas primeiras linhas, ele desvela o narrador, o “velho Braga”, que, desde muito jovem, serve como uma espécie de máscara literária, um eu lírico assumindo a voz dos textos e disfarçando a juventude do autor; depois, em segundo lugar, refere-se a um movimento da própria escrita de Rubem Braga, que caminhou – não para a abstração propriamente dita – mas para uma maior plasticidade. Nas palavras de Lúcia Miguel Pereira, em 1950, o cronista seria “o mais vivo exemplo dos rumos atuais, sensíveis sobretudo na poesia, e cujo traço mais marcante consistirá na supremacia da palavra sobre a frase, isto é, do pormenor sobre a linha, de cada nota sobre a melodia, da cor sobre o desenho”.

Braga, por sua vez, já tinha percebido que “o mal” era mais profundo, por isso, ao lado das manifestações mais humorísticas, tranquilas, como no caso de Maria Bonomi, também agia de forma mais dura e insistente, como teria acontecido, em 1957, na crônica “Injustiça”, em que identifica um entrave teórico na exclusão de todos os trabalhos de Anísio Medeiros, para a Bienal daquele ano:

inteligentes e mais cultos do Brasil, [Mario Pedrosa] é acusado de ‘espírito de porco’ e odiado pelos comunistas e fascistas, olhado com desconfiança por liberais, ditatorialistas e socialistas, no fundo acha que o Brasil precisa sobretudo de uma revolução (ou profunda reforma) agrária, mas não se julga em condições de fazê-la. Ocupações principais: ler e bater papo” <<http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/1355>>

¹²⁶ Jornal do Brasil – “Por moda?” <http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/103259>

¹²⁷ Com efeito, a concepção de crítica de Mario Pedrosa não distingue a crítica de Arte do período de militância. Refere-se, dentro de sua obra, a uma continuação entre as duas coisas, embora os interesses de seus ensaios possam ser bem demarcados entre a escrita de artigos sobre política e aqueles sobre Artes Plásticas.

[...] Anísio Medeiros está fazendo desenhos que em qualquer parte do mundo seriam considerados de primeira classe. Só há uma explicação para o seu degolamento por esse júri de seleção: fúria concretista dos juízes.

Admito que alguém seja concretista, e se você prefere pintar pequenos quadriláteros coloridos no lugar de mulheres ou bananas, está muito bem; se você pintar bem você, continuará pintando bem, e se pintar mal continuará ruim. Mas o sectarismo dos teóricos do concretismo é que me espanta; ele produz nas pessoas mais inteligentes, cultas e sensíveis àquela burrice, aquela ignorância e aquela cegueira que até há pouco pareciam privilégio de certos acadêmicos ou dos néo-realistas comunizantes.

O que me parece característico dos críticos e doutrinadores concretistas é este paradoxo: eles que deveriam com mais pureza que quaisquer outros, “falar de pintura”, são os que menos falam do que é especificamente pintura – cores, tons, valores, composição, etc – e disparam numa literatura metafísica complicada e gratuita, esse gênero de lógica abstrata (perdão!) em que tudo se prova com a maior facilidade porque nada diz coisa com coisa. [...] Afinal de contas, meus amigos, nesse assunto de pintura e desenho há uma coisa humilde que deve ser levada em conta, uma pobre coisa de que vocês se esquecem quando estão entretidos em suas discussões, mas que talvez merecesse pelo menos um olhar – essa coisa chamada quadro.¹²⁸

A injustiça acontece porque se julga o trabalho a partir de um arcabouço teórico preestabelecido, de forma que, se o pintor não se enquadrar naquilo, automaticamente, é desqualificado. No final das contas, Braga se levanta contra, novamente, a imposição ideológica cerceadora das liberdades artísticas. Por este ângulo, torna-se emblemático que o esvaziamento da experiência humana sentida na dinâmica concreta apareça, de forma muito semelhante, quando o cronista fala da prática jornalista, por exemplo, em “Os Jornais”, de 1951. Neste texto, no início, o Velho Braga pretende escutar a revolta de um amigo, provavelmente, o mesmo “amigo” dos outros excertos atrás, cansado da predileção pelos “fatos”, que são “notícias”, das gazetas. Isto é, com “valor jornalístico” das coisas, que imprimem um mundo confuso, violento e sem vida nas páginas dos diários. Seu companheiro de redação, então, conclui depois de redigir duas narrativas sobre o cotidiano de um casal, que simplesmente se ama, dizendo (e aqui leia-se observando a semelhança com as últimas linhas do fragmento anterior): “[...] - Se um repórter redigir essas duas notas e levá-las a um secretário de redação, será chamado de louco. Porque os jornais noticiam tudo, tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida...”¹²⁹ [BRAGA, 2004, p.148].

¹²⁸ Diários de Notícias – “Uma Injustiça” < http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/60873 >

¹²⁹ Essa crônica é importante para Rubem Braga, pois, depois de ser publicada no dia 17 de maio de 1951, no *Correio da Manhã*, ela aparece, com o título, “**Essas coisas que os jornais não dão**”, na revista *Manchete* dia 27

Há, em resumo, na industrialização e urbanização modernas, da qual faz parte tanto a lógica da imprensa quanto o desenvolvimento da estética concretista, segundo Braga, um movimento que ignora os elementos da vida, do cotidiano, das coisas simples e populares. Daí que, conscientemente, suas crônicas se alimentaram desta matéria-prima, que se perde no avançar do tempo. A importância desta aproximação, como se pode observar, encontra-se no fato de que a fatura literária de Braga se condiciona às questões internas do jornalismo, de escrever todos os dias buscando uma execução satisfatória e o alcance do grande público, contudo, suas resoluções dialogam com sua concepção de arte e, principalmente, de poesia. Tais observações, no que lhe dizem respeito, podem ser relacionadas ao momento literário, que cuidamos anteriormente. A decisão dos poetas, frente à perda de espaço na sociedade, de tomar o caminho formalista, buscando a “poesia pura”. E, principalmente, aumentando os pontos de convergências destas questões, nesta perspectiva, é possível trazer novamente a obra de Cabral de Melo Neto. Na realidade, remetemo-nos ao problema identificado por Antonio Candido na famosa resenha “Poesia ao Norte” do crítico sobre *Pedra do Sono* (1942), que já ali expõe os dilemas futuros da obra do poeta recifense. Diga-se de passagem, apontamentos que serão fundamentais nas decisões estéticas do jovem Cabral, que, mais tarde, confessa o impacto sofrido por esta leitura:

Mas essa riqueza não vai sem um certo empobrecimento humano. “Solitude, récif, étoile...” Como Mallarmé, o poeta pernambucano se atirou em busca da poesia pura. Não discuto a sua *réussite* pessoal, que é das boas. Quanto à poesia pura não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos. Toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida. Nos nossos tempos de poesia mais comunicativa, já transcendida a fase hermética pura, quase sempre vítima da sua autofagia, soa com certo ar de raridade o livro do Sr. Cabral de Melo. [...]. O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido da comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no Sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O Sr. Cabral de Melo, porém, há-de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista [CANDIDO, 2000, p.18]¹³⁰.

de março de 1954 e, em seguida, faz parte do livro *Borboleta Amarela* de 1955, novamente, com a alteração do título para “Os Jornais”. Além disso, sai mais uma vez em 9 de setembro de 1964, no Jornal do Brasil, por uma sugestão de Fernando Sabino.

¹³⁰ Cf. CANDIDO, A. Poesia ao norte. **Remate de Males**, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635983>. Acesso em: 4 ago. 2020.

Outra vez, torna-se emblemática a leitura dos versos de Jacques Prévert por Cabral de Melo Neto, porque se relacionariam com a relutância ao seu próprio hermetismo (sem esquecer, inclusive, que foi Miró que lhe emprestou *Paroles*. Trata-se de uma relação significativa, uma vez que tanto Cabral quanto Prévert publicaram livros com o pintor¹³¹). Quanto a Rubem Braga, suas crônicas, justamente, não se voltam para a busca da “poesia pura”, nelas, não há supremacia da pesquisa formal, deslocada da realidade; tampouco, esquece-se a plasticidade da palavra, sua potencialidade em emocionar, em fazer sentir. Braga descreve um terceiro caminho no entrocamento da literatura brasileira. A questão fica mais clara no desenrolar da discussão com Mario Pedrosa, dado que a peleja persiste ainda em 21 de junho de 1959. Isto é, no dia seguinte, Rubem Braga escreve uma tréplica, que se intitula “Malvado”¹³², dizendo para Pedrosa se envergonhar de perverter a juventude com suas histórias de quadrado, triângulos, losangos:

Mário Pedrosa me esclarece que “o concretismo é apenas, no fundo, uma espécie de gramática, ou melhor, de sintaxe, para dar certa disciplina interior aos artistas, na ausência dos cânones ou dos critérios do figurativismo” acrescentando: “e não se diga que não estão precisando, mormente no Brasil”.

Isso afinal é mais ou menos o que eu disse, falando em internato triste, onde as moças ficam de castigo; ou aquele dito famoso, não me lembra agora de quem, de ser o cubismo o “serviço militar” da pintura. [...] Mas francamente, Mário, o que você faz com esses jovens é uma judiação, é como se pusesse todos a praticar o remo em seco, sem esperança de lagoa ou mar. Bem que você merecia ser obrigado a tomar cicuta com coca-cola, pois tem pervertido nossa juventude, levando-a a esses deboches de castidade sem solução. [...] Chama-se a isso “rigor” e “despojamento”. Está muito bem, cada um faz o que bem entende, e a liberdade é o sal da vida. Mas um senhor de mais idade, culto, viajado, ido e vivido, aconselhar os meninos a fazer essas coisas, palavra que é ruindade. Mário, mande tocar a sineta, acabe com essa eterna aula de ginástica ou de gramática, mande os meninos para o recreio, Mário; deixe que provem ao menos uma vez a merenda do Bem e do Mal e façam, como a idade pede, um pouco de vadiação...¹³³

¹³¹ Michel Leiris escreveu, nos anos 50, um artigo sobre o livro de João Cabral de Melo Neto e Miró, que foi republicado em *Écrit sur l'Arts* (2011), no qual destaca a maneira como o pintor recria a partir de objetos do cotidiano como, por exemplo, uma lata de sardinha, suas ilustrações. Tal característica que envolve a reapropriação das coisas do dia a dia se relaciona, diretamente, com a poesia de Jacques Prévert.

¹³² No dia 4 de julho de 1959, o Suplemento dominical do *Jornal do Brasil* publica um longo editorial, relatando a disputa entre Mario Pedrosa e Rubem Braga < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=%22Mario%20Pedrosa%22%20+%20cicuta&pasta=ano%20195 >. Assim como, um mês depois, em 4 de agosto, o crítico de Arte Jaime Maurício, no *Correio da Manhã*, descreve igualmente o desenrolar deste debate. < http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/110240 >

¹³³ Diários de Notícias – “Um Malvado” < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10962> >

O fragmento está repleto de certa “cordialidade”. A exemplo de como aborda a Geração de 45, Rubem Braga assume uma posição tergiversante, porém, apesar do grão de humor, a crítica é ferina. Observa-se uma aversão ao “rigor”¹³⁴, ao controle, às regras que determinam o procedimento dos artistas concretos e, novamente, o agravamento da influência desta escola sobre os jovens. A imagem do remo a seco se destaca, sobretudo, por resultar num exercício sem a esperança de trazer no final do esforço uma lagoa ou o mar. Ela porta consigo a grande carga simbólica das águas na obra de Rubem Braga, que, geralmente, remete a sua infância e à natureza, trazendo Cachoeiro do Itapemirim e a praia de Marataízes. A metáfora mobiliza uma série de imagens, que, no cronista, ligam-se a uma ideia de Brasil oposta ao horizonte concretista. Evidentemente, Mario Pedrosa capta esta dimensão das palavras do cronista capixaba e lhe responde, novamente, dia 24 de junho de 1959, num artigo que se intitula “Paradoxo Concretista”:

Por causa de “concretismo”, Rubem Braga, meu amigo, ameaçou-me com cicuta [...] O fato é que a “gramática” concretista já tem concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais.

Veja-se a melhoria sensível da nossa arte gráfica. Os livros, as revistas e até jornais se apresentam agora muito mais modernos, com um nível de gosto incomparavelmente mais alto que há dez ou mesmo cinco anos. Na decoração, na arte da movelaria o mesmo efeito se verifica. E já se começa notar algo de menos pífio ou torpe até na arrumação das vitrinas das lojas, coisa que no Brasil é uma pobreza, de um mau gosto, de um provincianismo desoladores.

E agora podemos divagar. Será que no futuro iremos ver manifestações dessa mesma autodisciplina, desse espírito menos complacente consigo mesmo, em outros campos, imediatamente mais importantes e ponderáveis, como os da administração pública, da política, da educação? A história da arte já nos tem dado exemplos de antecipações semelhantes de movimentos artísticos em relação a outros campos de atividade mais pragmática. [PEDROSA, 1975, p.25-26]

Quase vinte anos mais tarde, este texto será recolhido no livro de ensaios *Mundo, Homem, Arte em crise* (1975), cujas páginas lidas no conjunto, por um lado, dão uma ideia mais concisa do pensamento de Mario Pedrosa, no entanto, não reproduzem debates como este, que o crítico manteve nos jornais da época. Por exemplo, quando emprega nos textos termos como “romantismo preguiçoso” que prefere o “vago das meias soluções” e “as repetições do instinto”, em oposição, “às distinções nítidas da inteligência”, Pedrosa remete indiretamente às impressões do cronista sobre Maria Bonomi. Na outra via, as crônicas compreendidas sem este

¹³⁴ Tipo de “rigor”, evidentemente, que estrangula a experiência humana, visto que o cronista pode ser considerado um escritor rigoroso quanto a fatura de seus textos.

contexto podem, facilmente, apagar um caráter engajado de Rubem Braga, dando uma aparência de fuga ou alienação para seu lirismo, quando, em certa medida, ele se enreda numa perspectiva de poesia, que, por sua vez, enlaça-se ao conceito de país da sua época.

Para Pedrosa, o rigor e a autodisciplina seriam os elementos, nos trópicos, que conduziriam à revolução¹³⁵, ao aprimoramento do gosto e da percepção do mundo. A interpretação fica sugerida na sensível modernização da sociedade, do sistema editorial à decoração e às vitrines, o que seria uma alteração trazida pela inovação do abstracionismo, tornando-se, por assim dizer, as coisas menos provincianas, mais profissionais, técnicas. Ele vê nisso, cautelosamente, é claro, um movimento capaz, um dia, de provocar mudanças mais sérias, nos cernes das instituições brasileiras. O crítico, efetivamente, não abandonou em nenhum momento as convicções progressistas, pois lê nessa teoria estética a possibilidade de reorganizar a expressão artística, assim como a potencialidade de reeducar o jeito brasileiro de sentir. A Arte seria um meio para se superar os entraves sociais¹³⁶. Enquanto isso, Rubem Braga encara esse “novo”, este “moderno”, para o qual contribui no jornal, de uma maneira desconfiada, mantendo sempre um pé atrás de si mesmo. Há, em suas crônicas, um tom machadiano ou, já que estamos estabelecendo relações com a cultura francesa, elas têm um sotaque baudelairiano – olhando essa ânsia construtivista com ironia, melancolia e humor. Tanto que essa disputa, do dia 19 ao 24 de junho de 1959, não se encerrou aí. Outra vez, agora, um mês mais tarde, então, em 11 de junho, Braga insiste na característica escolar da arte abstrata, numa nota chamada “Exercícios”, provocando o amigo Pedrosa:

Parece que eu ando sendo muito lido na Alemanha...

Outro dia, escrevendo sobre nossos estimáveis artistas de “vanguarda”, eu falei do “internato triste do concretismo em que as moças ficam de castigo”...

Vejo agora no “Correio da Manhã” a tradução do artigo de Matianne em um jornal de Munique sobre a exposição que o Museu de Arte Moderna do Rio enviou àquela cidade. Ela comenta o grande número de artistas brasileiros que combinam retângulos, triângulos e quadrados em obediência às teses de Mondrian, Doesburg e Max Bill. E diz:

¹³⁵ Cf. **Karepovs**, Dainis e LOUREIRO, Isabel. *Pas de politique Mariô! Mario Pedrosa e a política*, Cotia, SP São Paulo, Ateliê Fundação Perseu Abramo, 2017

¹³⁶ Evidentemente, o processo da crítica de Mario Pedrosa é mais complexo que isso. Suas análises sobre Volpi e Segall nunca, por exemplo, deixaram de considerar o quadro, a composição e o volume, no entanto, sempre tiveram também no horizonte a revolução através da Arte abstrata.

“Em face a tal amontoado de construtivismo, estilo amplamente ultrapassado entre nós, ao qual se prende, todavia, quase a metade dos artistas aqui representados, sentimos a impressão de estar a assistir escolares a copiar passivamente como castigo a frase ditada pelo mestre”.¹³⁷

Meu querido mestre Mário Pedrosa acha que essa “prática puritana”, essa “sintaxe concretista” tem sido e ainda pode ser muito útil. Acredito, embora achasse mais útil para os jovens a disciplina de desenhar pés e mãos. O que Mário precisa deixar bem claro a esses bravos jovens é que eles não estão fazendo arte mesmo, apenas exercícios.

Que, francamente, não valia a pena mandar exibir na Europa...¹³⁸

Embora não tenhamos encontrado nenhuma resposta de Mario Pedrosa, pode-se imaginar que ela teria seguido o raciocínio de que o Brasil trilhava, agora, um caminho autônomo, não precisava mais se submeter artisticamente às visões europeias. A retomada aparentemente atrasada das vanguardas significaria um avanço, visto que a dinâmica do subdesenvolvimento criaria configurações diferentes nos países da América Latina. Neste momento, pela primeira vez na história, invertia-se a relação do intercâmbio das ideias, principalmente, na arquitetura brasileira, que, tendo na construção de Brasília seu maior símbolo, torna-se ela uma referência internacional. Porém, aponta Rubem Braga, este movimento é feito ao custo do empobrecimento do ser humano, que, no Brasil, significa também ignorar a si mesmo, uma vez que a Arte (até 1945, principalmente, a literatura) sempre ocupou um lugar de descoberta do próprio brasileiro.

A melhor definição deste problema foi escrita por Braga ao falar das primeiras exposições concretistas, em 1956, como se lê a seguir:

¹³⁷ [grifo está no original]

¹³⁸ Diários de Notícias – “Exercícios” < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10973> >

Compreendo e respeito o caminho de um artista que se cansou de fazer figuras e resolveu se exprimir através de fórmulas geométricas. Cada um faça o que lhe agrada mais, e sempre valerá alguma coisa tudo o que for feito com sinceridade e sabedoria. Creio mesmo que é normal essa oscilação da arte – ora se agarrando mais à vida, ora se satisfazendo mais a si mesma, obedecendo à pura lógica de seus meios. Isso é fácil de sentir, mesmo dentro da obra de cada artista, seja ele de que tendência for – há dias em que ele está mais gente, há dias em que ele está mais pincel, e o grande dia é quando ele está muito pincel e muito gente. O concretismo sem dúvida enriquecerá a pintura, como um todo; mas empobrecerá, pela sua dura limitação, muitos pintores. Que o bom Volpi chegue ao concretismo através de seus últimos sobradinhos, isso me parece compreensível. Mas acho perigoso meter na cabeça dos artistas moços que ele devem começar pelo concretismo. Achei não somente bela, mas com algo de emocionante, a “Unidade Tripartite” de Bill, mas ainda penso que as formas da natureza, principalmente as humanas, são mais ricas e mais emocionantes que as que derivam da pura geometria.¹³⁹

Essas palavras, que concernem a rica plasticidade da figura humana e seu poder de provocar emoções, ecoam na crítica anterior ao trabalho de Maria Bonomi, bem como perpassam todo o debate com Mario Pedrosa, demonstrando a clareza e a coerência do pensamento de Rubem Braga, que, por sua vez, reflete também nas próprias decisões formais.

¹³⁹ Diários de Notícias – “Concretos” < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10498> >

2ª Parte – A Poesia Necessária

7. Arte e Política – Comunismo e Surrealismo

Por mais irônico que isso possa soar, as virtudes literárias de Rubem Braga, seu jeito único de manejar as palavras, a andadura da frase, simples, clara e lírica, inversamente, podem ter escamoteado suas qualidades jornalísticas¹⁴⁰. Neste sentido, entre as antologias do cronista, porque se refere especificamente às reportagens, *Retratos Parisienses* (2013) seria um dos livros em que essa dimensão profissional é mais demonstrada¹⁴¹. Observa-se facilmente as habilidades de um bom jornalista nesta coletânea: na escolha das personalidades – escritores, filósofos, pintores, cineastas e músicos - os mais relevantes da capital francesa. Essa habilidade também é observada no preparo prévio das entrevistas, Braga conhece as obras de seus interlocutores, os debates, as polêmicas e as ideias correntes da crítica tanto francesa como internacional a respeito do trabalho de seu interlocutor. Ademais, vemos o cronista nutrir, subjacente nas linhas deste período em Paris, vínculos sociais com diplomatas, críticos e outros repórteres brasileiros ou estrangeiros, que o ajudam, afinal, a circular no mundo intelectual de Paris (o que contraria, inclusive, a autoimagem desenhada nas crônicas de um homem ranzinza e fechado). Em resumo, Rubem Braga se interliga de forma muito sensível e competente às principais questões europeias do pós-guerra e, através de seu olhar, de certa maneira, o Brasil também faz parte deste processo.

Em parte, nosso comentário é motivado pelo processo mesmo de pesquisa desta tese, em virtude da rede de relações, referências, livros, revistas, jornais e filmes, manipulada pelo cronista, mencionadas, às vezes, de modo passageiro, apesar de estarem ali desde a primeira leitura; foram se revelando apenas depois de significativas horas em arquivos e bibliotecas brasileiras e francesas. Trata-se de um tecido complexo e profundamente costurado pelo cronista. A título de exemplo, na entrevista com André Breton, no dia 28 de maio 1950, cita-se no desenrolar da conversa a revista mensal *La Nef* (Nouvelle Équipe Française), o número 63/64, dedicada especialmente ao surrealismo. A edição se chama *Almanach Surréaliste du*

¹⁴⁰ Isso também aconteceria como um efeito colateral das pesquisas sobre a crônica, que, de maneira geral, esforçam-se para que ela seja entendida como uma forma literária e, pelo entusiasmo aplicado nesta direção, perdem de vista que o lado jornalístico, o aspecto híbrido do gênero, que, no final, é responsável por oxigenar um pouco a literatura brasileira.

¹⁴¹ É importante frisar, no entanto, que o livro organizado pelo professor Augusto Massi se refere também a um recorte dos “retratos” dos artistas franceses. Neste mesmo período, diariamente, Rubem Braga escrevia matérias sobre o cotidiano da vida parisiense, os acontecimentos, as polêmicas, etc.

*demi-siècle*¹⁴² (Almanaque Surrealista do meio século). Braga inicia seu texto resumindo o conteúdo da revista:

O almanaque principia com um calendário mundial das invenções toleráveis, onde ficamos sabendo como surgiram, por exemplo, a escada, o bilhar, o bilboquê, a tinta simpática, o monóculo, a batata frita e terrasse de café. Aparecem trechos de Wang Bi (século I), do marquês de Sade e do grego Lycophron; estudos sobre Jarry, Kafka e Sade; um artigo de Péret contra o abstracionismo e, um outro, de Robert Gaby contra De Chirico e Dalí (dois renegados); fala-se de garfos, dos astecas, de heráldica, de criptogramas, sonhos, sexo e revolução – fala-se do acaso, do inconsciente, da escrita automática, dos terrenos baldios... Breton assina uma crônica supersticiosa sobre um trecho de Paris, escreve em prosa, mas ali está toda sua poesia sensual. O almanaque termina com um “Panorama do meio século”, interessante e útil. [BRAGA, 2013, p. 66]

Se considerarmos que a publicação tinha sido lançada apenas há um mês deste encontro, isso demonstra a seriedade de Rubem Braga no preparo de suas pautas antes de ir ao encontro de seus entrevistados. Quanto ao fragmento, notem que a enumeração dessas miscelâneas compreende muito bem o cosmo surrealista: pintura, traduções, curiosidade por objetos insólitos, teoria literária etc. Depois, vale resgatar igualmente, o fato de classificar o texto de André Breton de crônica, já que, dentro da perspectiva francesa, o gênero não existe como no Brasil. Mais curioso ainda, na sequência, ressaltar que, apesar de escrito em prosa, tem-se toda a poesia sensual do surrealista. Isso nos permitiria pensar, talvez, num lugar para a crônica, justamente, nesta intersecção, reforçando a ideia na própria escrita de Braga, geralmente, entendida como poética malgrado se estruture como prosa. No entanto, voltemos à entrevista com Breton, que se deu num café em Montmartre, o qual, logo, ao entrar, é descrito: o bistrô, um típico estabelecimento parisiense das reuniões surrealistas desde os anos 20. Ele nos previne que o tão famoso *Primeiro Manifesto* não foi lido ali, mas, no *Cyrano*, no Boulevard de Clichy. Junto a eles também se acha Benjamin Péret, que, além das saudades do período vivido no Brasil, da cachaça, menciona ter estado com Mario Pedrosa pouco tempo atrás. Tecidas as relações, a conversa se desenvolve abertamente. Braga deixa transparecer sua simpatia pelo movimento, reconhecendo sua importância fundamental, segundo ele, um gesto à altura do romantismo, dando “corpo ao anseio de libertação da arte que vinha de longe”; porém, não deixa escapar certo ar nostálgico e decadente naquela assembleia:

É bem possível, lendo esse almanaque e lembrando os grandes nomes que desertaram do movimento, uns por razões políticas, outros por motivos

¹⁴² < <https://archive.org/details/almanachsurreali00bret/page/n1/mode/2up> >

vários, que o leitor tenha, às vezes, a mesma impressão que tive ao ver, em 1947, a exposição de pintura surrealista. Essa impressão melancólica e ligeiramente penosa, mas terna, que nos dão hoje, por exemplo, certos poemas brasileiros de 1922. Novidades que envelheceram, dessa velhice de máquina moderna, a velhice da gíria carioca de anos atrás parecendo mais antiga que uma palavra arcaica. Chamar uma pequena de “cutuba”...

Está visto que num almanaque isso é inevitável e, inclusive, essencial, mas de certo modo não é apenas nas páginas do almanaque que os surrealistas que continuaram ortodoxos carregam um pouco sua tralha antiga. [...]

[Idem, p. 67]

O texto se constrói, como é de costume nas crônicas de Braga, numa estratégia de aproximação. Ele habilmente compartilha suas ideias, alinhavando-as com as possíveis sensações dos leitores, remetendo aos exemplos que estão ao alcance das mãos brasileiras. A comparação com os poemas modernistas serve a este propósito por exemplo. Ademais, nos anos 50, como vimos, discute-se a herança do modernismo no Brasil, o que, sem excessos, concede a sua audiência um nível a mais de leitura. Notem que a ternura sentida pelo cronista contrasta com o significado da palavra “tralha” empregada por ele, ou seja, um amontoado de coisas velhas, sem valor, sintetizando bem a sensação contraditória. Outro gesto que intensifica esta impressão está na utilização de termos duros para descrever o grupo como “maçonaria em decadência”, em contraposição à atmosfera propícia à troca de ideias, em que os surrealistas respondem “sem cerimônia” as suas questões. Ele, então, aproveita para lançar perguntas oblíquas:

Breton hesita um pouco quando lhe pergunto se o surrealismo hoje não é muito mais importante por sua influência sobre os que não fazem parte do grupo do que pelo próprio grupo que continua propriamente surrealista. Admite que os surrealistas renegados, de certo modo, continuam a ser surrealistas. Péret protesta quando o chamo de trotskista, mas concorda em me dar informação sobre a situação dos antistalinistas na França. [...] Explica-me que a sua posição política é idêntica à de Breton, mas este não é marxista. Pergunto se todos os membros surrealistas têm a mesma posição política. É Breton que nos informa: sim os mais antigos, mas entre os mais moços, pintores ou escritores, há muitos que não mostram interesse pela política. [Idem, p.68-69]

O fragmento está numa seção chamada “Arte e política” da entrevista. São citados por Rubem Braga, apenas algumas linhas antes, expressamente, os nomes de Louis Aragon, Paul Eluard e Salvador Dali – todos artistas saídos do grupo, mas, até hoje, identificados com o Surrealismo. Embora não seja mencionado, talvez, por não se tratar de um “renegado” propriamente dito, Jacques Prévert se enquadraria nesta descrição: um ex-membro que, naquele

instante, ocupa posição mais central na cultura francesa do que os participantes da assembleia. Há um discreto aceno (meio irônico) para o famoso autoritarismo de André Breton, quando lhe indaga sobre as posições políticas dos participantes coincidirem ou não, porquanto, sua intransigência foi, em muitos casos, o motivo de dissidências dentro do grupo. Braga sabe disso. A resposta de Breton traz de volta à sensação contraditória do excerto anterior: observa-se um descompasso interno entre as gerações, frente ao desinteresse dos artistas jovens pela política – um ambiente distinto dos anos 20. Reforça-se o embate contra o tempo, em outras palavras, ele é intensificado pelo confronto do “envelhecimento da máquina moderna”. Sumariamente, o problema está na aporia de uma vanguarda, ao revés de si, tornar-se tradição estética e, neste processo, sedimentar-se a noção de que o Surrealismo se tornou um arcabouço filosófico e, principalmente, a práxis do grupo não atingiu seus objetivos. Interessa-nos, aqui, mostrar que parcela desta impressão exposta por Rubem Braga acompanha, na realidade, o Almanaque citado acima, mais especificamente, a leitura do ensaio “Changer l’homme” (mudar o homem) de Victor Crastre, em que o autor reforça os contornos do impasse em questão:

Jamais printemps ne fut plus chargé d’espoir. Non seulement tous ces jeunes hommes récusent ce qui, autour d’eux, s’entrepren d sous le nom de littérature, mais ils exigent encore que les notions de poésie et de science soient sensiblement élargies. [...] Vocation du savant et vocation du poète coïncident ; il n’y a entre l’une et l’autre aucune différence de nature, à peine quelques oppositions de moyens : « tubes de verre et plumes métalliques » ne sont que les truchements de l’esprit. Le savant envoie des rapports aux instituts, le poète publie des livres, mais ces manifestations sociales ne sont rien : c’est dans l’ivresse de la recherche (de la découverte), dans l’exaltation de la solitude, que le savant ou que le poète est lui-même et ils sont, à ce moment, un même homme.

Mais au seul savant et au seul poète, le don de connaître la fièvre sacrée ne sera pas toujours réservé. « La poésie doit être faire par tous, non par un », proclamait Lautréamont. L’ambition la plus haute du surréalisme serait de réaliser ce vœu. Mais une telle réalisation exige beaucoup plus qu’une révolution : elle exige la complète réforme de la nature humaine et sans doute une transformation de l’espèce, une révolution biologique. Il faut refaire l’homme. André Breton n’a jamais douté que telle était la condition de la victoire du surréalisme. Une telle victoire n’a pas été obtenue. En fait qu’est-il arrivé ? Une fois de plus les conquêtes du surréalisme ont produit leurs effets dans le domaine « littéraire » ; le surréalisme a donné de nouveaux et bouleversants moyens d’expression aux poètes, aux écrivains, à quelques peintres. Mais si ces poètes n’avaient pas mis leur talent à la disposition du surréalisme, celui-ci aurait-il proféré ce cri qui, au plein sens du mot, fut inouï ? Sans doute a-t-il aussi amorcé une réforme de la sensibilité : mais l’homme n’a pas répondu jusqu’ici à son appel. [BRETON 1950, p. 25]

O primeiro parágrafo ressalta uma das concepções de “poeta”, derivada do Manifesto Surrealista (1924) de André Breton, assim demarca a dinâmica do trabalho poético, no caso,

semelhante ao do “savant”¹⁴³. Ideia um pouco diferente da compreensão de Jacques Prévert e de Rubem Braga, que não aproximam a poesia da ciência. Os autores em questão, evidentemente, desenvolvem suas pesquisas estéticas, depurando lentamente as formas de expressão e, até mesmo, reservam um espaço importante de seus escritos para a solidão, enquanto tema. Entretanto, eles não priorizam essa parte da atividade artística – os bastidores da fatura poética, a teorização da poesia (inclusive, ambos quase não expõem as coxias de suas criações, o canteiro de obras como se diz), pelo contrário, consideram o aprimoramento da técnica como parte do ofício, de suas profissões – daí, igualmente se recusam às instâncias literárias, não a favor do sábio/cientista, preferem o termo artesão. Como vimos na introdução e em muitas partes desta tese, tal concepção se relaciona também com a relevância dada ao público, ao leitor e ao fato de terem vinculado suas manifestações poéticas às profissões, ao jornalismo e ao cinema.

Aqui, então, foquemo-nos no segundo parágrafo, pois, a partir dele, verifica-se que uma porção da contradição sentida por Braga aludiria também ao malogro do surrealismo não ter cumprido sua maior ambição – materializar as palavras de Lautréamont: “A poesia deve ser feita por todos, não por um”. Tal problema assumirá uma série de formas. Crastre mostra, noutras linhas de seu ensaio, como Breton retorna a esta adversidade, por exemplo, no *Segundo Manifesto Surrealista (1930)*. O livro *Traité de Style (1928)* de Louis Aragon aborda igualmente este contratempo. Afinal, as vitórias se converteram “somente” num alargamento da expressão artística, encerraram-se dentro de conquistas “meramente” literárias, como outras correntes no passado, donde a comparação que lemos, na conclusão de Braga, “talvez, a certa altura, tenham sido ambiciosos demais; mas os românticos também foram, e os românticos também criaram muitas coisas que hoje não tem nenhum valor. [...] Não acho imprudência dizer, como já se disse, que esses surrealistas fizeram um gesto com a mesma força cem anos depois.” [BRAGA, 2013, p. 70]. A avaliação é incisiva, ela caminha mais para uma compreensão e mesmo para um elogio, um sentimento terno¹⁴⁴. Mas, ali, naquele café, trinta anos depois das primeiras manifestações surrealistas, o que se ressalta aos olhos do cronista – e ele compartilha quase em segredo com seu leitor – é o ar decadente daquele grupo remanescente¹⁴⁵. Com o passar do

¹⁴³A tradução literal seria “sábio”, no entanto, no contexto, refere-se mais à “cientista”, “estudioso”, uma vez que remete ao ato da pesquisa, ao método.

¹⁴⁴ De certa maneira, algumas crônicas como “Lembranças” e “Conversas de Abril” adquirem certo ar surrealista, uma atmosfera de sonho e passado, que alteram as relações das palavras, dão mais plasticidade à prosa de Braga.

¹⁴⁵ Perguntamo-nos se haveria semelhanças nesta recepção de Rubem Braga entre o surrealismo e o concretismo, quer dizer, no ato de um grupo de intelectuais acreditarem numa possível transformação da sociedade através das

tempo; porém, a distância entre as ambições surrealistas e suas conquistas de fato se esvanece na pena do cronista, isso se observarmos um detalhe breve da homenagem póstuma a Jacques Prévert, em 1977:

A verdade é que ele [Prévert] sempre andou ligado a surrealistas e comunistas, mas não chegou nunca a ser uma coisa nem outra, não era homem para se prender a uma escola ou a um partido; talvez pudesse ser considerado um anarquista lírico – um homem contra a Igreja, os generais, os patrões, as autoridades – a favor das crianças, dos pobres e dos bichos, num populismo ingênuo que nada tinha de afetado.¹⁴⁶

Tocado pela morte do poeta, Braga retoma quase integralmente a entrevista realizada na década de 50. A minúcia, para qual chamamos a atenção, acha-se na associação das palavras “escola” e “surrealismo”, reiterando, sem nenhuma mediação, a visão que já se expressava na crônica com Breton. A junção dos termos parece uma nota dissonante, quando relacionados ao autor em questão, porquanto, tratava-se de uma filosofia de vida, um modo de estar no mundo e de mudá-lo. Em contrapartida, para uma audiência brasileira, trata-se de uma afirmação compreensível, em razão do surrealismo ter ecoado muito pouco para além do campo estético no país¹⁴⁷. O problema deste fragmento está em outro lugar: se bem que Braga acerta na formulação marcando “o lirismo anárquico” como âmago do poeta francês¹⁴⁸; no processo de reescritura do texto, ele retira um comentário essencial, precisamente nesta altura, onde dizia antes: “Vindo do surrealismo (que ele e Cocteau trouxeram ao alcance do público médio), Prévert não chegou a ser membro do Partido Comunista, mas andou estreitamente ligado aos comunistas.” [BRAGA, 2013, p.84]. A frase é essencial, porque, primeiramente, não desfaz a participação oficial de Jacques Prévert no grupo surrealista, sendo um “ativista surrealista propriamente dito de 1926 à 1929”, segundo o *Dicionário Conciso do Surrealismo* organizado por André Breton e Paul Éluard. Em segundo lugar, o comentário aborda mais do que os elementos já conhecidos da obra prevertiana como a recusa à religião, à guerra e ao capitalismo. De forma singela, o cronista assinalava um movimento de trazer as conquistas estéticas para um público médio – uma perspectiva muito interessante para se analisar a escrita de Prévert. Se tal dinâmica teria atingido um dos seus ápices no sucesso de *Paroles*, a valer, as bases, aquilo

formas. Seria preciso pensar com mais profundidade nesta questão. Contudo, parece evidente que dentro disso, a figura de Mario Pedrosa é essencial, pois, além de ser o principal fomentador do concretismo, vivenciou de perto as experiências surrealistas.

¹⁴⁶ O texto foi publicado no n° 97 da revista *Ela & Ela*, em maio de 1977.

¹⁴⁷ Cf. “O surrealismo no Brasil”. In_ **PAES**, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985

¹⁴⁸ Trata-se de uma boa expressão para se descrever a escrita de Jacques Prévert e, de alguma maneira, relaciona-se à alcunha, pejorativa, é claro, de “palhaço lírico”.

que persiste subterrâneo, mas intimamente movendo todo resto (ora, sua poética), consolidam-se a partir dos anos vinte, isto é, antes de começar a escrever, afrontando os desafios de Lautréamont junto aos surrealistas. Por fim, outro aspecto importante, realçado de uma forma melhor na versão antiga da homenagem, consiste na sua ligação estreita com o comunismo.

Esta parte da vida de Prévert, geralmente, se refere à participação na companhia de teatro revolucionário *Octobre*, com a qual, ele percorreu os sindicatos, festivais e feiras operárias na região parisiense. Mas, é preciso lembrar que sua vivência surrealista coincidiu com o momento em que o grupo se aproximava do *Partido Comunista Francês* (PCF). Assim, ao opor as duas organizações no texto de 1977, Rubem Braga perde de vista o instante preciso e precioso do acercamento, das discussões sobre os limites da arte e da política naquele período, enquanto, em 1950, o cronista salienta não a oposição, mas a encruzilhada entre essas duas dimensões. Na época, uma das questões mais urgentes, senão a mais imediatas delas, convergia para a filiação partidária do grupo surrealista. Embora não tenha se tornado membro, o peso deste período de observação, participação e debates sobre a ação revolucionária ou contrarrevolucionária; sobre o papel do intelectual e do poeta na luta operária; os limites do engajamento e da liberdade, que aconteciam dentro do surrealismo, são aspectos sensíveis na escrita futura de Prévert. Evidentemente, não iremos nos aprofundar demasiados neste assunto¹⁴⁹, correndo o risco de perder de foco de nosso objeto – a comparação. Tão somente buscamos os fatores políticos e estéticos relevantes para a formação da obra prevertiana, que, a despeito dele mesmo, da imagem criada para si, desenha um percurso artístico muito coerente. Sucede que a filiação, para alguns integrantes do grupo, parecia um desdobramento natural das práticas surrealistas. A ordem e moral burguesa como inimigo comum, o objetivo das duas instituições eram semelhantes – a Revolução. Uma das melhores referências no que concerne a este debate interno ainda é, sem dúvida, a *Histoire du Surrealisme* de Maurice Nadeau, principalmente, as páginas em que resume o dilema proposto pelo ensaio de Pierre Naville, escrito no calor da hora sob encomenda do partido comunista, intitulado *A Revolução e os intelectuais (Que podem fazer os surrealistas?)*, pois se refere pontualmente a estes anos em que Prévert frequentou o grupo de Breton:

Por lui [Pierre Naville], si les intellectuels ont été susceptibles de jouer un rôle plus déterminant en France que dans d'autres pays, ils n'en sont pas moins d'aucune aide directe au prolétariat révolutionnaire, seule force capable

¹⁴⁹ Neste sentido, confira o livro de Jean-Pierre Arthur *Le Parti communiste français et la question littéraire. 1921-1939*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1972

d’accomplir la révolution appelée par les surréalistes. Les surréalistes eux-mêmes, malgré leurs manifestations tapageuses, sont incapables de constituer une force susceptible d’effrayer la bourgeoisie et ces manifestations se cantonnent au plan moral : sur ce plan, la bourgeoisie pardonne facilement les incartades ; elle sait que les scandales moraux ne peuvent mener à un bouleversement social ni même intellectuel. [...] Et le dilemme est celui-ci : faut-il croire à ‘une libération de l’esprit antérieure à l’abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle et jusqu’à un certain point indépendante d’elle ? Ou, au contraire, l’abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle est-elle une condition nécessaire de la libération de l’esprit ?’ [NADEAU, 1964, p.92]

Observem que ainda se trata de uma questão de forma, ações escandalosas se revelam impotentes, rapidamente “perdoadas” e, no final, “assimiladas” pela moral burguesa. As manifestações não têm a força necessária para abalar as estruturas do sistema, sendo, segundo os comunistas, o proletariado o único poder capaz de fazer isso. No entanto, os trabalhadores naquela conjuntura específica ainda lutavam para resolver problemas de ordem materiais, sem tempo para se dedicar às questões do espírito. Debate-se, grosso modo, a ordem das coisas revolucionárias na prática artística: seria possível o ser humano atingir o grau de liberdade e autoconhecimento almejado pelos surrealistas, antes de assegurar as condições mínimas da vida como alimentação, saúde e segurança?¹⁵⁰ Ou, no sentido inverso, precisaria resolver as necessidades materiais em primeiro lugar e, somente daí, preocupar-se com a libertação do espírito? Dependendo da resposta, duas são as alternativas postas por Naville: 1) continuar uma atitude de negação e orientação anárquica, que, em si, não justificaria a ideia de revolução, pois, coloca a condição individual (do artista) acima das demandas coletivas. 2) engajar-se na causa revolucionária, marxista, compreendendo que as condições materiais estão intimamente ligadas à possibilidade de alcançar a liberdade espiritual [Idem, p.93]. Em seguida, continua Maurice Nadeau descrevendo o argumento de Naville, defensor da segunda opção:

¹⁵⁰ Texto de Mario Pedrosa sobre a Arte Soviética e sobre a posição de Lenin – Trotski *Literatura e Revolução*

Poursuivant sa démonstration, il [Pierre Naville] entreprend de ruiner l'individualisme en tant que force révolutionnaire, attitude qui, malgré les apparences, emporte l'assentiment de presque tous les surréalistes. Que peut l'individu réduit à ses seules forces ? Demande-t-il. Rien, sinon vaticiner. Les surréalistes ont proclamé la vanité de l'activité littéraire, ils ont même reconnu l'efficacité de l'activité collective par l'existence de leur propre groupe. Cette activité collective ne résout rien si elle se borne à prôner des valeurs individuelles. Elle n'est plus qu'une addition au lieu, et elle en est capable, d'opérer un changement de la quantité en qualité. [Idem, p.94]

Essas questões todas foram debatidas pelo grupo surrealista, de modo específico, na assembleia do dia 23 de novembro de 1926, numa terça-feira, com a presença de Pierre Naville e também de Jacques Prévert. A ata da reunião foi publicada no terceiro volume dos *Archives du surréalisme*, intitulada *Adhérer au Parti Communiste?* (Aderir ao Partido Comunista?). Trata-se de um evento famoso na cronologia da vanguarda, porque, logo, no começo, observa-se a exclusão de Antonin Artaud. Fica claro, em certo momento da discussão, que o poeta é acusado de desvincular o plano político-econômico do estético, entendendo a atividade revolucionária dum ponto de vista individual, portanto, afastava-se da perspectiva comunista marxista e, em consequência, neste momento, da surrealista. Há certo desconforto, para dizer o mínimo, na conversa, são trocadas farpas e, antes do final da reunião, Artaud contrariado abandona a sala. Em seguida, de André Breton a Paul Eluard, de Benjamin Péret a Louis Aragon, todos listam suas ações, suas relações e, no final de cada fala, justificam a adesão ou não ao PCF. Convém, antes de transcrever a resposta de Jacques Prévert, observar um trecho da fala de Pierre Naville, que, após esclarecer os argumentos de seu ensaio e as condições de sua escritura, manifesta sua opinião sobre a adesão de certos participantes. Aparentemente contraditória, a visão discerne com muita lucidez às fronteiras da ação revolucionária e as condições impostas pela filiação:

BRETON – Vous croyez donc au tempérament politique ?

NAVILLE – Oui, pour ma part. Je pense que l'adhésion est contre-indiquée pour la plupart d'entre nous. Je le dis d'une façon toute restrictive, car quelques-uns peuvent entrer au Parti et manifester aux yeux des autres qu'ils peuvent y faire quelque chose. Pour Éluard par exemple, c'est contre-indiqué, non pour raisons sentimentales, mais pour des raisons d'idées que j'ai sur le surréalisme, que je crois irréductibles. On ne peut pas adhérer au P.C. sans un minimum de souplesse, de volonté d'action par les moyens réguliers du Parti. Je ne veux pas qu'on croie que cela entraîne une désaffection des idées surréalistes.

DESNOS – Croyez-vous à la possibilité d'une action avec des surréalistes n'étant pas du Parti ?

NAVILLE – Oui, s'ils observent un minimum de discipline générale.

DESNOS – Pouvez-vous préciser l'orientation de cette discipline ?

NAVILLE – Cela ne dépend pas tellement des gens à qui l'on veut s'en référer que des intéressés eux-mêmes. Ils devraient dire chacun où ils trouvent leur point d'attache.

DESNOS – Désignez un exemple pour chaque cas, l'un indiqué, l'autre contre-indiqué.

NAVILLE – Par exemple pour Éluard, j'estime qu'il y a contre-indication. Pour Éluard, le P.C. serait une machine à laquelle il se briserait. Mais Leiris par exemple peut entrer au P.C., car je crois que cela peut amener une certaine centralisation de ses idées, leur donnant une efficacité plus grande. Il ne s'agit pas de savoir si l'on possède un tempérament impulsif ou non. Il faut évidemment ne pas être un impulsif, un révolté pour entrer au Parti. J'irai peut-être, en allant au bout de ma pensée, jusqu'à dire que ceux-là sont contre-révolutionnaires. Mais cela n'est pas vrai, s'ils observent une sorte de discipline large. [BONNET, 1992, p. 52-53]

Aborda-se, neste diálogo, outro ângulo da questão. Naville chama a atenção para o fato de que a filiação, para alguns integrantes, pode ser contraproducente, dado que se tornar membro implicaria a adoção de um espírito burocrático. Exige-se dos membros uma certa flexibilidade de se adaptar às necessidades coletivas e, conseqüentemente, este processo envolve a perda de autonomia. Disposições anárquicas poderiam resultar num gesto contrarrevolucionária, prejudicando a máquina partidária, sem, no entanto, acrescentar nada à dinâmica surrealista em si. Por certo, havia no PCF uma concepção rígida de ação, uma cartilha de regras, de postura e, sobretudo, a exigência do acato aos preceitos coletivos e hierárquicos, de cima para baixo, os quais resultavam na expulsão dos divergentes. O que, com efeito, não se diferencia da dinâmica surrealista, que também possuía suas leis estritas e suas punições exemplares. Sobre esta semelhança, aliás, vale a leitura do seguinte fragmento do artigo “Tensões entre as vanguardas: o surrealismo e o partido comunista” de Guillaume Bridet¹⁵¹:

¹⁵¹ Cf. BRIDET, Guillaume. « Tensions entre les avant-gardes : le surréalisme et le Parti communiste ». Itinéraires [En ligne], 2011-4 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 24 février 2021.

L'asymétrie de puissance entre les deux regroupements ne doit toutefois pas cacher qu'ils ont tout deux en commun d'être des institutions définies par une forte contrainte collective mais également très hiérarchisées et traversées par de grandes tensions. L'un comme l'autre ne considèrent pas l'action, quelle que soit la manière dont ils l'envisagent, comme une catégorie d'abord individuelle. Ce n'est pas tel ou tel peintre ou poète qui doit servir dans son coin les buts que se donne le mouvement surréaliste, mais tous ses membres à l'unisson comme l'indique assez clairement le grand nombre de textes collectifs qu'ils signent, la référence récurrente chez les uns et les autres aux deux manifestes de Breton, l'emploi très fréquent du pronom *nous* dans les écrits de tel ou tel ou encore le titre d'une revue comme *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Et de la même manière, du point de vue communiste, l'éclat de tel ou tel militant, aussi courageux ou brillant soit-il, compte moins que son obéissance. Cette ligne de conduite s'impose tout particulièrement à partir de la bolchevisation du Parti, dans les années 1923-1926. [BRIDET, 2011, p. 25-26]

Esta rigidez ligando as duas organizações, é seguro afirmar, desagradava a Jacques Prévert enormemente. Não porque ele não renunciasse a sua individualidade ou subjetividade. A questão parece não se colocar deste modo, uma vez que seus trabalhos, sobretudo cinematográficos, têm uma marca coletiva muito forte e, até mesmo, seu lirismo se ancora numa compreensão comunitária de poesia. O desconforto, aqui, dar-se-ia pelo controle excessivo do PCF e do Surrealismo.

No final, a aproximação dessas duas instâncias será infrutífera, pois, se os métodos e os objetivos eram parecidos, as concepções para atingi-los e as emergências eram muito diferentes em cada grupo. André Breton, em “Legítima defesa”, respondendo a Naville e aos boicotes das ações almeçadas pelos surrealistas dentro do partido, de modo habilidoso, propõe uma terceira via, assumindo as prerrogativas marxistas, mais especificamente, do *Manifesto Comunista* de Marx, como apenas o primeiro passo, a exigência revolucionária mínima, defendendo a necessidade de refletir e agir muito além do quadro material, muito além do princípio da revolução, sendo este o verdadeiro papel do Surrealismo. Contudo, se voltarmos à assembleia, vemos que a questão posta por Naville gerou diversos desacordos. Muitos, como Phillippe Soupault, por exemplo, não admitiram a distinção entre uma postura “revoltada/anarquista” e “revolucionária”, principalmente, não aceitaram que “revolução” se oponha à ideia de liberdade. Neste sentido, basta conhecer um pouco de seus versos para adivinhar que Prévert fazia parte desta dissidência, como sua resposta, na sequência, deixa claro:

PRÉVERT – On ne me connaît pas beaucoup. J'étais révolutionnaire à 7 ans. Je suis complètement incapable d'ouvrir un livre de Marx, cela m'emmerde. Là-dessus, je m'en remets à d'autres. Il serait pour moi facile d'adhérer au PC, mais je crois que cela n'aurait aucun sens.

FOURRIER¹⁵² – Il faut distinguer entre deux cas : l’adhésion en période de préparation révolutionnaire et l’adhésion en cas de période d’action.

Vous n’avez pas comme quelques autres les facultés qu’exige ce travail souterrain, bureaucratique, patient, de préparation. Dans la période d’action, vos facultés tendraient vers la réalisation révolutionnaire que vous trouveriez dans le Parti. Ces questions personnelles nous guideront pour le quatrième point de l’ordre du jour.

BRETON – Mêmes observations que pour Morise. Prévert nous apporte un réconfort moral important. [BONNET, 1992, p.54-56].

Não há nada inesperado nas palavras de Jacques Prévert¹⁵³. Destacamos apenas a informação de que, já na juventude, o poeta desdenhava atividades teóricas e abstratas, fazendo disso, um traço recorrente de sua personalidade. A resposta, na verdade, vale mais como um testemunho de sua assiduidade nas reuniões. Por não escrever ou, pelo menos, por não conservar suas produções, a influência sofrida ou causada por Jacques Prévert se torna difícil de determinar com exatidão nesta época, donde a importância de documentos como este. Podemos observar, por exemplo, um consenso sobre a inadequação de sua entrada no Partido Comunista. Afinal, Prévert não teria, como bem frisou Marcel Fourier, a paciência para o trabalho subterrâneo e burocrático. Assim como se reconhece, no teor de sua fala, certo contraste de registro em relação aos outros participantes. Michel Leiris confirmaria essa impressão muitos anos mais tarde, numa entrevista a Jean-Paul Corsetti, publicada na *Revue Europe* de agosto/setembro de 1991:

[...] à l’époque avait un côté ‘voyou’ que par la suite il a un peu perdu. Mais, lorsqu’il était jeune, il affichait cette apparence et c’était cela qui me plaisait en lui. Il faut préciser que cette attitude était très nouvelle dans le surréalisme où l’on demeurait, malgré les frasques et les scandales, plutôt de ‘bonne compagnie’. Alors que lui, c’était un homme de la rue...[...] Il était très particulier, singulier même, et solitaire à l’intérieur du mouvement surréaliste qui courait le grand risque de sombrer dans la préciosité et l’affectation. [...] Avant lui, il y avait déjà Benjamin Peret qui n’était pas du tout dans le grand ton, mais ce n’était tout de même pas le ton populaire de Prévert. Lui, il incarnait vraiment le “surréalisme de la rue”. Je ne peux trouver de meilleur terme pour le définir. [...]. J’appréciais Prévert parce qu’il était un peu à mes antipodes. Je le savais très bien, et je savais aussi de quoi j’étais menacé : hermétisme et préciosité. Prévert incarnait tout le contraire. [EUROPE, 1991, p.19-23]

Estes recortes da entrevista marcam a posição marginal de Jacques Prévert no surrealismo, por ser um “homem da rua”, provavelmente, o que nos remete ao fato dele não pertencer à mesma esfera social dos outros participantes. Na continuação, vemos que a imagem

¹⁵² Trata-se de Marcel Fourier, escritor e jornalista, um dos organizadores da revista *Clarté*

¹⁵³ No livro de memórias de Marcel Duhamel *Ne raconte pas ta vie* (1973), o poeta teria dito também “M’inscrire au Parti? Moi je veux bien... On me mettra dans une cellule...” [DUHAMEL 1973, p. 163].

do “malandro” (“voyou”¹⁵⁴) se converte num “surrealismo da rua” para ilustrar a posição do poeta na assembleia, cuja maior contribuição teria sido incorporar um humor singular ao grupo, de tons genuinamente populares. Notem que este comentário completa, então, aquele de Rubem Braga, mostrando o outro lado do movimento poético prevertiano, ou seja, de trazer, agora, no sentido inverso, um componente das ruas parisienses ao surrealismo, que, ademais se opõe a termos como “hermetismo”, “preciosismo”, “afetação” e “grande tom” neste retrato feito por Michel Leiris. Isto antes mesmo, frisamos novamente, de começar a escrever. Eram as ações do grupo que atraíam Jacques Prévert neste momento: o apoio moral, do qual fala André Breton no excerto, refere-se ao seu papel nas intervenções, protestos, polêmicas e brigas provocadas pelo grupo. Com efeito, o próprio poeta dirá que, ali, no meio daqueles artistas, foi mais um “homme de main” (homem de mão), do que um “homme de plume” (homem de letras) [AUROUET, 2017, p. 37].

Em 1951, no livro *Spectacle*, Prévert publica um poema com um título realmente próximo desta expressão, a saber, “Gens de Plume”¹⁵⁵, do qual podemos tirar proveito agora para continuar nossas reflexões, por isso o reproduzimos na íntegra:

Dans cette ville, les gens de plume ou oiseaux rares faisaient leur numéro dans une identique volière.

À très peu de chose près, c’était le même numéro.

Les uns écrivaient sur les autres, les autres écrivaient sur les uns. Mais « en réalité » la plupart d’entre eux n’écrivaient que sous eux.

Quand ils volaient, ou accomplissaient le simulacre de voler, avec ailes de géant et grands Pégazogènes, c’était toujours dans les Hauts Lieux où, paraît-il, souffle l’esprit.

Ils parlaient beaucoup entre eux.

Coiffés d’un grand éteignoir noir, auréolés d’une lumière indiciblement blême.

Ils ne parlaient que d’eux et que d’œufs :

« Qu’avez-vous pondu, cher ami, cette année ? »

Et ainsi de suite et pareillement dans un langage analogue.

Dès qu’on annonçait une omelette, ils venaient caser leurs œufs.

Certains d’entre eux portaient de grandes manchettes et n’écrivaient que sur elles.

¹⁵⁴ No caso, a tradução literal desta palavra poderia ser “bandido”, “canalha” ou “crápula”, contudo, pelo sentido que Michel Leiris tenta passar optamos em traduzir por “malandro”.

¹⁵⁵ Paulo Mendes Campos faz referência a este poema no dia 7 de fevereiro de 1952, na crônica “Primeiro Plano” para o jornal *Diário Carioca*.

Les jours de fête à la Nouvelle Oisellerie Française on leur jetait parfois des graines, on leur offrait un gobelet.

Dans le grand jardin, une grande foule de grands solitaires, irréductibles, inséparables et néo-grégaires se rencontrait.

Et leur agressive et inéluctable solidarité, chacun étant pour l'autre d'une inéluctable indispensabilité, donnait lieu à de très profonds entretiens musicaux où tous ces oiseaux rares donnaient de concert des solos, et l'on entendait l'unique cri du chœur de leur unique voix de tête, qui d'un commun apparent désaccord chantait le contraire des uns sur le même air que les autres et le même air des autres sur le même contraire des uns.

Mais, dans cette ville, il y avait aussi des Moineaux.

[OC p. 355,356]

Os versos não são regulares, nem metrificados, caminhando na direção da prosa, no entanto, eles apresentam um sistema claro de repetições e de rimas, que assumem um ritmo típico das composições prevertianas. Trata-se de uma crítica à hipocrisia ou ao preciosismo intelectual, que se constrói, desde o título, através do paralelo entre a figura dos “homens de letras” e dos pássaros raros. Uma metáfora, com certeza, mas, percebam que o efeito poético está na leitura literal da expressão “gens de plume”, que, por si só, já é uma metáfora de “escritor” ou “intelectual” e, agora, passa a significar também “pássaro”, ora, “gente” com penas literalmente. Prévert inverte o sentido das palavras, quase como um chiste, virando a metáfora do avesso. O jogo persiste no nível sonoro, por exemplo, na relação entre “eux” (eles) e “oeufs” (ovos), que, em francês, tem a mesma pronúncia. Algo semelhante acontece com “choeur”, nas últimas linhas do poema, grafado como “coro”, mas soando também como “coração” por estar em oposição ao termo “cabeça” (tête), na mesma frase.

Até mesmo o neologismo da união de “pegasus” e “gaseificador” em “Pégazogènes” parece se inscrever neste movimento, de junção e disjunção dos sentidos das palavras e dos fonemas. Segundo os organizadores das obras completas [O.C. p. 1213], Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster, esta figura híbrida poderia ser interpretada como uma zombaria de Prévert quanto à imagem do artista inspirado, que se imagina planando sobre os outros homens, superiores a eles, por causa do contato com poesia. Tal interpretação se apoia na descrição física do animal, “com asas de gigantes” (avec ailes de géant), que, por sua vez, recorda o famoso poema “Albatroz” de Charles Baudelaire, no qual o poeta de *Flores do Mal*, também crítica essa postura idealizada do artista, mostrando, inclusive, a inadequação deste tipo de concepção estética na modernidade das grandes cidades. Neste caso, a alusão, logo em seguida, à “auréola pálida” contribuiria para esta linha de raciocínio, remetendo-nos ao poema em prosa de Baudelaire “Perte d’auréole”, em que se discute o mesmo assunto.

Os pesquisadores, outra vez em nota, sugerem também que a *Nouvelle Oisellerie Française* seria um aceno à *Nouvelle Revue française*, que, um ano antes, em 1949 então, absorveu as publicações da editora *Le Point du Jour*, casa de *Paroles*, em seu catálogo. Isto é colocado na pléiade em forma de uma questão: Prévert desejava se distanciar desta “gens de plume”? De alguma forma, faria isso ao lembrar os leitores de que também existem “pássaros comuns”, os “moineaux” (um tipo de pardalzinho facilmente encontrado em diversos ecossistemas do planeta)¹⁵⁶. A análise é plausível, sobretudo, pela especificidade da data. Mas lido na sequência das assembleias expostas atrás, este conjunto de versos também poderia ser compreendido como um gracejo na direção dos surrealistas. As aspas envolvendo “em realidade” tão central na reflexão do Surrealismo corroboraria para tal interpretação, assim como a analogia, que aproxima uma figura mitológica de uma máquina, pode ser o reflexo vanguardista da necessidade de criar um mito moderno. Além disso, a passagem de tons irônicos em que se lê a menção ao “Alto lugar” (em maiúsculas no texto) onde “sopram os espíritos” se assemelha a uma discussão acontecida durante as pesquisas sobre a sexualidade entre Artaud, Breton, Péret e Prévert, no segundo volume dos *Archives Surrealiste*:

ANTONIN ARTAUD – Il y a un besoin analogue infâme. Entre une sollicitation sexuelle que vous verriez la possibilité de satisfaire immédiatement, cette sollicitation étant accompagné d’amour, et une sollicitation intellectuelle d’un ordre très élevé et qui serait destinée à vous donner une satisfaction décisive d’esprit, laquelle choisiriez-vous ?

BENJAMIN PÉRET. – Évidemment, je choisirais la première parce que celle-là serait tout pour moi.

ANDRÉ BRETON. – Parce que cette sollicitation accompagnée d’amour est seule capable de me procurer une satisfaction d’esprit décisive.

ANTONIN ARTAUD – Prévert?

JACQUES PRÉVERT – Pour moi, il est impossible qu’il y ait jamais une sollicitation intellectuelle d’ordre très élevé qui me donne une satisfaction décisive d’esprit. [PIERRE, 1990, p. 130]

¹⁵⁶ A leitura do artigo sobre Prévert e a música de Marik Froidefond ajudaria a compreender a questão discutida acima. Reproduzimos aqui, um trecho : “Chez Prévert, cette prise de position fait partie intégrante du refus des asservissements qui aliènent l’homme et entravent sa liberté : railler la musique classique, c’est comme se revendiquer anti-clérical et anti-militariste. Cela participe pour Prévert à la construction de sa stature d’homme du peuple, à l’écoute et aux côtés de ceux que la culture dite ‘savante’ trop souvent délaisse. Dans ce système binaire, il s’agit de refuser les stratégies de domination culturelle de la musique savante, au même titre que qui concourt à pérenniser un art d’élite. Prévert n’est pas le seul, à cette époque, et dans un certain milieu intellectuel parisien, à préférer lever l’étendard du jazz et du music-hall plutôt que celui de la musique dite ‘classique’” [FROIDEFOND, 2012, p. 77]

A semelhança está no assunto obviamente. A resposta de Jacques Prévert reafirma o elemento de sua fala na assembleia anterior, equiparando-se com a ideia geral dos versos acima, isto é, a recusa da atividade teórica. O poema, entretanto, acrescenta um peso social a esta sua rejeição, pois observa como o exercício da abstração, muitas vezes, é um subterfúgio, uma linguagem especializada, usada nos círculos intelectuais, para demarcar uma superioridade na sociedade, o de “aves raras” entre pássaros comuns. Prévert, desde muito jovem, tem essa consciência de si, de seu processo criativo. O poeta sabe que nenhuma ideia, nenhum “simulacro de voar”, vai lhe dar uma “satisfação decisiva”. A solicitação intelectual não define seu movimento, não de modo prioritário ao menos, porque seu espírito, para continuar nos termos da conversa com Artaud, não se constrói através de arcabouços teóricos, ao contrário, orienta-se na direção das relações materiais, físicas, do mundo sensível e sua poesia se preenche da vivência desprendida destas relações. Ela decorre do acúmulo de experiências práticas se tornando forma, expressão, daí, a importância da imagem de artesão, que aprende seu ofício na vida diária. Não por acaso, ele se juntará um grupo de atores amadores para fazer teatro popular e revolucionário, assumindo a posição de escritor (também acontecia de interpretar alguns papéis nas peças), criando sketches, gags e textos de intervenção, às vezes, de um dia para o outro, como é o caso de “Citroën”, composto imediatamente após os operários decretarem greve. Os versos foram declamados em coro na porta da fábrica automobilística, em 1933.

Há, pelo menos, dois traços refletidos nitidamente no caminho tomado por Jacques Prévert: de um lado a aproximação com o proletariado e de outro a necessidade da ação. Ambos são muito emblemáticos, pois se ligam intimamente ao problema visto atrás, das palavras de Victor Castre à encruzilhada surrealista diante do PCF. Trata-se uma terceira via, uma resposta peculiarmente prévertiana para o impasse, que não abre mão de sua autonomia, nem se reduz a ela, partindo para uma atuação mais direta, um corpo a corpo com as ruas, com os trabalhadores. Interessa-nos demonstrar que este caminho implica uma intensa pesquisa estética: Prévert constrói uma poética complexa decorrente deste processo de aproximação (que vem de uma identificação) e da necessidade de ação – de realizar um trabalho que não fosse somente teórico e abstrato – que pudesse intervir um pouco na realidade. Amiúde, críticos (principalmente os de esquerda) interpretam essa recusa determinante à obediência, seja ela à cartilha comunista ou surrealista, como um capricho pequeno-burguês, uma manifestação de individualismo do poeta; porém, o desenho da trajetória de Prévert não reflete prioritariamente ambições individuais. A rotina do *Groupe Octobre*, de agitação e propaganda, implica uma dinâmica de conjunto, que, embora tenha sido efetuada com a maior emancipação possível, transitando entre

os meios artísticos e políticos, sem dúvidas, precisou se adaptar às exigências daquela realidade. O contato de Jacques Prévert com cinema, uma arte também coletiva, intensifica-se, passando de uma paixão mantida desde a infância, para uma atividade profissional. Ele faz algumas figurações e põe no papel as primeiras linhas de seus roteiros. Com seu irmão Pierre Prévert, realiza os filmes *Souvenir de Paris* e *L'affaire est dans le sac* em 1928 e 1932 respectivamente.

Não ter aderido ao partido comunista e, depois, ter rompido tempestuosamente com surrealismo, relacionam-se a escolhas de ordem pessoal, que, nas duas ocasiões, rejeitam qualquer forma de cerceamento de si. Contudo, as decisões também se constroem a partir de uma compreensão do mundo bem consolidada, contendo nela uma dimensão estética e ética coesa, talvez, até mais coesas do que gostaria de demonstrar o poeta, devido ao seu comportamento arreado às instâncias teóricas – a qual esta tese não pode, enquanto tese, deixar de assinalar. Afinal, aponta-se aqui para uma poética, em grande parte, estabelecida na sua experiência surrealista, fundamentada nos debates, observações, participação e contradições da relação entre política e arte daquela época. E, para mais, com a particularidade de que o rumo tomado é demarcado por sua predileção do universo popular, como ressaltou Michel Leiris. Esta bifurcação entre o teatro e o cinema, na vida de Prévert, logo após o surrealismo, mantém o ponto comum de serem atividades originalmente populares.

8. Os mistérios da Poesia

Como dissemos no capítulo anterior, há indícios de que o poema “Gens de Plume” se referiria às assembleias surrealistas; dentre eles, por exemplo, estaria a própria publicação do *Almanach Surrealiste du demi-siècle*, impresso pela *Nouvelle Équipe Française* (isso se usarmos a mesma aproximação feita por Gasiglia-Laster e Arnaud Laster, pois as siglas são próximas das da *Nouvelle Revue française*), em março de 1950, já que o poema saiu pela primeira vez na *Revue Romans*, um periódico bimestral de Saint-Paul de Vence, no ano seguinte. Não é possível verificar se Jacques Prévert leu o almanaque naquele ano, no entanto, o fato de o jornalista brasileiro tê-lo nas mãos ao entrevistar André Breton nos permite cogitar que o lançamento tenha ecoado consideravelmente no meio intelectual francês. Assim, os versos de Prévert poderiam ser a sua forma de expressar a mesma contradição sentida por Rubem Braga, naquele café montmartrense, a de que o surrealismo, como grupo e vanguarda, envelheceu mal. Aceitando essa hipótese, então, algumas lições podem ser assimiladas quanto à diferença de estilos entre os dois, a qual, de modo geral, já foi destacada em outros momentos do presente trabalho, no que concerne ao jeito mais direto e ácido do poeta francês ao manifestar seus desafetos, em comparação ao caminho oblíquo, mais sinuoso, traçado pelo cronista brasileiro, que dificilmente expõe sua opinião de maneira frontal. Ele prefere entrelaçá-la às possíveis impressões dos leitores e, no caso das entrevistas em Paris, se misturar, ora se aproximando, ora se afastando das vozes dos retratados, num jogo hábil que manipula discursos diretos, indiretos e indiretos livres. A este respeito, a visita a Jean Cocteau, no dia 16 de março de 1950, é exemplar:

Fala com rapidez e facilidade, e sua conversa prende, porque passa incessantemente de observações práticas e precisas para coisas de poesia e sonho. Sente-se que ele vive a um só tempo nesses dois mundos; confunde-os em um só, a que chama realidade. – As pessoas comuns – diz ele a Wiznitzer – é que vivem em uma irrealidade total, fazendo o possível para esquecer a todo momento tudo o que é na verdade importante para elas mesmas. Fica irritado quando dizem que um tal filme é bom mas não é cinema, um tal livro é bom mas não é romance, todas essas categorias pretendem esconder a unidade da poesia. ‘Eu faço é poesia’ – diz ele. Por isso desenha, dirige filmes e peças, escreve balés – e faz tudo como gosta e não como os outros querem. [...] Os dedos compridos de Cocteau fazem um gesto para explicar que há demasiados livros, coisas, lugares, pessoas; quanto ao artista, todos se metem na vida dele, principalmente os repórteres, e o rádio faz muito barulho: entretanto o artista precisa de silêncio.

E arranja? Sim, ele trabalha em silêncio cercado de todo esse barulho. Ele, o poeta, impede o homem comum de esquecer os sonhos, e assim atinge a vida de todo mundo. (Cocteau faz duas ou três frases bonitas que deixo para o Wiznitzer pôr na entrevista dele). [...] Diz que Maria Féliz o convidou para fazer um filme no México, nesse caso, dará uma volada pelo Brasil e Argentina para conhecer; me pergunta como estão o teatro e o cinema? Reparou que ultimamente aparecem mais filmes bons do que livros bons; deve haver cinema de todos os tipos, tanto o da fábrica de Hollywood, feito em série como um carro Ford, até o cinema em edição de luxo, feito para algumas pessoas capazes de compreendê-lo. E acontece que as pessoas, em geral, compreendem mais do que pensam os distribuidores, que acham o público estúpido porque julgam por si mesmos. Enfim, se o público hoje não gosta amanhã poderá gostar; a arte muitas vezes é uma coisa lenta; o ideal é fazer as coisas com amor, jogar nelas tudo o que tiver dentro da alma, realizar sua poesia, espalhar sementes de sonhos. [BRAGA, 2013, p.38-40]

A particularidade deste texto está nas circunstâncias do encontro, logo no início, quando o cronista nos revela seu acordo, com Louis Wiznitzer¹⁵⁷, de não entrevistar Jean Cocteau, uma vez que o correspondente do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, já iria fazê-lo para o *Suplemento Letras e Arte*¹⁵⁸. Rubem Braga, na verdade, ocupa uma posição mais distante, desenhando o retrato de longe, reparando nos dedos longos das mãos, que se movem em sua frente, ou, na maneira de falar passando das coisas práticas à poesia. Braga marca seu lugar de observador, por exemplo, ao nos mostrar que Cocteau “diz a Wiznitzer” a questão sobre as “pessoas comuns” habitarem uma irrealdade total. Depois, o cronista continua seguindo de forma indireta, em terceira pessoa, explicando-nos o que “ele”, o artista, pensa disso ou daquilo. Até o instante em que o próprio Cocteau interrompe o fluxo narrativo, de repente, interpelando o cronista sobre a cultura brasileira. Não lemos a resposta de Braga¹⁵⁹. Ao invés disso, transcreve-se as opiniões do diretor de *Les enfants terribles* (1948) sobre a indústria cinematográfica. Mas, o verbo “reparar”, utilizado por Rubem Braga após ser interpelado, se não lido com atenção, pode criar um efeito de discurso indireto livre, no qual a voz do narrador se confunde com a do personagem. A mistura de vozes não aparenta ser fortuita, pois o cronista possui concepções semelhantes às de Jean Cocteau, já tendo manifestado opiniões similares em

¹⁵⁷ Encontramos um documento classificado “confidencial” nos Arquivos Diplomáticos de Nantes, com algumas informações sobre Louis Wiznitzer. Trata-se de um ofício, do dia 9 de dezembro de 1952, assinado pelo embaixador da França no Brasil M. Gilbert Arvengas e destinado ao Ministro do Exterior (Ministre des Affaires Étrangères), no qual podemos ler as seguintes linhas sobre o jornalista em questão: “Monsieur WIZNITZER agé de 29 ans, d’origine israélite, est naturalisé brésilien depuis peu, et a su se faire en quatre ans une place importante dans les milieux de presse brésiliens. Il parle fort bien français et est animé de sentiments francophiles, comme en témoignent de nombreux articles favorables aux thèses françaises qu’il a écrit depuis son arrivée à Paris, notamment sur les problèmes nord-africains.”

¹⁵⁸ A entrevista de Wiznitzer sai no dia 19 de março de 1950, nas páginas oito e treze do suplemento.

¹⁵⁹ Através da versão de Louis Wiznitzer, sabemos somente que Rubem Braga falou a Jean Cocteau do Teatro Experimental do Negro e de música brasileira.

outros textos no que tange ao tempo mais lento do artista, assim como sobre a importância de que a obra seja realizada com amor e com honestidade – jogando nela tudo o que houver dentro da alma. Por exemplo, na entrevista feita com Jean-Louis Barrault, que, na antologia *Retratos Parisienses*, foi publicada na sequência do encontro com Cocteau, há frases muito semelhantes àquelas sobre a tarefa do poeta de espalhar sementes de sonho. Isto é, Rubem Braga assimila as respostas do artista francês e as reproduz, colocando-se dentro delas, como se sua sensibilidade fosse uma espécie de filtro, que modela, sem corromper, as falas dos entrevistados.

No prefácio da antologia em questão, o professor Augusto Massi já destacava essa unidade dos textos escritos em Paris, dizendo que as crônicas “conversam entre si. Por isso, o leitor reencontrará com certa frequência os primeiros entrevistados citados nas entrevistas subsequentes, por exemplo, Cocteau será criticado por Marie Laurencin, Jacques Prévert mandará lembranças a Chagall ou Juliette Gréco fará o elogio de Sartre.” [BRAGA, 2013, p.10]. Efetivamente, como vimos, o nome de Jean Cocteau reaparece na entrevista com Jacques Prévert num ponto crucial: a popularização do surrealismo. Na opinião de Rubem Braga, ambos exercem o movimento de trazer as conquistas estéticas da vanguarda para o leitor médio. Essa aproximação, tendo o fragmento anterior como ponto de apoio, pode ter sido feita pelo cronista brasileiro a partir do comentário sobre a capacidade das pessoas compreenderem os filmes, revelando uma postura diferente dos distribuidores em relação ao público. Jacques Prévert poderia ter dito as mesmas palavras ao falar sobre a unidade da poesia, que não se reduz a nenhuma categoria em sua forma de expressão, pois se trata de um juízo próximo ao do autor de *Paroles*. Vale a pena, para se olhar essa questão de um outro ângulo, determo-nos na versão do mesmo encontro escrita por Louis Wiznitzer, publicada no dia 19 de março de 1950, sobretudo no instante em que Cocteau se ocupa da poesia (provavelmente, tratam-se das frases bonitas que Rubem Braga diz ter deixado para Wizniter colocar em sua entrevista):

- Qual o papel que o mistério desempenha para o poeta?

- Vivemos no mistério. Os homens estão de tal maneira habituados com ele que não o sentem. Porque esses botões, essas molas. Se o rádio entrou tão bruscamente em nossa vida cotidiana não foi isso um mistério? Mas já nos acostumamos e nem refletimos sobre o caso. O mistério é o que não se conhece. O poeta procura ver mais longe, sondar o invisível.¹⁶⁰

[...]

- Como define o senhor o poeta?

¹⁶⁰ < <http://memoria.bn.br/docreader/114774/2100?pesq=Wiznitzer%20+%20jean%20cocteau> >

– O poeta é um homem que se envolve com o que não lhe diz respeito. Mas, na verdade, tudo nos diz respeito. O poeta é aquele que se ocupa do que diz respeito a todos... Pergunta-me porque faço “ballets”, filmes, isto aquilo... Mas a poesia não tem limites. Tudo é poesia. A poesia é uma atmosfera, uma maneira de ver. Fazer um bom filme é tão difícil quanto fazer o “Cid” ou “Esther”. Os argumentos dos grandes filmes são escritos com a mesma tinta da tragédia de Racine. Aliás, as peças de Racine e Corneille foram verdadeiros fracassos do ponto de vista do sucesso material. O rei dignou-se a dar um pequeno “bravo” (Cocteau faz o gesto com a mão) e as peças foram salvas. Mas as peças aplaudidas na época nós as esquecemos, não se fala mais nelas. E exigem-nos (em parte, por motivos financeiros) que tenhamos êxito imediatamente.¹⁶¹

As noções se assemelham na medida em que não restringem a poesia a nenhuma fronteira. Jacques Prévert também transgride o limite dos gêneros ao escrever, além de poemas, peças, diálogos, balés, letras de canção e colagens, mantendo uma atmosfera própria em todas suas obras¹⁶². Entretanto, há uma importante distinção a ser ressaltada, mais sobre a função do que sobre a matéria manipulada: para Cocteau¹⁶³, nestas entrevistas, o principal papel do artista estaria em enxergar ao longe, investigar o “invisível”, aquilo que escapa às sensibilidades no cotidiano, daí a busca pelo silêncio em meio ao barulho e o seu respeito pela lentidão, às vezes, necessária à Arte. O poeta, então, seria capaz de sintonizar as *correspondências* entre duas dimensões, o consciente e o inconsciente, através da pesquisa estética, da *escavação* dos signos¹⁶⁴, do sonho e do mundo, adentrando os mistérios das coisas. Em outro trecho da entrevista, Wiznitzer questiona precisamente se este “invisível” se aproximaria do que se chama comumente de sobrenatural, e, neste momento, Cocteau revela sua porção surrealista ao responder que “sim, no sentido em que o sobrenatural é o inverso do natural, o que está acima

¹⁶¹ < <http://memoria.bn.br/docreader/114774/2104?pesq=Wiznitzer%20+%20jean%20cocteau> >

¹⁶² Rubem Braga se distinguiria de Prévert, se pensássemos em sua dedicação quase exclusiva à crônica. É importante pontuar, entretanto, como a crônica insere-se num espaço híbrido, entre a literatura e o jornalismo; o trabalho jornalístico em si se reveste de um leque extenso de modalidades, as quais Braga exerceu constantemente, escrevendo entrevistas, reportagens e “retratos” para os diversos jornais e revistas do Brasil. A diferença neste aspecto não é tão grande assim. Ademais, o ponto determinante, que articula todas essas atividades, está no jeito de olhar, e nisto, como mostramos ao longo desta tese, eles têm muito em comum.

¹⁶³ Referimo-nos, essencialmente, ao que foi transcrito das duas entrevistas acima. De modo algum, pretendemos nos aprofundar na poética de Jean Cocteau neste trabalho.

¹⁶⁴ O termo “correspondência” e “escavação” fazem, respectivamente, referência às obras de Baudelaire e Mallarmé, de onde descende a tradição da poesia moderna francesa. Cf. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surrealisme*. Paris: J.Corti, 1969.

deste. Mas de um a outro pode haver comunicação. Pelo amor, pela poesia, pelo ópio. O natural e o misterioso são duas faces de uma moeda que certos filtros permitem atravessar.”.

A rota de Prévert lhe conduz a um destino parecido, já que seu procedimento de criação, por meio dos jogos de palavras e sons, desorganiza os lugares-comuns da linguagem e, conseqüentemente, a realidade à qual esta linguagem se agarra. Quer dizer, no final, a escrita prevertiana também mostra o outro lado das coisas, outros aspectos, possibilidades e, inclusive, mistérios do cotidiano. Todavia, o ponto de partida não é o mesmo, a fonte de seus versos não está aí, no mistério. A valer, Prévert trabalha com a matéria visível, evidente em muitos casos, como a injustiça, a miséria, a barbárie da guerra ou, por outro lado, como certa noção de beleza ligada à natureza, ao amor, à plasticidade de um corpo nu; coisas que, dentro de sua perspectiva, estão ao alcance de todos os olhos. O engajamento e o lirismo prevertianos têm uma origem semelhante, são duas faces de uma mesma moeda, na concepção do fazer poético dentro de uma comunidade. Para o autor de *Paroles*, sua atividade poética serve para celebrar os acontecimentos que pertencem a todos. Tal perspectiva é expressa, justamente, numa entrevista ao jornalista Louis Wiznitzer, no dia 27 de maio de 1951, em Saint-Paul-de-Vence. Além de inédita na França, trata-se de um documento precioso, porque Jacques Prévert fala francamente a respeito de sua concepção de poesia – um gesto raro na trajetória do poeta, como se pode constatar nas linhas abaixo:

- Que ideia faz o senhor da poesia?

- Uma ideia bem simples: a poesia não pode ser senão de circunstância. Outrora, os poetas escreviam para celebrar o nascimento de um príncipe, um casamento, uma morte. Eu escrevo para celebrar acontecimentos populares ou “animalísticos”: os caramujos vão ao enterro de uma folha morta ou à pesca da baleira; os fantasmas do carrasco que matou todo mundo, mesmo seu melhor amigo... Tudo isso são acontecimentos importantes que eu celebro. Não creio em poesia na perfeição absoluta. A poesia é uma maneira de sentir e de exprimir as coisas e não um jogo de vocábulos. Não utilizo rimas, mas me sirvo de assonâncias e dos ritmos da linguagem. Mas não têm eles para mim uma importância capital; não é em função deles que escrevo um poema.

[...]

- O senhor foi outrora surrealista?

- Sim, até 1927. **Mas o surrealismo tornou-se uma escola, uma disciplina, uma espécie de religião, em que era preciso adorar o mestre.** Então, o senhor compreende, a adoração não é o meu forte... Depois, creio que a realidade acabou por me interessar mais do que a super-realidade. (grifo nosso)¹⁶⁵

¹⁶⁵ < <http://memoria.bn.br/docreader/114774/2681?pesq=Wiznitzer%20+%20prévert> >

Sua definição coloca outra vez os aspectos racionais da feitura poética em segundo lugar. A fala aponta para uma perspectiva lírica; relacionando a poesia a uma expressão dos sentimentos e a sensações do “eu”, ligando-a a um papel claro na sociedade, a uma circunstância. Numa primeira abordagem, esta compreensão se afastaria da ramificação mais formalista da moderna literatura francesa, aquela que prioriza a pesquisa estética – mesmo ela tendo consequências herméticas. Esta leitura é intensificada se assumirmos que, no excerto, existe uma possível menção aos versos de Mallarmé, no “jogo de vocábulos” perseguindo a pureza absoluta do poema. A poesia de Jacques Prévert não segue por este caminho. Sua ideologia detrás da poética é, definitivamente, de inclusão, de confraria, por isso a importância das palavras “comunidade” e “popular” no fragmento anterior (noutros instantes da tese, mostramos que esta postura não significa um abandono da pesquisa estética, pelo contrário, os versos prevertianos convertem essas duas noções num catalizador para suas explorações linguísticas e artísticas). A concepção apresentada acima se distancia do próprio surrealismo, que, apesar de ambicionar uma poesia por todos, feita por todos, não alcança esse objetivo, tornando-se uma escola – curiosamente, o mesmo termo usado por Rubem Braga na entrevista com André Breton. O mais significativo encontra-se no final do excerto, na consciência de Jacques Prévert de que, em algum ponto de sua trajetória pessoal, a realidade passou a lhe interessar mais.

A entrevista, como dissemos, tem um caráter peculiar porque poucas foram as vezes em que Jacques Prévert falou abertamente do que seria ou não a poesia. A reserva mantida sobre o assunto durante sua vida, novamente, configura um reflexo da relutância quanto à abstração, quanto a criar elementos interpostos entre ele, a palavra e o público. Em consequência disso, encontramos aqui e acolá somente vestígios de sua poética ao longo de seus trabalhos. A título de exemplo pontual, em sua adaptação para o cinema de *Notre Dame de Paris* (1831), filme de Jean Delannoy, o personagem Pierre Grengoire responde a um dos membros do *Pátio dos Milagres* ser ele um “poeta” de profissão. O bandido¹⁶⁶ prontamente lhe treplica com desdém: “Ah, un qui raconte à tout le monde des histoires de tout le monde et puis qui fait la quête” [DELANNOY, 1956, 0:28:33]; com um toque de humor, assiste-se a uma versão prevertiana da concepção de Cocteau sobre a unidade da poesia, de ela estar em tudo e, portanto, pertencer a todos. É também nesse contexto de poética dissipada na obra que ecoam as palavras de Federico Garcia Lorca, copiadas por Jacques Prévert em *Spectacle* (1951): “... Mais que dirai-

¹⁶⁶ Em francês, os membros do *Pátio dos Milagres* são chamados de “truand”, o que seria traduzido literalmente por “bandido”, “criminoso”.

je de la poésie? Que dirai-je de ces nuages, de ce ciel? Regarder, les regarder, les regarder, et rien de plus. Tu comprendras qu'un poète ne puisse rien dire de la poésie: laisse cela aux critiques et aux professeurs. Mais ni toi, ni moi, ni aucun poète, ne savons ce que c'est que la poésie... [O.C, p.322]

A frase compõe a sessão “Entracte” do livro, uma grande compilação de citações “heureuses” (felizes), ou seja, apreciadas pelo autor. Nota-se que “o mistério” não chega a ser negado de verdade, tão somente não cabe ao poeta decifrá-lo. Outra vez a dimensão lírica se impõe na aproximação com a natureza, com as nuvens, com o céu e o olhar, sugerindo que o melhor procedimento se acha na assimilação do mundo exterior através das habilidades sensíveis. Segundo a nota da pléiade, Lorca teria proferido isto, de viva voz, a Gerardo Diego em 1932, que, por sua vez, reproduziu as palavras do poeta em *Poesía española: Contemporáneos*. Em seguida, em 1946, elas foram publicadas numa antologia francesa, na tradução de Félix Gattegno [O.C, p. 1200], donde, provavelmente, Prévert as recuperou. No sentido inverso, outro grupo de citações compõe a sessão “Bruit de coulisse” [Barulho dos bastidores] de *Spectacle*. Trata-se de um espelho de “Entracte” constituído, agora, de reproduções de fragmentos opostos ao espectro ideológico dos versos prevertianos, geralmente remetendo a autores religiosos e conservadores, como François Mauriac (pai de Claude Mauriac que ataca o cinema de Prévert constantemente) e Paul Claudel. A penúltima citação, que nos ajuda a entender a aproximação ressaltada acima entre os dois poetas, refere-se precisamente a um texto de Jean Cocteau sobre a poesia:

On a beaucoup parlé ces derniers temps de poésie pourrie. J'aimerais qu'on m'en citât une qui ne le fût pas. C'est d'une décomposition exquise que la poésie, qu'elle soit écrite ou peinte, qu'on la regarde ou qu'on l'écoute, compose ses accords. On pourrait la définir de la sorte : la poésie se forme à la surface d'un marécage. Que le monde ne s'en plaigne pas.

Elle résulte de ses profondeurs.

Voilà de quoi je parle lorsque j'écrivais ‘pourriture divine’. Celle qui, du fond de l'âme humaine, cherche sa réponse dans les moires éclatantes de Dieu...

(‘Le Mythe du Greco’, *Panorama*, hebdomadaire européen, 20 janvier 1944.)

[O.C, p.234]

Torna-se um pouco mais evidente a diferença entre Prévert e Cocteau, sobretudo o peso da interferência do divino nesta compreensão, que não tem lugar na poética prevertiana. Tanto

é assim que Rubem Braga escolhe verter para o português não a menção a Cocteau, mas as linhas de Lorca copiadas por Prévert¹⁶⁷, publicando-as nas páginas do jornal *Correio da Manhã* no dia 2 de novembro de 1952. O cronista, na realidade, traduziu boa parte do “Entreatos” de *Spectacle*¹⁶⁸, a partir do qual monta sua crônica “Frases”. Podemos cogitar que a escolha desta citação (no lugar de outras), num primeiro momento, aponta para o entendimento de que essa sessão traz, de fato, características importantes da poesia de Prévert, e, num segundo instante, mostra como Braga adere ao sentido dos fragmentos, a ponto de transformá-los em coisa sua também. Agora, se pensarmos na passagem de Federico Garcia Lorca como vínculo entre os dois escritores comparados nesta tese, mesmo antes do lirismo, encontramos semelhanças na prática de absorver outras obras na elaboração de suas composições. Essa é uma artimanha recorrente em Rubem Braga, como nos é revelado na famosa crônica “O crime de (plágio) perfeito”¹⁶⁹, na revista *Manchete* de 9 de outubro de 1954, onde confessa ter roubado tempos atrás os trabalhos de Carlos Drummond de Andrade: o mineiro publicava na imprensa de Belo Horizonte, e Braga, morando no Rio de Janeiro, pagava um menino para copiá-las, aparava, então, as marcas regionais e entregava a versão aclimatada para o público carioca. Este subterfúgio desonesto, alega ele na confissão, aliviava a pressão de negar a contribuição no periódico de um amigo, que insistia por um texto seu semanalmente. A infração, de resto, defende-se ainda, não prejudicou ninguém, já que ambos usavam pseudônimos. Anedota à parte, no que se refere à apropriação de Jacques Prévert, o cronista assina o feito e – numa das versões publicadas posteriormente – agradece-o pelo empréstimo, acrescentando à lista de frases de sua crônica um diálogo de *Les Enfants du Paradis*: “se todos os que vivem juntos se amassem, a Terra brilharia mais do que o Sol.” Sentença, como vimos, muitas vezes retomada na carreira do jornalista brasileiro.

Noutro instante da tese, de maneira mais profunda, exploraremos o lugar destas citações prevertianas na obra de Rubem Braga, mais precisamente ao analisar a tradução do poema “On” de *Spetacles*, feita pelo cronista em 1953. Por ora, atemo-nos a mais um elo entre os dois escritores, diríamos o principal deles: a ênfase dada por Lorca à visão. A contemplação das coisas, das pessoas, dos animais constitui uma prática essencial para ambos, sobretudo quando

¹⁶⁷ Ficou assim a tradução de Rubem Braga: “Mas que direi da poesia? Que direi dessas nuvens, desse céu? Olhar, olhar, olhar e mais nada. Compreenderás que um poeta não possa dizer nada da poesia: ele deixa isso aos críticos e aos professores. Nem tu, nem eu, nem nenhum poeta sabemos o que é a poesia...”

¹⁶⁸ São traduzidas para esta crônica citações retiradas de *Spetacle*, de Emile Zola, William Blake, Van Gogh, Benjamin Péret, Antonin Artaud, Urs Graf, Gautherot, Robert Desnos, Marcel Proust e Garcia Lorca.

¹⁶⁹ O mesmo procedimento se encontra no texto “Entrevista com Machado de Assis”.

associada ao ato de caminhar na rua, sair à cata das experiências citadinas, seja uma mulher que passa, seja a injustiça ou a miséria acumulada nas grandes capitais. Desta observação do mundo, condicionam-se as suas atitudes formais. Em “O Pavão”, de 1959, podemos ler uma exemplificação deste processo:

Eu considerei a glória de um pavão, ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d’água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas.

Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade.

Considerarei, por fim, que assim é o amor, oh! Minha amada; de tudo que ele suscita e esplende e estremece e delira em mim existem apenas meus olhos recebendo a luz de teu olhar. Ele me cobre de glórias e me faz magnífico. [BRAGA, 2004, p.237]¹⁷⁰

Este texto curto, transcrito na íntegra acima, encerra a antologia de crônicas de Rubem Braga traduzidas por Michel Simon para o francês. Certamente, foi escolhida por ser um retrato decisivo de sua poética. São três parágrafos apenas, todos iniciados com o mesmo verbo conjugado na primeira pessoa, articulando, de modo singelo, as ideias de natureza, arte e amor. O deslumbramento inicial da beleza enigmática resulta, depois de ler livros, na surpresa de que a glória do animal se faz, na verdade, de água e luz. Para o narrador, no final, até mesmo os efeitos de um sentimento complexo partem de um ponto descomplicado. A visão se ressignifica numa lição formal, revelando o segredo do grande artista: a simplicidade. Ser capaz de atingir o maior resultado a partir do menor recurso disponível. Por último, depreende-se do texto uma noção de trabalho: a beleza não existe nas penas, nasce do conhecimento instintivo do bicho em reter a água e fragmentá-la em cores. É, a partir desta perspectiva que Rubem Braga, em sua entrevista, diz que Prévert é um poeta fácil. Não se trata de um desmerecimento, muito pelo contrário, refere-se à habilidade do poeta em converter as palavras cotidianas em poesia, em arte. Perguntamo-nos somente em que medida esta concepção estética de Braga decanta da própria atividade profissional, pois a reflexão, ainda que feita indiretamente no excerto lido,

¹⁷⁰ Tradução de Michel Simon : Je considèrai la gloire d’un paon étalant la splendeur de ses couleurs ; son luxe est impèrial. Par la suite, je lus des livres et je découvris que toutes ces couleurs n’existent pas sur la queue du paon. Les pigments n’y existent pas, mais de minuscules bulles d’eau, dans lesquelles la lumière se fragmente, comme en un prisme. Le paon est un arc-en-ciel de plumes. // Je considèrai que le luxe d’un grand artiste est d’atteindre le plus grand nombre de nuances avec le minimum d’éléments. D’eau et de lumière, il fait sa gloire ; son grand mystère est la simplicité. // Je considèrai enfin qu’il en est de même de l’amour, ô ma bien-aimée ; tout ce qu’il suscite, et fait briller, et trembler, et délirer en moi n’existe que par mes yeux, lorsqu’ils reçoivent la lumière de ton regard, qui me couvre de gloire et me magnifie.

também pode se relacionar à prática diária de escrever para os jornais; isso porque a crônica impõe naturalmente restrições ao escritor, que deve achar a melhor fatura para seu texto num espaço físico e temporal reduzido. Além disso, por questões econômicas, o jornalismo exige uma linguagem homogênea, que abarque o maior número de leitores possível. A originalidade de Rubem Braga, ao nosso ver, está no fato de encontrar o equilíbrio entre o jornalista e o poeta; quer dizer, a certa medida entre as necessidades da profissão e de sua expressão subjetiva através de um esmero estético, um cuidado e um talento único quanto suas capacidades linguísticas. Ele encarar o problema do cronista não como um poeta, mas pelo prisma da poesia, da arte¹⁷¹.

Não é de se espantar que seu estilo sofra a influência decisiva de um poeta como Manuel Bandeira: as frases límpidas, sem ornamentos, utilizando as palavras do dia a dia. Uma relação muito bem explorada por Davi Arrigucci Jr em seu ensaio¹⁷² “Onde andaré o Velho Braga?”, no qual se lê, por exemplo, que “a verdade é que, para ambos, cronista e poeta, o maior valor parece residir no mais simples e só se mostra na forma mais despojada a única capaz de criar de imediato o contato humano com o que há de mais alto e com o leitor” [ARRIGUCCI JR, 1997, p.14]. Há neste processo, continua o crítico, uma espécie de reminiscência do cristianismo inerente à realidade brasileira, resultando numa procura por transformar a humildade, via observação do cotidiano, em valor estético, como se pode ler claramente na crônica anterior.

A ligação é tão significativa que Rubem Braga, em “Meu professor Bandeira”, dá um testemunho claro de sua admiração e confessa o tamanho do impacto que os versos bandeirianos causaram em sua juventude¹⁷³. O comentário em si já marca a importância desta relação, pois,

¹⁷¹ Sérgio Milliet, no volume II de seus Diários Críticos, escreveu algumas linhas reveladoras neste sentido sobre o livro *Morro do Isolamento* de Rubem Braga: “Sim, eu falava de poesia porque Rubem Braga é poeta e tão poeta que não precisa escrever versos para demonstrá-lo. A poesia é seu estado natural de espírito, é seu clima. Onde quer que pise logo se opera uma transmutação atômica: sua prosa se decompõe num ritmo poético, seu vocabulário adquire valores transcendentais. Mas é um gênio esse moço? Não, é apenas um homem de carne e osso, e sangue generoso, insolúvel como os homens de verdade na deliquescência do século. [...] Rubem Braga é o contrário disso tudo, porque é apenas o homem normal, que “sabe” o que é justo, sente o que é bom, diz o que é certo. E como sabe, sente e diz com simplicidade, sabe, sente e diz com profundidade. E o que sabe, sente e diz repercute e interage na alma de todos. É um poeta.” [MILLIET, 1945, p.300-301]

¹⁷² Cf. ARRIGUCCI JR, Davi. “Onde andaré o Velho Braga?”. Achados e Perdidos – Ensaio de crítica. São Paulo: Polis, 1979;

¹⁷³ Em Paris, na biblioteca da Sorbonne Nouvelle, pode-se encontrar uma tese com o seguinte título “Approches de deux univers poétiques: Jacques Prévert, Manuel Bandeira” escrita por Antonio Fernando Paiva Viana, em 1983. O que corrobora para nossa aproximação já que Rubem Braga, como lemos acima, é devedor da poética bandeiriana. Infelizmente, a comparação feita na pesquisa de Paiva Viana é insatisfatória, porque, para além da linguagem cotidiana, o uso das palavras de todos os dias, a maioria das páginas desta tese discrimina as peculiaridades de cada autor, sem investigar, de fato, as causas, as tensões, as contradições desta diferença entre eles dois.

assim como Jacques Prévert, o cronista brasileiro não costuma comentar os bastidores de sua orientação poética como o faz nas linhas abaixo:

Pois logo depois de Bilac, o poeta que me empolgou foi Manuel Bandeira. Não sei como me caiu nas mãos “Libertinagem”; acho que foi meu irmão Newton quem me deu, em 1930 ou 1931. Logo depois arranjei “Poesias”, que reunia os três livros anteriores do poeta. Minha adesão a Bandeira foi imediata e completa. Ele me ajudou não apenas a namorar minhas namoradas e me conformar com o desprezo de outras, como a suportar rudes golpes afetivos que sofri, com a morte de pessoas queridas. Os versos de Bandeira passaram a fazer parte de minha vida íntima, ficaram ligados a momentos, pessoas, emoções; até hoje.

Lembro-me da surpresa e vaidade que senti, quando, um pouco mais tarde, fazia crônicas para um jornal de Belo Horizonte, e me contaram que várias pessoas pensavam que Rubem Braga era pseudônimo de Manuel Bandeira. É que na verdade sofri uma grande influência de Manuel; não de suas crônicas, pois estas eu não conhecia então, mas de seus poemas. A linguagem limpa e ao mesmo tempo familiar, às vezes popular, de muitos de seus poemas, influíram em minha modesta prosa. E de melhor maneira: no sentido da clareza, da simplicidade, e de uma espécie de franqueza tranquila de quem não se enfeita nem faz pose para aparecer diante do público. Acho que nenhum prosador teve influência maior em minha escrita do que o poeta Manuel.

Sim, muita coisa ele me ensinou. Só não me ensinou o milagre de sua condensação lírica e musical, o pulo de gato da poesia; mas também um escrevedor de Jornal e revista não precisava saber tanto...¹⁷⁴

A expressão “escrevedor de jornal e revista”, em oposição à figura do poeta, traça um gesto que se repete com frequência na obra de Rubem Braga¹⁷⁵. Este ato de “diminuir” a tarefa do cronista em relação a outras atividades (dito aqui mais como um gracejo para homenagear Bandeira do que para se autodepreciar) é recorrente e tem a ver com este olhar para o cotidiano; uma espécie de consequência de se deparar com a imensa desigualdade brasileira, sobretudo no tocante à divisão do trabalho. Trata-se da visão sobre si mesmo, sempre com um pouco de rebaixamento – uma mea-culpa. Os personagens de sua prosa são trabalhadores da cidade, as

¹⁷⁴ BRAGA, 1967, acessado em: < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/11578> >.

¹⁷⁵ O mesmo gesto, por exemplo, se dará na entrevista com o filósofo Jean-Paul Sartre.

empregadas, os motoristas, o peixeiro, padeiro etc. Braga observa e geralmente aprende alguma coisa, distinguindo nestes atores urbanos um conhecimento particular, advindo, justamente, do labor diário.

Atentemo-nos um pouco mais à intrincada relação entre a concepção estética (simplicidade) e a atuação profissional de Braga neste comentário sobre a influência de Manuel Bandeira: o texto foi publicado dia 23 de novembro de 1967, nas páginas do *Diário de Notícias*. O cronista tinha 56 anos, mas rememora sua adolescência, seus 17 anos, no início da década de 30. Trata-se de um momento doloroso devido ao falecimento, num intervalo curto de tempo, de sua irmã e de seu pai. É notável como sua adesão aos versos de Bandeira conflui para a superação do luto. Um elo poderoso; mesmo após anos passados, os poemas continuam a ocupar, como nos informa, uma função importante em sua intimidade¹⁷⁶, cicatrizados na memória de pessoas, momentos e sentimentos. Braga acena, no fundo, para uma dimensão prática da literatura, para a possibilidade de a beleza interferir na vida, de curar dores. Vem daí uma pista para compreender o nome da coluna “a poesia é necessária”, mantida durante anos na *Revista Manchete* e, em seguida, na *Revista Nacional*, onde publicava um poema de autores brasileiros e estrangeiros ao lado de seu texto semanal. Também, nesta linha de raciocínio, ele confessa, em “Meu ideal seria escrever”, que gostaria de fazer uma história tão engraçada, que pudesse, por um instante que seja, diminuir as penas de uma moça – doente, solitária e de luto numa casa cinzenta. Isto é, a influência de Manuel Bandeira excede o âmbito formal. Um tanto das escolhas estéticas de Rubem Braga, especialmente seus aspectos líricos, orientam-se na tentativa de reproduzir também o efeito dos versos bandeirianos em sua vida, ser útil, curar dores. A escrita clara é estratégia assumida para interceder na realidade do leitor, provocando nele emoções, o que, por sua vez, refere-se a um entendimento mais abrangente daquela que é a principal função do jornalista, a comunicação. Neste sentido, numa crônica de 11 de janeiro de 1963, Carlos Drummond de Andrade capta muito bem esse aspecto da obra de Rubem Braga:

¹⁷⁶ É, de certa maneira, este espaço íntimo que o cronista divide com o leitor, trata-se da experiência.

[...] Sua qualidade maior vem mesmo, em parte, daí. O que ele nos conta é o seu dia, o seu expediente de homem, apanhado no essencial, narrativa direta e econômica.

Sua novidade perene está nessa adesão ao vivo, sob aparência de sonho e alienação. É o poeta do real, do palpável, que se vai diluindo em cisma. Dá o sentimento da realidade e o remédio para ela. [...] Passou-me o Braga, há tempos, a carta de uma admiradora sua de 23 anos, que fortuitamente me citava. Começa dizendo: “Por que escolhi a madrugada para lhe escrever”? E explica: Não foi escolha, foi vontade. Padecia dessa vontade há muitos meses, quando num acesso de solidão leu suas crônicas e ficou profundamente tocada. “Lia ora num ônibus apinhado, ora num banco da Praça da República, ou sem pé nas intermináveis filas paulistas; e nesses momentos me ilhava de tudo, com esse consolo, essa alegria”. E a moça pergunta ao Braga. “Não sabe que suas palavras foram terapêutica infalível? Você, ao menos calcula, o poder que tem”? Ela não lhe pede nada, só quer agradecer: e nem assina a carta. Se a assinasse, poderia supor-se que desejava manter um romance mais ou menos postal (menos) com o escritor famoso. Nada disso: era mesmo para agradecer “com a maior humildade na alma”.

Todo sujeito que escreve para jornal recebe frequentemente cartas de louvação, de xingamento, de amor e outras, assinadas, com pseudônimo ou sem qualquer assinatura, e considera isso de ofício. Esta de que falei, entretanto, me chamou a atenção pela pergunta grave, e terna: Você ao menos calcula o poder que tem”? Aí está a maior homenagem que, ao meu ver, se poderia prestar a Rubem Braga, tanto mais quanto, como se sabe, esse poder não é temporal.¹⁷⁷

A citação é longa, mas valiosa porque mostra como a crônica constitui um elemento¹⁷⁸, muitas vezes, antípoda dentro do jornal, um espaço para se respirar, com valores além da pura transmissão de informações. A contribuição de Braga ao gênero, novamente ressaltamos, está em responder os problemas do cronista por meio de uma concepção poética, que valoriza a plasticidade da língua: a lição de simplicidade de Manuel Bandeira se traduz também numa postura franca, tranquila e desarmada diante do público do jornal – a concepção estética e a atitude profissional se moldam continuamente. No texto sobre Bandeira reconhece-se um movimento análogo ao da crônica “O Pavão”, porque a passagem de Olavo Bilac, um poeta parnasiano de elevado preciosismo formal, para Manuel Bandeira sugere uma depuração da língua na direção da simplicidade, da eliminação do supérfluo, ficando apenas com o elementar, com as palavras do dia a dia. Carlos Drummond, no fragmento anterior, indica a mesma coisa ao se referir a escrita direta e econômica do autor, além disso, marca essa escolha do real, do

¹⁷⁷ < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/8647> >

¹⁷⁸ Carlos Drummond de Andrade, numa entrevista a sua filha Maria Julieta, em 1984, diz que a crônica tem a função de “corrigir o que há no primeiro caderno” do jornal, que nos traz as desgraças do cotidiano – “as coisas sérias”. Chega a dizer que se considera um “jongleur”, alguém que diverte o leitor, que o distrai do mundo. <<https://soundcloud.com/imoreirasalles/sets/maria-julieta-entrevista-carlos-drummond-de-andrade> >

palpável e, neste sentido, Rubem Braga e Prévert dividem uma mesma intenção poética, de intervenção na vida ou na sensibilidade da vida de seus leitores e espectadores.

Ainda no texto “Meu professor Bandeira”, Rubem Braga qualifica a linguagem do poeta recifense de “às vezes, popular”. Este detalhe se torna muito importante para nossa comparação, porque indica uma diferença no que tange à obra de Jacques Prévert. As frases claras, que manuseiam o vocabulário do dia a dia, visando à simplicidade, não configuram propriamente uma expressão popular em Bandeira ou Braga; nem o poeta, nem o cronista são representantes das formas populares do Brasil, não é a prioridades deles assimilar essas formas ao seu estilo. Nenhum dos trabalhos apresentam, por exemplo, um liame estreito com a oralidade. “Às vezes” acontece de os textos se aproximarem da dicção das pessoas, que vivem o cotidiano; no entanto, isso não se efetua na mesma intensidade do que com o escritor francês. Curiosamente, Prévert se aproximaria mais dos procedimentos de Guimarães Rosa (apesar das grandes diferenças ideológicas e estéticas entre eles), consolidando sua obra num diálogo com a oralidade e com as expressões populares, os lugares comuns da língua nas respectivas regiões, Paris e o Sertão. Até certo ponto, precisamos considerar que esta diferença se relacionaria também com a natureza de cada atividade profissional, do jornal e do cinema, já que a reprodução da fala não é uma condição da crônica, enquanto, para os roteiros, principalmente, no instante em que Prévert começa a escrever, era preciso se ater à oralidade para reproduzir de uma maneira menos artificial os diálogos dos filmes. Tal prática foi integrada no estilo do autor. O universo popular passou a fornecer os meios, como uma espécie de fonte, para a poesia de Jacques Prévert, como ele mesmo testemunha exemplarmente em sua conversa com André Pozner:

Est-ce un poème qu’il vient de dire ? Il est avéré que la rime n’a rien d’indispensable. Un certain rythme peut-être ? Un choix ou une évidence de mots, de sens et de sons ? Mais dans le cas présent, où la parole se confond avec l’écriture, la poésie peut apparaître au coin de chaque conversation, sans avoir besoin de glisser le bout des doigts entre les boutons de la redingote. [...] Et Prévert:

“Ce langage, sans arrêt, est créé par le peuple. Davantage à Paris d’ailleurs. Chaque fois que survient quelque chose de nouveau, aussi bien un objet industriel qu’une nouvelle façon de faire marcher une chose, les gens qui travaillent ou même ceux qui ne foutent rien, trouvent toujours une expression immédiate et poétique. Les premiers trolleybus, un type a dit : ‘Tiens, la langouste !’ [...] Le peuple transforme la langue. Les grands de ce monde la codifient. Le langage du peuple, on lui doit presque tout. Un reptile, le peuple lui a trouvé un nom. Les savants trouvent des surnoms, parfois utiles, mais le serpent ou le reptile, on l’entend, on le voit, c’est la poésie, la vraie, la seule, la source. Une source, c’est plus beau qu’un marécage. Mais l’enfant, dans un marécage, jette une pierre, fait des ronds. Ces ronds, dans les marécages des pensées imposées, des pensées forcées, ils tournent, ils font des images. Des images qui consolent, qui font rire les gens, les gens qui sont esclaves comme aujourd’hui tant de gens, esclaves d’idées, esclaves de vérités, esclaves de libertés, esclaves d’esclavages soi-disant abolis, nouveaux esclaves à la mode d’aujourd’hui.”[PRÉVERT, POZNER. O.C. II p., p.907]

Antes de prosseguir, atentemo-nos à imagem do “marécage” como uma metáfora da relação do pensamento com o mundo, porquanto, algumas páginas atrás, vimos que Jean Cocteau utiliza a mesma imagem para se referir à origem da poesia. Há uma conexão entre essas duas passagens, mas, aqui, não se acha aquela aura divina do comentário de Cocteau. A experiência poética de Jacques Prévert passa por uma relação mais material, com as palavras e com os homens, sem que exista uma dimensão sacra intermediando as relações. O mistério – se há mistério – da poesia está no cotidiano, nas coisas simples do dia a dia. As coisas que fazem rir ou as que consolam aludem à possibilidade de intervenção na realidade das pessoas, de maneira muito semelhante ao que vimos há pouco na crônica de Rubem Braga. Ademais, assim como nos textos do brasileiro, o universo dos trabalhadores urbanos preenche o primeiro plano da cena ao se ressaltar o uso inventivo da língua. Prévert absorve esta dinâmica do linguajar das ruas em seus versos. Ele transfigura a matéria, atentamente escutada e observada, em alicerces dos seus ritmos e imagens, afinal, de seu trabalho poético. Se prestarmos atenção, justamente ao falar disto, Prévert concede mais uma definição do que seria a poesia: ela se ligaria à capacidade de criação do povo, à habilidade de, ao ser estimulado pelas contingências da realidade, achar imediatamente expressões novas, redesenhando o mundo. Novamente, os sentidos ocupam uma posição privilegiada, estabelecendo um contato mais direto entre palavra e objeto, sem intermediário: o nome das coisas nasce da matéria, do que pode ser visto e escutado. É este gesto inaugural que traduz a “poesia verdadeira”, a “única”, somente mais tarde decodificada pelos “grandes desse mundo”.

A conversa foi publicada em *Hebdromadaires* em 1972, cinco anos antes do desaparecimento do poeta, e se trata, entre outras coisas, da confirmação de sua fidelidade consigo, uma vez que manifesta opiniões que foram constantes em toda sua vida, por exemplo,

a de que o intelectual ocupa uma posição inferior, apesar de encontrar “sobrenomes”, às vezes, úteis para os objetos na sociedade. Observa-se, na maneira de se expressar, mais um traço coerente da postura de Prévert neste fragmento: a tênue fronteira separando sua fala de sua escrita. Diversas testemunhas, entre elas André Pozner, manifestam a sensação de que a prosódia de Jacques Prévert não se diferencia tanto de seus versos. Aliás, entre essas pessoas está o próprio Rubem Braga, que escreve o seguinte, após dizer ao leitor brasileiro que os poemas de Prévert são cheios de rimas, assonâncias, jogos de palavras e mudanças rápidas de tom, ora alegre, ora melancólico: “E conversando é a mesma coisa, mistura coisas engraçadas com tristes, muda de conversa – e faz isso com tanta naturalidade e simplicidade que não cansa ninguém.” [BRAGA, 2013, p. 86]. O jeito de Jacques Prévert se imprime nos versos, o que é facilmente comprovado ao assistir os registros audiovisuais deixados pelo autor. No fragmento anterior, de certa maneira, vemos um exemplo disto também, já que o livro foi produzido a partir de gravações. A princípio, conta-nos Pozner, era para ser uma entrevista, porém evoluiu naturalmente para um diálogo mais longo, que o jovem escritor passou a gravar diariamente, depois, transcrevia em sua casa e, no dia seguinte, retornava para que juntos eles corrigissem e alterassem o necessário. Por esta dinâmica, talvez seja possível distinguir tão claramente os recursos usados nas poesias de Jacques Prévert. Ao mesmo tempo em que vai argumentando, sua reflexão assume um fluxo quase automático, um termo empurra o outro, “source” acarreta “marécage”; da oposição entre as duas palavras, nasce a metáfora da criança jogando pedra no pântano para provocar círculos, ondas que, por sua vez, quando atingem o charco dos pensamentos impostos, preestabelecidos, podem gerar imagens engraçadas ou consoladoras, emocionar as pessoas escravizadas, aquelas que precisam mais da poesia, do sonho. A construção das frases mimetiza o que o poeta está descrevendo, há uma grande adesão entre forma e conteúdo neste comentário. O movimento um pouco caótico de associações possibilita combinações inesperadas, podendo, como a criança, mudar a percepção da realidade.

Assistimos a uma articulação entre o universo popular e a dimensão estética de Jacques Prévert, em outras palavras, sua compreensão do mecanismo de funcionamento da língua popular se liga intimamente a sua concepção de poesia e, logo, impregna a prática de seus versos. Para mais, delinea-se também uma dimensão política, na qual a voz da gente mais pobre guarda no seu âmago potências de transformação, de inventar, adaptar, transformar a sociedade, resistindo à exploração e à miséria, às quais essa gente é submetida todos os dias. Recorrer a representação do povo (e da criança) em Prévert adquire contornos de esperança, de mudança, de revolução. Neste ponto, contudo, caberia refletir os limites desta visão; nos questionarmos

se isso não se refere tão somente a um rebotalho da concepção romântica, um pastiche das imagens de *Os Miseráveis* (1861) e de Gavroche de Victor Hugo, inegável influência na obra prevertiana. Cogitamos, entretanto, que o autor de *Paroles* traz em suas resoluções estéticas um dado moderno, que o protege de ser um escritor anacrônico e, pelo contrário, o insere em seu tempo. Do ponto de vista estético, uma das representações formais desta articulação em Jacques Prévert, que de tão recorrente poderia ser interpretada como um traço definitivo de seu estilo, encontra-se nas enumerações de palavras. Em certos momentos, essas enumerações aparecerem de forma mais “racional”, no sentido de que, por mais que seja irreverente o aglomerado de vocábulos, reconhece-se a cadeia de relações; como se uma história fosse contada e se criasse uma narrativa mais ou menos “lógica”, como no excerto anterior ou nos poemas “La Batteuse” [O.C, p.115] e “Les Belles Familles” [O.C, p.109]. Noutros instantes, os versos se sobrepõem às imagens, ocasionalmente sem conexões evidentes entre si, mas construindo cenas, elas, sim, compreendidas prontamente pelo leitor; seria o caso do encontro amoroso em “Alicante” [O.C, p.115] ou em “Paris at night” [O.C, p.16]. Às vezes, igualmente, esse artifício se radicaliza, desdobrando-se numa lista caótica, quase toda aleatória, sendo o poema “Inventaire” [O.C. I p.131] a amostra mais famosa deste tipo, da qual destacamos os primeiros versos:

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

un raton laveur

une douzaine d’huitres un citron un pain
un rayon de soleil
une lame de fondamentale six musiciens
une porte avec son paillason
un monsieur décoré de la légion d’honneur

un autre raton laveur [...]

Este fluxo lembraria a “escrita automática” praticada por André Breton e Robert Desnos; porém, diferente dos surrealistas, o referencial de Jacques Prévert se concentra na realidade, a orientação do poema se volta para o mundo e não para o inconsciente, advinha-se uma relação subterrânea entre a pedra, a casa, a ruína e a flor, algo entre a vida, o humano e a morte. O “raton laveur” (guaxinim) parece estabelecer um vínculo sonoro com a palavra

“fleurs” (flores), remetendo à ideia da natureza. Para Gaëtan Picon, em “une poésie populaire”, já mencionado na primeira parte desta tese, esta técnica de inventário acena para a experiência cinematográfica de Prévert, pois, apesar do vínculo com a oralidade, sua poética nasceria da visão, nos dando a ver o mundo como uma câmera fotográfica. De forma muito interessante, o crítico chega a estabelecer um vínculo entre a enumeração e certo movimento lírico do autor, que brota justamente da vida cotidiana, sendo uma das principais razões de sua popularidade, como se a figura do eu lírico desaparecesse por detrás das listas de objetos, propondo ao leitor um contato mais direto com as coisas do dia a dia e, por conseguinte, com as sensações provocadas por elas, como se pode ler no excerto abaixo.

Cette poésie reste toujours au niveau de l'existence quotidienne, de l'image immédiate – et pourtant elle n'ignore pas le mouvement qui donne sa profondeur au lyrisme : la confrontation du monde et du destin, le sens de la présence cosmique autour des gestes humains. [...] Mais ce sentiment lyrique des choses aboutit à la simplicité de la chanson, et son expression est si pure de toute recherche, de toute élaboration qu'elle se réduit le plus souvent à une simple présentation d'images. [...] Sa technique est les plus souvent celle d'un *inventaire* : il lui suffit d'énumérer les objets , de voir, et, comme l'a dit admirablement Paul Éluard, de donner à voir. Il n'est pas possible de se tenir plus près de la réalité concrète : c'est cette réalité, immédiate, non déformée, non interprétée, qu'il s'agit de saisir – comme le fait l'appareil de prises de vues. [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017, p.501]

Há, a propósito, uma forte semelhança quanto ao que é dito a respeito da crônica, que, assim como *Paroles*, permanece num nível sempre ordinário, compartilhando um lirismo trivial, que manipula as experiências acumuladas no cotidiano, no trabalho, na vida das pessoas comuns, isto é, preenche-se de substância humana. Na introdução de seu artigo, Gaëtan Picon menciona não ser tão contraditória a demora ao se recolherem as poesias de Jacques Prévert em volume (o poeta tinha 45 anos quando sua primeira antologia foi publicada), uma vez que os poemas não foram feitos para este suporte. Os versos de criação espontânea, de ritmo rápido, capazes de nos surpreender pelas velozes mudanças de assunto, também guardariam um vínculo íntimo com a fugacidade, seriam voláteis, feitos para existir no tempo de sua declamação e desaparecer, portanto, não pensados para sobreviverem na página impressa [Idem]. Essa inadequação – da natureza da poesia em relação à permanência no livro – também se aplica à crônica, porém sob uma ótica geralmente negativa: a passagem das páginas do jornal para as de uma antologia faria os textos perderem seu significado primeiro, seu frescor, demonstraria os limites do gênero, que envelheceria mal no livro, pois não romperia jamais o vínculo imediato com as gazetas, e, por conseguinte, não atingiria o objetivo primeiro das Artes, a

“transcendência” ou o “universalismo”¹⁷⁹. No caso francês, este detalhe é levantado para apontar uma qualidade, refere-se à importância da fala na composição prevertiana, da qual a maior potência se encontraria na imanência da voz, do instante presente. É uma maneira de dizer que esta poesia não se encerra em si, pelo contrário, ela exhibe algo diferente que supera as instâncias institucionais da literatura, alcançando lugares onde o livro não chega. Por esta razão, já na estreia, na segunda metade dos anos 40, Picon afirma que a publicação de *Paroles* configura um evento literário. A recolha de poemas consistia no único exemplo de poesia capaz de diminuir as distâncias entre o povo e a literatura, instâncias que nunca estiveram tão distantes uma da outra na sociedade francesa, segundo o crítico.

A questão central do ensaio de Gaëtan Picon gira em torno de compreender a origem da relação com o universo popular, pois este traço específico inaugura uma nova posição entre as duas correntes da poesia moderna na França pós-guerra. De um lado, aquela que se organiza num regime de exceção, sendo impenetrável para as pessoas que não puderam adquirir as chaves de leitura corretas, representadas nas penas de Paul Valéry e de Saint-John Perse. O Surrealismo se posicionaria no campo oposto, buscando alterar a práxis artística, ou seja, tentando interferir na relação do homem com a realidade imediata; contudo, suas manifestações se tornam, em muitos casos, ilegíveis para quem é estranho às experimentações do inconsciente, à pesquisa estética distanciada da vida cotidiana. Desta forma, a arte surrealista desenvolve também numa linguagem hermética, a qual, com frequência, tanto quanto a primeira corrente, exigiria uma espécie de inicialização do público para ser acessada. [Idem, 2017, p.495-496]. Notem que, por este ângulo, retornamos às ideias do ensaio de Victor Castre, usado por Rubem Braga como base da entrevista com André Breton: fala-se de certa frustração do Surrealismo em perseguir os versos de Lautréamont, de realizar uma poesia por todos. Por este ângulo, Picon continua refletindo sobre algumas tentativas fracassadas de poetas e intelectuais em se aproximar do universo popular, em outros termos, pensa-se no âmbito do engajamento:

¹⁷⁹ Cf. MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária*, 15ª Edição, São Paulo, Cultrix, s.d

Toutes les poésies actuelles sont défendues d'une compréhension vulgaire par de hautes ambitions : elles se veulent créations d'une parole neuve, révélation de l'homme profond, connaissance de l'absolu. Sans doute, ces derniers temps, plus d'un poète a-t-il tenté de rejoindre les sources de l'inspiration populaire – mais il est permis de penser que ces tentatives (qui ont d'autres vertus) échouèrent dans l'ambition précise qu'elles se sont assignée. Tel poète veut faire une poésie marxiste et collective, mais c'est en un sens trop subtil (ou trop profond) pour que l'analogie soit perçue par ceux à qui elle est dédiée. D'autres tentent de coïncider avec les passions du peuple et de parler son langage – mais ils gardent les façons empruntées et condescendantes du grand seigneur égaré parmi la foule. Ils veulent être populaires : ils ne le sont pas. Parce qu'ils la rejoignent du dehors, la poésie populaire ne peut être pour eux que l'affaiblissement, la vulgarisation de la vraie poésie. Or, elle est elle-même une autre vraie poésie, de même que l'élégance du peuple n'est pas un produit de remplacement de l'élégance des gens du monde, mais une autre élégance. Ce n'est pas en simplifiant la prosodie et le langage de la culture que l'on rejoindra la langue du peuple – mais en découvrant son génie particulier. [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017, p.496]

A obra de Jacques Prévert, ao contrário, não se refere a uma simplificação formal, seu estilo não se reduz ou se rebaixa para atingir um público específico. Ele mantém uma dinâmica direta com o gênio complexo e latente do povo francês, de sua linguagem. Sozinho, naquele momento, continua Picon, talvez tenha conseguido penetrar na mitologia popular e escrever de dentro daquele universo, alcançando uma representação mais fiel da imagem do operário parisiense, dos aspectos, ao mesmo tempo, lendários e verdadeiros desta figura exprimida entre a Comuna de Paris e a Segunda Guerra Mundial¹⁸⁰. Trata-se, é claro, de uma recepção positiva. Em outros casos, também já demonstrados no decorrer deste trabalho, foi atribuído um teor pejorativo a esta característica. Por causa disto, Prévert recebeu frequentemente a pecha de populista. Até mesmo na entrevista com Rubem Braga, o poeta reconhece que seus críticos não consideram sua obra boa para o povo e, logo depois, graceja dizendo não se importar muito com a opinião dos membros do Partido Comunista Francês, porque não frequenta os intelectuais do PCF, tem amizade somente com os atores comunistas da época do *Groupe Octobre* [BRAGA, 2013, p.85]. Esta impressão negativa, vinda da esquerda, estrutura-se no fato de que Jacques Prévert não é oriundo da classe operária, nem era filiado ao partido, deste modo, duvidava-se da legitimidade de sua voz, considerava-se sua tomada de posição demagógica e pouco dialética. Alguns chegam a chamá-lo, como vimos, de “palhaço da burguesia”, pois seu

¹⁸⁰ Que, por sua vez, é uma das imagens mais repercutidas no instante pós-guerra, adquirindo aspectos nacionais, um sinônimo de francês para o resto do mundo, traduzido na figura do resistente. O que, de certa maneira, aponta para uma das contradições da poesia de Jacques Prévert, pois sua defesa do operário, pobre e explorado, tornou-se distorcidamente símbolo da nação, que inclusive foi usado para recuperar a posição e o poder geopolítico da França no globo.

humor distrairia os trabalhadores, em vez de lhes oferecer um horizonte alternativo, desarticulando as forças revolucionárias do proletariado (ecoa, mesmo com a distância temporal, as palavras de Pierre Naville, prevenindo os surrealistas de que o impulso criativo de alguns deles poderia ser interpretado como uma força contrarrevolucionária e atrapalhar a máquina partidária).

A dimensão sociopolítica da vida do poeta tampouco escapa a Gaëtan Picon, que escreve a certa altura do seu ensaio: “L’homme de Prévert – celui qui prononce et vit cette poésie – est passablement petit-bourgeois, parce que sa condition est faite – malgré lui – de soins matériels, anarchistes et septiques, parce qu’il soupçonne, dans toutes les fois, qui lui sont proposées une tentative pour faire de lui un dupe.” [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017, p. 498]. Sobre esta passagem específica, Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster enxergam uma interferência de caráter “sociológico” na avaliação de Picon [O.C. I p.999], que teria sido corrigida por Maurice Nadeau no texto “L’avènement de la poésie matérialiste”, publicado no mês de junho de 1946, na *Revue Internationale*, onde se observam as seguintes linhas:

C’est parce que Prévert est plein lui-même de cette sève nouvelle dont il n’est pas dit qu’elle nourrira toujours en vain des bourgeons tôt liquéfiés par le gel, parce qu’il pense, s’exprime et vit comme le peuple, qu’il en éprouve les déceptions et qu’il vibre de ses espoirs, que sa poésie est celle-là même du peuple : naïve, charmante et agressive, naturellement sceptique devant le spectacle des fausses grandeurs, gouailleuse et argotique. L’homme simple adore les calembours, les jeux de mots et les plaisanteries pas toujours drôles, possède ce sens de l’humour qui manquera toujours aux petits et grand bourgeois, est naturellement compatissant aux douleurs et facilement soupe-au-lait. Il a surtout, en bien propre, cette faculté d’aller d’abord à la racine des choses, des événements et des institutions par la pratique millénaire de façonner la matière et de se battre avec elle.

Jacques Prévert est un ouvrier des mots et il aime le travail bien fait. On ne nous étonnera point en nous apprenant que ses poèmes lui coûtent des efforts. Ils ne se remarquent pas, de même que l’arbre s’évanouit dans le meuble du menuisier, et la colle et les pointes et la sueur. Mais ce sont objets solides et qui défient les ans. [NADEAU, 2018, p. 273]

Notem como reverberam as palavras do próprio Jacques Prévert na entrevista concedida a Louis Wiznitzer, no sentido de uma comunhão entre o poeta e o seu povo. A poesia, sua função, estaria ligada à celebração dos eventos populares, como diz Prévert para o público

brasileiro. O interessante do comentário de Nadeau está na articulação entre um plano ideológico, social e o plano estético, destacando a identificação quase completa do poeta com o povo, ao mesmo tempo em que fala da assimilação da sensibilidade dos “homens simples”, ou seja, os jogos de palavras, os trocadilhos e as piadas – às vezes, nem tão engraçadas assim –, coisas que abundam nos versos de Prévert. Os organizadores das obras completas, Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster, sugerem, ao tratar da recepção de *Paroles* pela imprensa, que o artigo de Maurice Nadeau seria uma réplica ponto por ponto da análise de Gaëtan Picon [O.C. I p.999], discordando não somente do comentário relativo à posição social do autor, mas, principalmente, de seu processo de apreensão da realidade¹⁸¹: Nadeau parece diferir, em particular, da afirmação que se refere à característica de “dar a ver” a realidade concreta sem deformá-la ou interpretá-la. Abandonando a ideia de poesia popular, ele compreende os versos de *Paroles* dentro de uma lógica materialista, salientando como, a partir da experiência surrealista e cinematográfica, o poeta busca a concretude da língua, isto é, a menor distância entre os sons e a coisa, entre o símbolo e o real, fazendo isto através de um método que consiste em recuperar a palavra das ruas, da boca das pessoas como um objeto a ser retrabalhado com paciência, modificado, renovado e, logo, devolvido às calçadas. Sua simplicidade, então, resultaria de uma relação dialética com a língua, mediada pelo trabalho poético, e não uma reprodução direta, sem filtro, como um espelho. Em função disso, o ensaio em questão diminui a importância do caráter espontâneo da poesia de Jacques Prévert (ressaltado por Picon justamente), deslocando a atenção, desde o título, para a noção de “acontecimento”, ou seja, para a relevância do presente ou do instante de enunciação dos poemas. Maurice Nadeau também observa que, como um desdobramento estético deste processo, a técnica de enumeração é capaz de causar um choque no público, pois este reconhece imediatamente as palavras de todos os dias, ao mesmo tempo em que sente a estranheza do deslocamento provocado pelas associações quase aleatórias de Prévert. Os inventários produziram uma sensação de estranhamento (*dépayement*) no leitor, alterando sua sensibilidade em relação ao mundo ao seu redor [NADEAU, 2018 p. 292].

Quando apresentada desta maneira, a distinção entre poesia “popular” e “materialista” se limita à figura do próprio escritor. No primeiro caso, descreve-se uma atitude passiva, de um observador da sociedade, aquele que “dá a ver” a realidade sem modificá-la; enquanto, no

¹⁸¹ Particularmente este trecho do ensaio de Maurice Nadeau parece dialogar com o de Gaëtan Picon: “Prévert en effet n’est pas seulement un montreur d’images, pâles reflets d’un monde durement solide, mais le créateur du monde vrai dont la vue échappe à la plupart de nos contemporains. Rien de plus faux que de le croire satisfait des apparences et s’y bornant.” [NADEAU, 2018 p. 297]

segundo, os poemas seriam o resultado de uma ação, de um trabalho com a linguagem (daí, a metáfora do operário das palavras). A clara inclinação em favor do ensaio de Nadeau na pléiade provém desta diferença, porquanto é sugerido que a avaliação de Gaëtan Picon configura um equívoco, que pode levar a uma compreensão falsa da poesia de Jacques Prévert, como se não houvesse esforço de sua parte na construção dos versos, quer dizer, desvalorizar-se-ia, justamente, o exercício primordial do poeta. Trata-se, afinal, de uma questão de legitimação. Na realidade, estamos diante de um traço problemático e complexo do processo de organização e apresentação das obras completas de Jacques Prévert. Não somente a predileção pelo ensaio de Nadeau, mas a própria disposição num sistema de oposição tão demarcada nos dá a impressão de que Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster respondem a problemas, por assim dizer, mais contemporâneos a eles, relativos à constituição da pléiade, em 1992; já que, de outro modo, nada nos impede de ler as reflexões destes dois intelectuais sobre Prévert como complementares ou, pelo menos, não as assumindo como contraposições, ponto por ponto, uma da outra. As diferentes apreciações estão antes em suas perspectivas iniciais, em razão de suas premissas partirem de lugares distintos¹⁸²: Maurice Nadeau, que acabara de publicar sua *História do Surrealismo* (1945), livro escrito durante o período da ocupação, está embebido desta experiência e possui uma série de conhecimentos de bastidores, o que permite uma amplitude maior em sua mirada, em parte porque ele revela as engrenagens da fabricação poética, acentuando os aspectos políticos dos versos de Jacques Prévert – o desejo de intervir na sensibilidade de seu leitor, heranças dos debates sobre política e arte dos anos 30. Gaëtan Picon, por outro lado, opera uma visão panorâmica. Como foi tratado acima, ele investiga *Paroles* com base na tradição da poesia moderna. Interessa-lhe, a priori, compreender em que medida os poemas contribuem, dialogam, relacionam-se com a literatura francesa anterior a eles. Nesta linha, ressalta justamente a relação com o universo popular, porque esta “nova poesia”, surgida no entreguerras, exhibe uma tentativa clara de diminuir a distância existente entre público e poeta, causada pela radicalização das experimentações estéticas das vanguardas.

¹⁸² É curioso que, ao falar do surgimento do cinema e de seu impacto na relação com o público, o raciocínio de Gaëtan Picon se aproxima das formulações de Maurice Nadeau, especialmente sobre a importância do acontecimento, presente na poesia de Prévert: “[...] c’est le cinéma qui possède aujourd’hui, bien entendu, ce pouvoir immédiat sur le public que le théâtre a perdu. Les écrivains sont de plus en plus attirés par ce mode nouveau d’expression : Prévert, Cocteau, Malraux, Sartre, bien d’autres, ont travaillé, travaillent pour le cinéma. Or le cinéma a discrédité toutes les mythologies du passé : art qui surprend la vie à sa source même, qui dévoile plus qu’il ne reconstruit (ce qui exprime son génie, ce ne sont pas les reconstitutions historiques, ce sont les “actualités”), il a contribué puissamment à nous donner le sens et le goût du *présent*.”. [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017]

As impressões de espontaneidade, de frescor, de ausência de abstrações pouco palpáveis seriam estratégias para atingir este objetivo.

E, de fato, se a imagem de Jacques Prévert se reveste de uma apatia inexata no ensaio “Une poésie populaire” (hoje, sabemos o quanto ele estava implicado na escrita e no processo editorial de suas antologias¹⁸³), não obstante, isto se apresenta mais como uma consequência da estratégia analítica empregada pelo crítico, do que como uma depreciação ou um erro de julgamento. Para nós, o enfoque exclusivamente literário¹⁸⁴, ou melhor, a mobilização de ferramentas de análise tão somente do campo da teoria literária¹⁸⁵, gera as maiores limitações da visão de Gaëtan Picon. A leitura cerrada (*close reading*) de *Paroles*, que possibilita uma boa ideia do contexto panorâmico, deixa, por outro lado, escapar o movimento subterrâneo às páginas da antologia, mais detalhado do vínculo popular de Prévert, que depende de um confronto pluridisciplinar, sobretudo que compreenda com mais atenção o percurso do escritor – não necessariamente sua biografia, mas os aprendizados estéticos dela, que envolvem as experiências surrealista, teatral e cinematográfica. Não se pode esquecer que os poemas deste livro foram escritos ao longo dos vinte anos anteriores a sua publicação. É evidente que *Paroles* tem um sentido específico em 1945, no entanto, a antologia concentra uma miríade complexa de outros tempos, gêneros e formas dentro de si e dentro da obra como um todo¹⁸⁶. Para continuar nosso raciocínio, contudo, independente do alcance e das limitações das análises de Picon, é preciso salientar que o “dar a ver” ou o “ar espontâneo” não remetem diretamente a uma carência estética em seu pensamento. O experiente autor de *Panorama de la Nouvelle Littérature Française* (1949) não incorre neste erro (até porque a espontaneidade seria decorrente de uma “técnica”, a da enumeração, ou seja, desprende-se de antemão, pela etimologia da palavra escolhida, uma competência formal). A ênfase, que é positiva, sobre estas características tem a ver com a recusa determinante ao âmbito teórico/abstrato que a atividade poética pode adquirir, como acontece nos trabalhos de Mallarmé, Valéry e Breton – tradição da qual Gaëtan Picon pretende separar a poesia prevertiana.

Tal insinuação, realçada pelo contraste com Maurice Nadeau, rege-se pelos desígnios incutidos na organização das obras completas de Jacques Prévert. Ela responde ao propósito de

¹⁸³ Cf. BERTELÉ, PRÉVERT. *Éditer Prévert – Lettres et archives éditoriales, 1946-1973*. Gallimard, Paris, 2017)

¹⁸⁴ Não se pode esquecer, entretanto, da proximidade de Gaëtan Picon com a editora *Le Point du Jour* (ou melhor, com o proprietário do selo literário René Bertelé), onde o crítico publica *Paronama de la nouvelle littérature française*, em 1949, isto é, provavelmente Picon foi um dos primeiros a ter a primeira edição de *Paroles* nas mãos. Além disso, também como projeto editorial, era preciso defender os aspectos “literários” do autor.

¹⁸⁵ Deixando de lado, justamente, os trabalhos cinematográficos do autor.

¹⁸⁶ Pode-se até dizer que Gaëtan Picon olha de 1945 para trás, enquanto Maurice Nadeau dos anos 30 para frente.

defendê-lo e, ao mesmo tempo, legitimá-lo como um grande poeta. Reparem que este caráter defensivo¹⁸⁷, até certo ponto, reveste naturalmente a maioria dos estudos sobre o autor, porque constantemente houve algum tipo de polêmica envolvendo seu nome, colocando em dúvida sua qualidade como artista. Ademais, depois de seu desaparecimento, em 1977, acrescentou-se a este aspecto uma profunda disparidade entre a obra e a imagem dela, que fica para a posterioridade [AUROUET, SIMON-OIKAWA, 2019, p. 12]. A passagem do tempo deslocou os poemas para um lugar, para dizer o mínimo, errôneo, do escritor escolar, um pouco “démodé” e “naif”, apreciado, geralmente, por pessoas que não gostam de “poesia”. Do ponto de vista dos estudos universitários, ainda existe muita resistência à figura de Prévert, há um acordo tácito sobre sua inferioridade estética, refletindo no baixo número de pesquisas, especialmente em comparação aos seus colegas da *Bibliothèque de la pléiade*¹⁸⁸. Assim, ao estudá-lo, torna-se quase inevitável assumir uma postura defensiva – sem dúvida, os leitores a identificarão na presente tese.

Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster são conscientes e desejam combater isto ao realizar o esforço (diga-se de passagem, enorme e difícil) de reunir a integralidade dos escritos de Jacques Prévert, porém, em alguns momentos, o afã da tarefa parece embaçar o julgamento crítico, de modo que a defesa e a necessidade de legitimação se sobrepõem à análise dos versos¹⁸⁹. A oposição tão marcada entre Picon e Nadeau aponta somente para um dos momentos

¹⁸⁷ De modo muito semelhante, os estudos sobre a crônica também assumem uma postura defensiva em relação aos cronistas, o que tem a ver, igualmente, com a desqualificação do gênero, que, durante muito tempo, não foi integrado no que se chama “literatura” no Brasil. O que defendemos, porém, é que essa classificação de coisa “não-literária”, se por um lado, demonstra uma perspectiva limitada da recepção crítica, quando olhada a partir das perspectivas poéticas de Rubem Braga e Jacques Prévert, não corresponde a traços necessariamente negativos; até certa medida, ambos os escritores parecem ter se aproveitado desta circunstância limítrofe para explorar e alargar as possibilidades de expressão e alcance de suas obras.

¹⁸⁸ Em outubro de 2008, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster concedem uma entrevista ao instituto Marcel Carné, na qual comentam os obstáculos de se estudar Jacques Prévert na universidade, assim como as dificuldades de organização da obra completa do autor, que levou mais de dez anos para ser concretizada. O texto pode ser consultado no seguinte link: < <https://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/2008-entretien-exclusif-avec-daniele-gasiglia-laster-et-arnaud-laster-jacques-prevert-paris-la-belle/> > Acesso feito em 16 de abril de 2022.

¹⁸⁹ O professor Serge Martin escreve um comentário esclarecedor sobre este aspecto da crítica prevertiana: “Si l'on prend à témoin le *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* [M.Jarrety, 2021], qu'y lisons-nous ? Ponge, qui est strictement contemporain de Prévert, dispose d'un peu plus de douze colonnes signées par Michel Collot, quand Prévert n'en a que cinq signées par Arnaud Laster ! On aperçoit, ne serait-ce que par le quantitatif, la place faite à Prévert dans l'histoire littéraire académique, en l'occurrence universitaire... Si Michel Collot suit certes le parcours de Ponge, il n'en construit pas moins sa contribution sur le modèle d'une ‘situation’ au sens sartrien quand Laster se contente d'un parcours biographique qui certes va contestant des effets de réception mais ne vise jamais explicitement ‘les enjeux toujours actuels, entre mots et choses, humanisme et matérialisme, classicisme et modernité’, comme dit Collot pour Ponge. Toutefois, les deux notices courent le même lièvre : la ‘reconnaissance’ et ses paradoxes ! Et si Collot classicise son poète, Laster conclut pratiquement de la même manière : ‘Dans le sens qu'il donnait à ce mot, Prévert a été vraiment poète, à l'égal de ces artistes qu'il aimait’. Lesquels se nomment

em que este engajamento prejudica a dimensão objetiva da edição; o problema, porém, pode ser reconhecido em outros instantes, via de regra, quando há um argumento fazendo oscilar o status literário do autor, por exemplo, no seguinte trecho ainda acerca da recepção de *Paroles*:

Au sujet du langage comme à propos de l'anarchisme, le compte rendu (signé "Y.L") que publie *Paru* (dans son numéro de juillet) semble réducteur, sauf lorsqu'il nous signale que Prévert mobilise "tout l'univers de la culture populaire". Pousser la réflexion sur l'arrière-plan culturel de la poésie de Jacques Prévert aurait évité au rédacteur de l'article la naïveté de cette affirmation : "l'univers de Jacques Prévert est le moins littéraire qui soit." [O.C. I p.1001]

As iniciais "Y.L" pertencem a Yves Lévy, responsável pelas leituras dos lançamentos de poesia na revista *Paru*. O periódico foi uma publicação de atualidades literárias, entre 1944 a 1950, sediado em Mônaco até 1949 e, depois, editado em Paris. Os fundadores se chamavam Alix Bergman e Odile Pathé. Apesar de ser retomada apenas nestas poucas linhas acima, a resenha cumpre o papel de apresentar e de instigar o seu leitor a procurar o livro. Não se trata de um estudo ou um ensaio de fôlego como os de Nadeau e Picon, mas traz elementos importantes para o debate: a começar pela lembrança do crítico de ter em suas mãos, quando estava na Argélia, uma cópia datilografada e repleta de erros do poema *Dîner de Tête*, remetendo à maneira como os versos de Prévert circulavam antes do lançamento de *Paroles* e celebrando que, agora, todos teriam acesso mais fácil aos seus versos; não deixa, inclusive, de chamar atenção para o preço do livro, desejando que o sucesso das primeiras tiragens se converta num volume mais acessível¹⁹⁰. Talvez este seja um dos únicos textos a mencionar o valor da antologia no instante da publicação, como uma possível contradição entre os assuntos do livro e o público visado. Sobre a obra, Lévy reconhece uma rara autenticidade poética na escrita, que exhibe um sentimento recorrente nos grandes artistas de espontaneidade em estado bruto. Daí, então, escreve a frase citada acima, que inicia o terceiro parágrafo de seu ensaio:

'Proust, Dostoïevski, Haendel, Chaplin', repris à Prévert dans une interview à la télévision suisse en 1961... Aussi, les deux notices ne font que constater un fait avec les mêmes moyens : la non-reconnaissance académique de Prévert quand Ponge paraît au contraire académisé par la critique universitaire et par le corpus secondaire." [MARTIN, 2019, p.44]

¹⁹⁰ O poeta americano Lawrence Ferlinghetti, no prefácio de sua tradução para o inglês de *Paroles*, conta uma história semelhante de ter lido os versos de Prévert copiados a mão num café em Saint-Briec. C.f. *Europe*, 1991, nº: 748-749, numéro spécial Jacques Prévert. p. 53-55.

L'univers de Jacques Prévert est le moins littéraire qui soit. C'est l'univers même du peuple. Les choses n'y ont pas une place marquée par une logique abstraite ou conceptuelle. Le monde qu'il évoque n'est pas ordonné, il ne s'ordonne que selon les lois de la pensée populaire : les choses s'assemblent attirées par l'assonance des mots qui les désignent ou bien par l'analogie des sentiments qu'elles suscitent. Le poème, souvent, se détourne de son cours, jeté provisoirement sur une nouvelle voie par une incidente qui démesurément s'allonge en digression. Le calembour est fréquent, combiné le plus souvent avec l'expression toute faite : Prévert joue avec le vocabulaire comme aiment tant à le faire le peuple et les enfants. Il utilise aussi énormément les assonances sourdes, les plus faciles parce que les plus courantes dans la langue – celles qui, précisément à cause de cette facilité, attirent invinciblement l'homme du peuple qui improvise – mais avec une merveilleuse virtuosité. Et il mobilise aussi tout l'univers de la culture populaire, cette culture qui comporte la chanson de folklore, mais aussi les poèmes les plus connus d'Hugo ou de Béranger, et les faits divers célèbres, et nos premières leçons d'histoire et de géographie, et les discours officiels, et les souvenirs de l'école du soldat. Et tout cela est présent chez lui avec une telle densité que nous sommes aussitôt contraints de nous décanter de notre excès de connaissances, de tout ce qui est su par les mots et les idées pour ne garder que ce qui nous a imprégnés par les images et les sensations. [LÉVY, 1946 p.36]

Não ser uma coisa literária como defende Y.L, outra vez, alude ao percurso distinto do autor em relação ao âmbito abstrato/teórico da poesia francesa. Tal afirmação pode também, sem nenhum impedimento, ser lida em consonância com o artigo de Victor Castre, compreendendo a obra de Jacques Prévert dentro de um desdobramento da filosofia surrealista, visto que seus versos continuam, deliberadamente, a se esquivar da “Arte” entendida somente como categoria estética, distante da vida. O “universo de Prévert” pode ser o menos literário possível, isso não significa que a maneira de exprimi-lo seja menos artística. Não se refere aqui aos poemas, ao resultado, mas à matéria que os envolve e também a certa postura do autor. É daí que Lévy aponta a proximidade entre os versos e a dinâmica da lógica popular. Termos como “redutor” e “inocente”, utilizados nas obras completas, são fruto de uma mesma perspectiva defensiva identificada atrás: têm origem no esforço de eliminar ambiguidades da leitura crítica do poeta, aquelas que possam levar a uma desvalorização de sua poesia como tal ou alimentar os argumentos dos detratores¹⁹¹. O efeito colateral desta conduta, porém, consiste numa visão preestabelecida que, sem interrogar o texto de forma mais profunda, desqualifica imediatamente, por mostrar características semelhantes, por exemplo, àquelas da leitura de Gaëtan Picon, já que, neste cenário, valoriza-se também a espontaneidade e salienta-se a forte

¹⁹¹ “Détracteur”, por exemplo, é uma palavra diversas vezes usada para indicar aqueles que criticam negativamente Jacques Prévert.

resistência da poética de Prévert à atmosfera social da literatura institucional, do cânone, justamente o da pléiade.

As formulações de Yves Lévy, afinal, são muito próximas àquelas que o próprio poeta faria mais tarde, como lemos em *Hebdromadaires*, sobre a tentativa de se locomover dentro de dinâmicas populares: o ritmo acelerando, parando, voltando, mudando a narrativa de direção ao sabor dos jogos de palavras, das assonâncias, das virtuosas associações, isso com tamanha intensidade, que nos obriga a abandonar os excessos e a nos concentrarmos no essencial – nas imagens e nas sensações. O rápido recorte da revista *Paru* feito por Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster deixa escapar, além dos pontos destacados, um elemento muito significativo: a utilização de saberes coletivos, canções, lições escolares de geografia e história, até dos versos mais conhecidos de Hugo e Béranger. A substância dos poemas se faz de conhecimentos que estão nas ruas, que constroem a inteligência comum das pessoas. Ao retraçarmos por um instante nos versos de Prévert as condições que podem estar na origem desta prática, voltaríamos ao início de sua carreira, às experiências teatrais e cinematográficas nos anos 30. Ora, quando começa a escrever, as peças do *Groupe Octobre* precisavam, evidentemente, ter uma relação imediata com o público literalmente ao redor, sobretudo porque a trupe tinha intenções didáticas e revolucionárias – desta forma, a comunicação era imprescindível, a mensagem precisava ser compreendida imediatamente pela audiência. Nos roteiros, com a chegada do som no cinema, existe um movimento semelhante, que decorreria do desafio de reproduzir diálogos mais próximos da oralidade quando projetados na tela, menos artificiais. Desde os primeiros riscos, então, as circunstâncias impostas pela natureza dos trabalhos condicionaram a partilha de um espaço coletivo para as criações de Prévert, que, no plano estético, ou seja, na passagem da necessidade circunstancial para uma formalização literária, relacionar-se-ia com a apropriação de expressões recorrentes, de provérbios e fábulas; isto é, os lugares-comuns servem como um vínculo entre o autor e o público. O poeta encontra, nestas expressões linguísticas, o acúmulo de uma experiência humana, lentamente sedimentada com o passar do tempo numa forma fixa, que guarda ainda um imenso potencial poético.

Neste sentido, a leitura de Roger Leenhardt, em “L'esthétique de Jacques Prévert”, revela com muita destreza esta característica na obra do autor de *Paroles*. Se Yves Lévy repara na intensa mobilização dos elementos da cultura popular em *Paroles*, na mesma esteira, aliás, de Gaëtan Picon, ao afirmar que os poemas penetram a mitologia do povo, escrevendo-se de dentro dela e não de fora, enquanto Maurice Nadeau demonstra as implicações dialéticas deste movimento – que não se reduz a uma reprodução direta do que se vê, pelo contrário, trata-se de

uma elaboração complexa da realidade –; não deixa de ser curioso que seja um crítico de cinema quem melhor decifra os mecanismos internos e formais do entrelaçamento entre o universo popular e a poética de Jacques Prévert. Em seu excelente estudo, publicado em maio de 1945 na revista *Fontaine*, primeiramente, Leenhardt analisa o percurso cinematográfico do autor, chamando atenção para o salto das condições de produção que separam *L'affaire est dans le sac* (1932) e *Les Enfants du Paradis* (1945): em pouco mais de dez anos, o poeta passa de uma película de baixo custo, independente e censurada, para um longa-metragem de grande orçamento, estúdio, figurino, alçado à categoria de clássico desde sua estreia e de símbolo nacional. Apesar dessa distância, observa-se uma surpreendente unidade de tom e temas na trajetória cinematográfica de Prévert, traço pouco comum na carreira de outros roteiristas, uma atividade em que a autoria é difícil de determinar, devido às diversas etapas entre o roteiro e o filme projetado. O crítico defende que esta exceção acontece, justamente, porque Jacques Prévert é um *homme de lettres*, ou melhor, um homem de verbo (o que não significa, destaca igualmente no estudo, que ele seja um intelectual, apenas que sua relação com o mundo é atravessada pela palavra). Leenhardt insiste muito na importância da escrita para Prévert, como mediação indispensável entre a realidade e sua representação – desfazendo a ideia do poeta em voz alta, ou seja, que a origem dos versos seriam menos língua escrita do que da falada –, ele, então, acrescenta: “L’unité et l’originalité de son œuvre, à travers des sujets différents et dont plusieurs ne lui sont pas personnels, sont faites essentiellement, en effet, d’un certain ton verbal, et résident d’abord dans le dialogue.” [LEENHARDT, 1986, p.150]. Isto é, essa unicidade tão singular em seus roteiros se liga à criação dos diálogos, por essa razão, apesar de trabalhar com diretores diferentes, podemos reconhecer a atmosfera de Jacques Prévert em cada filme. Curiosamente, Leenhardt observa que o roteirista mais marcante da cinematografia francesa foi, na verdade, um poeta e, dentre os poetas, possivelmente, o mais verbal deles. [Ibidem, p.151].

Ao destacar isto, na realidade, o crítico está interessado no dilema linguístico envolvendo a escrita para o cinema. Ele nos explica que a atividade leva naturalmente a um impasse, uma vez que o realismo dos filmes exige um diálogo, como diria Malraux, estenografado ou taquigrafado sobre a língua falada, quer dizer, enquadrando a irreverência das vozes humanas numa estrutura bem definida, num ritmo específico. Neste instante do cinema, a oralidade do roteiro precisa ser a menos improvisada possível para se adequar ao máximo às imagens da tela; caber dentro do quadro e, ao mesmo tempo, manter a naturalidade de uma conversa corrente. O desafio, então, seria atingir essa flexibilidade e a eficácia da fala, sem

perder a organização e o rigor – que, de maneira geral, são características do ato de escrever. Roger Leenhardt lembra que o interstício entre a expressão escrita e a oral é uma questão concernente à natureza da própria língua, já debatida intensamente entre filósofos e literários, de Paulhan a Leiris, de Parain a Blanchot. Por conseguinte, ele analisa a utilização feita por Prévert de lugares-comuns e provérbios como soluções encontradas para este dilema dentro da perspectiva cinematográfica:

Les noyaux synthétiques, les duretés verbales, nécessaires pour donner du ton où la mollesse du parler courant, sans compromettre son authenticité, la trouvaille de génie de Prévert a été de les chercher systématiquement dans les ‘expressions’ toutes faites du langage ordinaire. Le brillant de son dialogue de cinéma est fait des mille ‘perles’ du bavardage humain. Ses mots d’auteur sont des lieux communs. On ne s’en aperçoit pas suffisamment à l’écoute. À la lecture d’un de ses découpages, celui de *Drôle de Drame* particulièrement, cela saute aux yeux. “*De fil en aiguille*”, dit un personnage... “*Quand le pli est pris*”, enchaîne l’autre... et ainsi de suite.

Cette méthode va plus loin qu’un simple truc d’écriture. Elle touche à la sensibilité même de Prévert, à la réaction fondamentale de cet anarchiste tendre, de cet humoriste généreux devant le social. Il faut l’avoir entendu improviser, pour sa propre délectation, une série de lieux communs, pour comprendre le double et subtil jeu de résonance qu’il déclenche ainsi. Il vous aborde à une terrasse de café : “*Belle journée, mon cher... c’est déjà le printemps... mais le fond de l’air reste frais... un petit froid sec... en avril ne quitte pas un fil...*” etc., s’enchantant sarcastiquement à enfileur des locutions toutes faites. (En réalité, c’est beaucoup plus drôle, par suite d’inventions verbales que je suis incapable d’imiter). [LEENHARDT, 1986 p.152]

Apenas um parêntese para salientar que a frase “Ses mots d’auteur sont des lieux communs” se aproxima daquelas ditas pelo cronista brasileiro no texto “O Pavão”, visto anteriormente, quando descobre que o mistério do animal está na simplicidade, em aproveitar os elementos que estão a sua volta, pois Jacques Prévert resgata as palavras ordinárias, as quais, por sua vez, auxiliam na construção de um lugar compartilhado. Quanto ao fragmento, em primeiro lugar, destaca-se a feliz escolha lexical do autor: os termos “pesquisa” ou “sistematicamente” funcionam muito bem para se referir ao procedimento de criação do poeta, que, a despeito de sua própria imagem, trabalhava de forma ordenada para recolher as pérolas da *tagarellice* humana e fazer disso, segundo o crítico, o seu achado de gênio. Um dos expedientes desta atividade está nas longas e frequentes andanças pelas ruas de Paris. No documentário *Jacques Prévert et...* (1982), também de André Pozner, pode-se ouvir o testemunho de Robert Doisneau sobre essas caminhadas. O fotógrafo, que costumava perambular com ele, enfatiza o olhar do poeta, que auscultava a cidade nos mínimos detalhes, atento às imagens e aos sons da metrópole e das pessoas. Para mais, como bem observa o crítico, o vínculo com a linguagem popular supera a dimensão técnica e atinge a sensibilidade de

Prévert, contagia sua visão de mundo, alimentando seu anarquismo tenro (ou, como Rubem Braga escreveu em 1977, seu “anarquismo lírico”) e seu humor generoso quanto às questões sociais. A prática, afinal, guia seus passos literalmente e literariamente falando. Não por acaso, o filme *Bizarre, Bizarre* (1937), dirigido por Marcel Carné, é citado no fragmento anterior (ao lado deste longa-metragem, poderíamos colocar, facilmente, as obras realizadas com seu irmão Pierre, como *Adieu, Léonard* e *Voyage Surprise*), uma vez que a virtuosidade experimental, criativa e anárquica da linguagem prevertiana se torna mais sensível neste tipo de história burlesca. Roger Leenhardt, na continuação de seu ensaio, explora um pouco mais o significado deste mecanismo, da utilização sistemática dos lugares-comuns, mostrando se tratar de um espaço de ligação entre os homens, que remete à própria função da linguagem:

Car le lieu commun, c'est l'expression idéale du préjugé, les sottises de l'esprit bourgeois. Et ce non conformiste né, dont toute l'œuvre est la défense de l'homme contre la règle, de l'aventure contre l'habitude, y tient comme à son indispensable tête de turc. Mais le lieu commun, si ignoble qu'en soit l'esprit, c'est tout de même, dans sa naissance spontanée et anonyme, une sorte de cristal linguistique dont il se délecte et avec lequel il nous charme. (Francis Ponge, cet autre poète penché lui aussi sur le langage, voit dans le proverbe le but suprême de toute littérature.). Le lieu commun, c'est enfin le principe d'une commune mesure entre les hommes, fonction même du langage. Roger Treuil, dans *Les uns les autres*, a écrit une page pénétrante sur le rôle des proverbes et des lieux communs dans les rapports spirituels entre gens du peuple, entre paysans. Dès qu'ils veulent dépasser le langage utilitaire, exprimer des idées générales ou des sentiments intimes, ils sont rejetés faute d'appareils linguistiques personnels suffisants vers la formule toute faite. Une discussion politique devient un échange de clichés, leurs mots d'amour sont ceux des rengaines... Il y a toute une humanité — c'est celle, émouvante, des personnages de Prévert — qui doit encore faire cuire le pain de ses mots au four banal. [Idem, p.152]

Tal característica foi destacado por Maurice Saillet e André Breton na primeira parte desta tese: o estilo de Prévert exerceu um papel fundamental no combate ao conservadorismo, atacando as ideologias conformistas num período delicado da história. Sendo os lugares-comuns, ao mesmo tempo, a síntese do preconceito e da estupidez do espírito burguês e um veículo linguístico que comporta sentimentos e possui uma função significativa nas relações de espírito para as pessoas mais pobres e campesinas; trata-se, então, de um campo de disputa igualmente político. Deste modo, o procedimento estético de Jacques Prévert, de se apropriar da fala e transformá-la à revelia da língua, provocando choques na percepção da realidade do leitor como Maurice Nadeau destacou anteriormente. Atitude implicada na noção, justamente, de popular que Jacques Prévert desenvolve ao longo de toda a sua obra.

9. O popular em Jacques Prévert – o povo e a poesia

Algumas cenas dos filmes de Jacques Prévert podem nos aproximar de sua poética. Na construção de seus roteiros, por ser uma atividade regular, um trabalho, temos a chance de observar certa sedimentação dos elementos que orientam, num nível consciente ou não, suas escolhas estéticas. Tomemos, dentre tantas cenas, uma do clássico *Les Enfants du Paradis*, que nos chamou atenção desde a primeira vez que a assistimos, acompanhando-nos como uma espécie de parâmetro para orientar a discussão presente nas páginas desta pesquisa. Trata-se do primeiro encontro entre Jean-Gaspar Deburau e Frédérick Lemaître: eles, logo após subirem ao palco do *Funambules* pela primeira vez, continuam a noite num bar improvisado, numa esquina qualquer de Paris. O lugar é humilde. No roteiro, o adjetivo “loqueteux” descreve os frequentadores. Não há, à primeira vista, diferença entre os “maltrapilhos” e os artistas. A palavra “amigos” é usada enquanto todos bebem vinho quente. Frédérick, que já está um pouco alto, fala efusivamente sobre suas ambições. Baptiste escuta. Sem dizer palavra, o rosto reage de modo muito expressivo aos gestos do outro. O silêncio do mímico dialoga e, até certo ponto, molda a fala de Frédérick: primeiro como oposição, quando este manifesta a frustração de não poder falar, usar sua voz. Ouvimos a reclamação de interpretar um leão na pantomima, que não tem nem mesmo o prazer de rugir, sendo que existe toda uma orquestra dentro de si, um mundo ansioso para sair, explodir, encarnar os grandes personagens do teatro. Pouco a pouco, os gestos silenciosos de Baptiste se impõem e a conversa se volta, agora, para os seus próprios desejos: Lemaître confessa, ainda efusivo, a surpresa com a rápida conexão estabelecida entre Baptiste e o público. Sem dizer nada, sem frases, sem palavras, o mímico se comunica com as pernas, responde com as mãos, com um sorriso, uma levantada de ombro, dois passos para lá, um para cá e, de repente, a coisa se faz, “eles” entendem e reagem no “*paradis*”. O ator dramático, que é também laudatório e grandiloquente, de fato, surpreende-se com a economia de recursos usados pelo outro. A arte de Baptiste, aos olhos de Frédérick, parece estar naquilo que lhe falta – o que aumenta a oposição entre os dois personagens.

É bom lembrar que, no filme, o encontro dos personagens históricos acontece por acaso. Um pouco antes desta cena, vemos Frédérick chegando no teatro e andando na coxia à procura de emprego. Baptiste estava no camarim. Ele, provavelmente, pelo seu caráter melancólico, era rejeitado pelo pai – o chefe da família Deburau – e não possuía um papel de destaque no espetáculo. Então, de repente, naquele momento, começa um bafafá no palco, insuflado pela rivalidade com a outra família de artistas. No meio da pantomima, um integrante da trupe Barrigni se sente ofendido porque um dos Deburau lhe acertou uma paulada mais forte do que

a encenação permitia. A briga tem início, depois a discussão aumenta e eles chegam às vias de fato. Os parentes das duas famílias se engalfinham no palco. O público se diverte ainda mais, grita e incentiva a algazarra; porém, depois que o dono do teatro desce as cortinas com o propósito de colocar fim ao conflito, os mesmos espectadores ficam irritados e pedem o reembolso, também aos gritos. Após se estapearem, a família Barrigni abandona o teatro. Neste espaço vazio, um pouco na emergência de não ter que devolver o dinheiro aos pagantes, o recém-chegado e o filho indigno são promovidos ao papel de Arlequim e Pierrot, eles sobem ao palco juntos e a estreia faz um grande sucesso.

Se as coisas parecem um pouco confusas, a cena em si também o é. Tudo se passa num registro burlesco repleto de figurantes fantasiados, agitados, nas luzes da ribalta. O que, de certa maneira, contrasta intensamente com a cena seguinte, na qual nos deteremos. Ela é sombria, mostra uma esquina escura, com pessoas maltrapilhas, vestidas de preto. Todos, no começo da sequência, estão de costas para a câmera e isso aumenta o caráter sinistro da passagem, como se vê na imagem a seguir:



[00 : 38 :20]

Les Enfants du Paradis é, até hoje, considerado um dos maiores clássicos do cinema francês, em parte, além de contar com atores talentosos, porque os técnicos eram considerados os melhores de sua época. Sabe-se que este cenário foi todo construído em estúdio por Alexandre Trauner, o que, de certa maneira, se evidencia pelo controle da iluminação. Na

imagem, vemos a luz sair do bar, da direita para a esquerda, atravessando os personagens e se perdendo na rua de Paris. Carole Aurouet [2022, p.59], destaca como a cena ilustraria muito bem as palavras proferidas por Marcel Carné, na entrevista com o crítico de cinema Robert Chazal, em 1969: “A atmosfera e os personagens contam mais para mim que a intriga em si. Uma história original não valerá nada se os personagens são convencionais”¹⁹². A estudiosa, na sequência, observa também que o diretor de fotografia Roger Hubert buscou inspirações nas obras de pintores como Caravaggio, Carot e Vermeer para criar estes tipos de efeito no filme e, igualmente, nas litografias de Daumier, de Junca e de Noël [Idem, p.59].

A figura acima captura o início da cena. A partir daí, a câmera se move devagar pelas costas dos personagens, o diálogo começa e ainda estamos nos aproximando por detrás do grupo, sem diferenciar quem são os artistas, quem são os maltrapilhos. Alguns segundos mais tarde, um corte mostra o outro lado, eles de frente, num plano médio, levemente inclinado de baixo para cima. A conversa continua e lemos o seguinte no roteiro original:

(Mettant affectueusement la main sur l'épaule de Baptiste.) Oh bien sûr...toi...les mots, les phrase...ça te laisse froid...tu n'en as pas besoin...puisque tu racontes ton histoire sans rien dire...

Et tu la racontes bien, tu sais... et même tu peux dire que tu m'as étonné... tu parles avec tes jambes... tu réponds avec tes mains...un regard...un haussement d'épaules, deux pas en avant...un en arrière et ça y est... “ils” ont compris ce que tu voulais leur dire... et ils sont fendus en deux... ils s'écroulent de rire...

C'est du bon travail, tu sais...

BAPTISTE – Tu crois...

FRÉDÉRIC (le regardant) – Qu'est-ce que tu as... tu n'es pas content ?

BAPTISTE – Si...mais.

FRÉDÉRIC – Mais ?

BAPTISTE (très grave et toujours perdu comme dans un rêve.) – Je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur et les faire pleurer...

¹⁹² “L'atmosphère et les personnages comptent pour moi plus que l'intrigue elle-même. Une histoire originale ne vaudra rien si les personnages sont conventionnels”. Robert Chazal, *Marcel Carné*. Paris, Seghers, coll. “Cinéma d'aujourd'hui », 1969. p. 98.

Ce sont des pauvres gens et moi je suis comme eux¹⁹³... je les aime...
je les connais... leur vie est toute petite mais ils ont de grands rêves et je
voudrais raconter leur rêves... leur petite vie... leurs joies... leurs
malheurs...leurs petits ennuis !

FRÉDÉRIC – Et tout cela sans rien dire ?

BAPTISTE – Oui, sans rien dire !

[PRÉVERT, 2012, p.44-45]

Frédéric, como vimos, elogia o “bon travail” do companheiro e confessa sua surpresa quanto ao outro ser capaz de estabelecer uma comunicação rápida com o “paradis”, sem dizer nenhuma palavra. Baptiste, então, mostra que isto acontece, porque se reconhece naquelas pessoas de vida tão pequena e sonhos tão grandes. Inclusive, no desenrolar da narrativa, na famosa cena de Ménilmontant (cidade operário nas mediações de Paris da época), este mesmo personagem nos informa que teve uma infância difícil, na qual sonhar era um refúgio das intempéries cotidianas, das violências. Daí, a identificação com aquele público mais pobre.¹⁹⁴

Através deste fragmento, podemos ver que Jacques Prévert não se preocupa somente com os diálogos. Os parênteses descrevem os movimentos e o estado de espírito dos personagens. Ele constrói também a atmosfera da conversa, sugerindo que o jogo cénico de Jean-Louis Barrault e Pierre Brasseur entra em consonância com as palavras de Baptiste e Frédéric: o primeiro ator escuta atento, reagindo tímido, com sorrisos e olhares silenciosos; o segundo não para de falar, inquieto, esbravejando com os braços, barulhento. Isso, com certeza, intensifica e torna mais emblemática a cena, na qual se forma, pela primeira vez, a oposição entre uma arte

¹⁹³ À propósito, notem que a fala do mímico “je suis comme eux” antecipa as palavras de Arletty, a saber, “je suis comme je suis” – linha cantada por ela em duas ocasiões de *Les Enfants du Paradis*: 1) após declarar o amor por Baptiste e este fugir (na sequência, Frédéric escuta a voz de Garance e vai ao quarto dela); 2) Na frente do espelho, penteando-se e olhando no reflexo para o Conde de Monteray, enquanto este lhe pergunta sobre o amor. Os versos desta canção serão publicados em *Paroles*. Talvez, o sentido inverso desta frase, uma voltada para a terceira pessoa e outro para a primeira, anuncie o constante desencontro dos personagens durante toda a narrativa.

¹⁹⁴ Na conversa entre Rubem Braga e Marc Chagall, no dia 17 de setembro de 1950, eles comentam a obra de Jacques Prévert dentro desta perspectiva, quem introduz a poesia prevertiana na discussão é o pintor: “[...] Você gosta da poesia dele? Acha de algum modo parecida com a minha pintura? Eu gosto da poesia de Prévert porque ele tem um sentimento agudo de pobreza, da necessidade de defender os pobres, estar ao lado dos pobres desse mundo... / Concordo que Prévert tem com frequência, no seu lirismo, esse caráter reivindicativo. Às vezes atinge a sátira, mas permanece um lírico. E junto: / - Mas, a vida de Prévert não é segredo para ninguém, ele é um homem extraordinariamente extrovertido. Ainda hoje, me disse uma coisa extraordinária, que tem fama de falar muito e, na verdade, fala pouco. Acho que ele sente isso. Mas quando eu falei de infância sobre seus quadros também poderia falar o mesmo a respeito de Prévert. Você sabe a infância miserável que ele teve... uma infância de fome, desprezo e injustiça. Sua poesia dá sempre a impressão de que ele procura salvar e fazer voar os sonhos que viu morrer afogados na infância. Ele reivindica um pouco de felicidade para o menino pobre e desgraçado que foi. Como o senhor, ele tem de apelar para o surrealismo.” [BRAGA, 2013, p.104-105]

do corpo (teatro) e da linguagem (poesia), um dos pilares do filme. Sobre este aspecto, Carole Aurouet mostra que tal contraposição estava presente desde os primeiros rascunhos, onde se lê efetivamente os termos “gestos” e “palavras” escritos junto aos nomes de Baptiste e Frédérick respectivamente. Inclusive, tem-se a impressão de haver um movimento trabalhando para aumentar o contraste das coisas no filme, como um princípio organizador, por exemplo: a repetição do verbo “raconter”; que atravessa ambas as falas, carrega consigo um impasse de que o ato de “contar” se vincula, numa primeira abordagem, à palavra; porém, o termo se liga ao mímico e aos sonhos dos pobres espectadores – personagens tradicionalmente sem voz na representação ocidental. Tal dinâmica se espalha por diversas instâncias da película.

A maior relevância desta cena está na articulação entre a Arte e o Povo, mais do que isso, está no fato de que o vínculo entre essas duas dimensões implica uma concepção estética: a pantomima de Baptiste deseja reverberar a vida do público com o qual ele se identifica. Os gestos, é claro, são decorrentes de uma técnica, mas este saber especializado do artista tem origem na observação - é resultado de seu contato com o mundo – não é apenas o “paradis” assistindo o mímico, nem somente o ator se submetendo às vontades do público. O crucial está no entreolhar de um para o outro. E, a poesia de Prévert constantemente se ocupa da construção e manutenção deste meio do caminho entre uma coisa e outra. O clássico *Les Enfants du Paradis* é um objeto privilegiado para observarmos como Prévert pensa, reage, acolhe, sente o público. Um dos motivos está no fato de que a filmagem aconteceu de 1943 a 1945, ou seja, em plena 2º Guerra Mundial, de modo que falar do povo nesse contexto é sintomático, tanto do passado (a ascensão de Hitler, a derrocada do *Front Populaire*, a vergonha do colaboracionismo durante a ocupação) quanto do futuro (a reconstrução do país, a massificação das artes, a Guerra Fria e Colonial). E, igualmente, a publicação de *Paroles*, lançado pouco depois do longa-metragem, que alcançou um enorme sucesso editorial, fora dos círculos intelectuais, atingindo e mobilizando uma grande parcela da sociedade. O roteirista, então, anos depois de ter escrito o diálogo entre Baptiste e Frederick, conseguiu se comunicar com uma população maior, talvez o único a fazê-lo nesta escala após Victor Hugo. Feito, é claro, que atravessou também o Atlântico. Prévert ficou igualmente conhecido por sua faceta popular no Brasil: por exemplo, ao refletir sobre “o divórcio entre a poesia e o povo” na literatura brasileira, em 1957, Paulo Hecker Filho tem a impressão de que se esperava “pelo menos um Prévert”¹⁹⁵ também nos

¹⁹⁵ FILHO, Paulo H. “Problemas atuais da poesia brasileira em tom de conversa e prédica”. Diário de Notícias, Rio Grande do Sul, 1957.

trópicos. Um poeta capaz de reaproximar as experiências poéticas modernas da população. Chega, no seu texto, a considerar Vinícius de Moraes como algo próximo do francês, por causa da canção e do cinema; porém, logo reconhece que o brasileiro não compartilha do “grande espírito simples e acessível” do outro. A sequência do artigo é interessante, pois Hecker afirma se tratar de um falso problema, porquanto a poesia brasileira nunca foi popular; nunca conseguiu escapar de um círculo intelectual restrito no país, mesmo se valendo de formas populares. Longe de ser uma visão elitista, este texto responde às discussões estéticas já abordadas, aqui, a respeito dos caminhos da lírica brasileira na metade do século XX. Os comentários de Hecker Filho, às vezes, duros, não desembocam tampouco numa visão negativa de Jacques Prévert. Mais tarde, em 1965, este mesmo crítico traduzirá uma série de poemas de *Paroles* e duas peças publicadas em *Spectacle*¹⁹⁶. As traduções fizeram parte de uma homenagem ao poeta francês feita pelo Grupo de *Teatro Decisão*. A peça se chamava “Preversão” e o diretor era Antonio Abujamra. É intrigante o fato que os manuscritos se encontram na seção “teatro censurado” da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, então, imaginamos que os poemas prevertianos tenham gerado complicações para os atores durante a ditadura militar instaurada um ano antes. Contudo, não temos mais informações a esse respeito, de modo que é melhor voltar ao filme “Les Enfants du Paradis”.

Nosso intuito, já evidente a esta altura, é tomar por um tempo as palavras de Baptiste como legendas para a poética de Jacques Prévert, ou melhor, poderíamos indagar até que ponto os anseios do mímico se conciliariam com os do poeta¹⁹⁷. A fim de entrelaçar mais essas duas instâncias seria útil retomar a entrevista (inédita na França) concedida ao jornalista Louis Wiznitzer, correspondente em Paris do hebdomadário carioca *Letras e Arte*. Como já vimos anteriormente, nela Prévert expõe de uma forma mais direta sua compreensão sobre a poesia, o

¹⁹⁶ Os seguintes poemas foram traduzidos “La grasse matinée”; “Familiale”; “Quartier libre”; “Premier Jour”; “Pour toi mon amour”; “Pages d’écriture”; “En famille e “A quoi revais-tu?”, esses dos livros *Spectacle* e *La pluie et le beau temps* respectivamente. As traduções das peças não se encontram na pasta no acervo da Biblioteca Nacional do Brasil. Mas, aparentemente, foram publicados numa antologia de texto traduzidos do autor chamada “Peças Breves e Deliciosas”, em 1987, pela editora Tchê! de Porto Alegre. No entanto, até o instante não conseguimos consultar nenhum exemplar desta obra.

¹⁹⁷ Mais uma vez, essa ressalva é necessária: dificilmente, Prévert expõe de forma organizada e clara as suas decisões estéticas (o mesmo poderia ser dito sobre Rubem Braga). Existem fragmentos aqui e ali, que, juntados não esclarecem definitivamente as escolhas literárias do autor – elas sugerem somente contornos de sua escrita. Se, por um lado, enfrentamos dificuldades consideráveis para analisar a obra, por outro, ao procurarmos pelas, digamos, principais linhas de força de Prévert compreendendo que nelas é depositada uma visão de mundo, esbarramos numa profunda reflexão sobre a arte. Na medida do possível, o objetivo desta tese é, após sinalizar essa reflexão, conseguir decantar dela o que pertence a cada um dos escritores, compreendendo os pontos de encontro e desencontro de suas poéticas.

que, por si só, já constitui um traço a ser destacado. Isso não acontece com tanta frequência no percurso do autor. Talvez, o fato de que a publicação sairia num país distante, em português, uma língua menos difundida no campo intelectual francês, tenha concedido mais liberdade à manifestação do poeta. Outra hipótese para que Prévert tenha se expressado mais à vontade, por assim dizer, poderia se relacionar a maneira como o jornalista se aproximou dele. Através de cartas encontradas no arquivo de Rubem Braga, recebidas logo ao voltar para o Rio de Janeiro, em 1951, Wiznitzer pede ajuda para conseguir trabalhos nos jornais brasileiros (aparentemente, com a esposa doente, os problemas financeiros se acumulavam na Europa). É provável, então, que o cronista brasileiro tenha arranjado a entrevista em Saint-Paul de Vence, onde ele próprio ficou na casa de Jacques Prévert e, por causa do poeta, conversou com Picasso e Chagall. Tecidos os vínculos, passemos ao recorte da entrevista:

- Que ideia faz o senhor da poesia?

- Uma ideia bem simples: a poesia não pode ser senão de circunstância. Outrora, os poetas escreviam para celebrar o nascimento de um príncipe, um casamento, uma morte. Eu escrevo para celebrar acontecimentos populares ou “animalísticos”: os caramujos vão ao enterro de uma folha morta ou à pesca da baleia; os fantasmas do carrasco que matou todo mundo, mesmo seu melhor amigo... Tudo isso são acontecimentos importantes que eu celebro. Não creio em poesia na perfeição absoluta. A poesia é uma maneira de sentir e de exprimir as coisas e não um jogo de vocábulos. Não utilizo rimas, mas me sirvo de assonâncias e dos ritmos da linguagem. Mas não têm eles para mim uma importância capital; não é em função deles que escrevo um poema. [...] ¹⁹⁸

A relação de Jacques Prévert com o componente popular é explícita. Ele se vê como uma espécie de continuação do poeta antigo, com um papel bem definido - cantar os eventos da comunidade à qual pertence. Com a diferença, agora, de que os acontecimentos que lhe cabem comemorar são populares ¹⁹⁹. Estas linhas podem ser lidas como uma resposta àqueles que leem sua escrita como sendo prioritariamente formal, que se autoalimentaria dos jogos de palavras,

¹⁹⁸ WIZNITZER, Louis. “Longe de Paris, vive Jacques Prévert”. Letras e Artes. Rio de Janeiro, 27.05.1951

¹⁹⁹ É curioso, na mesma frase, dizer também “animalístico”, neologismo em português, que desvelaria uma herança surrealista de abordar os assuntos: o que, por sua vez, faria eco na concepção de poesia como “uma maneira de sentir e de exprimir” o mundo. Um resquício do ardor revolucionário do surrealismo, que almejava a transformação do corpo social por meio da transformação na sensibilidade da sociedade.

chistes e assonâncias a despeito do assunto tratado²⁰⁰. De fato, não é segredo certa obsessão por estes elementos na poesia de Prévert, suas páginas de roteiro e de livro transbordam com esses recursos retóricos. Isso não determina, contudo, a razão dos versos. Ele é consciente de que suas escolhas se dão em função dos acontecimentos, em virtude disso, elas também são circunstanciais. Assim como para Baptiste, essas opções estéticas se condicionam pela eventual potência de provocar emoções, sonhos, angústias, medos, tristezas e alegrias no público – coisas que, apesar de não existir sem a linguagem, definitivamente não se resumem a ela – é uma poesia que se interessa pela experiência humana. Sob este ângulo, continuando na relação entre as palavras do mímico e do poeta, arriscaríamos uma aproximação entre os verbos “raconter” de Baptiste e “célébrer” de Prévert – pois, parece-nos que contar a pequena vida daquelas pessoas não está dissociada da celebração de seus grandes sonhos – são duas faces de uma mesma moeda. E mais, se expandirmos o significado de celebração como um sinônimo de manifestação, percebemos que o percurso biográfico do autor adquire muita coerência. Como sabemos, ele começa a escrever a sério quando se junta à trupe *Octobre*, um grupo de teatro que circulava no efervescente universo proletariado do começo do século XX, nos arredores de Paris, cantando as reivindicações, as greves e as festas dos sindicatos. Sua produção cinematográfica data desta mesma época, seus roteiros mergulham numa atmosfera ainda artesanal (menos industrial) do cinema, de ares itinerantes, uma arte voltada para o entretenimento das classes pobres e, por causa disso, rechaçada pelos intelectuais. Dois espaços, o teatro e o cinema, onde o contato com os trabalhadores era mais intenso, e nos quais, geralmente, também se constituíam como instâncias de maiores liberdades estéticas. Ali, no diálogo mais imediato com o povo, o poeta encontrou a faísca necessária para impulsioná-lo à escrita. A propósito, o filme *Les Enfants du Paradis* também conjuga esses dois lugares da poesia de Prévert: uma homenagem à arte dramática e cinematográfica e uma celebração do popular, que, afinal, dá título ao longa-metragem.

A ausência da palavra “engajamento” na entrevista acima é significativa, já que, tradicionalmente, o inverso da posição formalista se acha na instrumentalização das produções em favor de uma causa, o artista engaja seus recursos de expressão numa militância, determinando suas escolhas por elementos externos e, às vezes, até contrários a si. As

²⁰⁰ A título de exemplo, Anne Hyde Greet, em 1968, escreve o seguinte: “With Jacques Prévert we enter another world. Although his puns may comment on the human condition satirically, sentimentally, or otherwise, Prévert is not so much concerned with making meanings meaningful as with questioning meaning itself. In his best poems the puns seem to make no comment at all beyond a linguistic one. They are there for their own sake. The fantasy they evoke is superior because it is gratuitous and seemingly not rooted in human concerns” [p.4]

circunstâncias de Prévert, no começo da carreira, estão ligadas ao movimento operário e, de modo geral, permaneceram próximas da classe trabalhadora pelo resto de sua vida, mas suas decisões formais não se condicionam por um programa ideológico externo; sendo isto uma das principais razões para não ter entrado no Partido Comunista Francês.

Toda obra que proponha uma articulação deste tipo, precisa ter uma atenção redobrada para não cair numa atitude populista. Se voltarmos ao encontro de Baptiste e Frédérick, bastaria que o adjetivo “petit” estivesse ligado ao pronome “ils” (ex. ils sont tout petits) e não ao substantivo “vie” como se lê no original (“... leur vie est toute petite mais ils ont de grands rêves”), para se incorrer neste lapso, no mínimo problemático, senão preconceituoso. Evidentemente, apesar de ser acusado de populismo a obra prevertiana não endossa este tipo de perspectiva; pelo contrário, no que concerne à representação do pobre, do operário, o poeta mantém um sóbrio equilíbrio: seus personagens mais complexos muitas vezes são os mais desprovidos e desajustados; seus poemas mais famosos denunciam a exploração sofrida por eles; os versos contam, igualmente, as estratégias criadas por essas pessoas para viver neste mundo desfavorável – às vezes, as estratégias funcionam, outras não, elas falham. O poeta escreve sem idealizações (ou fugindo delas), sem a procura de algum tipo de heroísmo. Povo não é sinônimo de nação em Prévert. Tampouco retrata o operário como um revolucionário à la lettre, apesar de guardar em si a potencialidade de novas linguagens e novas configurações sociais. Vale a pena, para compreender melhor este traço, passar os olhos por um trecho do texto “Le Pauvre et le Prolétaire” de Roland Barthes, comentando a representação do pobre nos filmes de Charles Chaplin, uma vez que algo semelhante acontece na composição de Jacques Prévert:

[...] Pour Charlot, le prolétaire est encore un homme qui a faim: les représentations de la faim sont toujours épiques chez Charlot: grosseur démesurée des sandwiches, fleuves de lait, fruits qu'on jette négligemment à peine mordus; par dérision, la machine à manger (d'essence patronale) ne fournit que des aliments parcellés et visiblement fades. Englué dans sa famine, l'homme-Charlot se situe toujours juste au-dessous de la prise de conscience politique: la grève est pour lui une catastrophe parce qu'elle menace un homme réellement aveuglé par sa faim: cet homme ne rejoint la condition ouvrière qu'au moment où le pauvre et le prolétaire coïncident sous le regard (et les coups) de la police. [...] C'est précisément parce que Charlot figure une sorte de prolétaire brut, encore extérieur à la Révolution, que sa force représentative est immense. Aucune œuvre socialiste n'est encore arrivée à exprimer la condition humiliée du travailleur avec autant de violence et de générosité. Seul Brecht, peut-être, a entrevu la nécessité pour l'art socialiste de prendre toujours l'homme à la veille de la Révolution, c'est-à-dire l'homme seul, encore aveugle, sur le point d'être ouvert à la lumière révolutionnaire par l'excès « naturel » de ses malheurs. En montrant l'ouvrier déjà engagé dans un combat conscient, subsumé sous la Cause et le Parti, les autres œuvres rendent compte d'une réalité politique nécessaire, mais sans force esthétique. [BARTHES, 2014, p. 44]

Com certas ressalvas, a representação do pobre em Jacques Prévert se assemelha bastante a de Charles Chaplin. Bastaria observar como a fome é um assunto recorrente em seus versos, sendo o exemplo mais contundente o poema “Grasse Matinée”, no qual um homem faminto degola um transeunte para, depois, tomar um café com leite e um pão numa padaria próxima. São, os personagens de Prévert, pessoas às vésperas da revolução, sem a consciência ou o engajamento político da representação socialista e comunista; contudo, nem por isso, desprovidos de desejos, sonhos e medos, isto é, da capacidade de sentir o mundo ao redor e reagir a ele.

No episódio em questão, de *Les Enfants du Paradis*, ainda que o assunto da conversa entre os dois personagens seja crucial, a pouca iluminação, a esquina desconhecida da cidade, o boteco sem cadeiras, os companheiros maltrapilhos; tudo compõe uma atmosfera de coisa sem importância, ressaltando mais as palavras de Baptiste, que permanece, como se lê entre parênteses no manuscrito, sempre “muito sério e ainda perdido como num sonho”, ao manifestar o desejo primordial de sua pantomima. Dito isto, chegamos a outro aspecto importante da cena analisada, pois, existe na versão final dela uma diferença em relação ao roteiro original – na realidade, quando assistimos o filme, escutamos o seguinte diálogo:

FRÉDÉRIC - [...] tu parles avec tes jambes... tu répons avec tes mains...un regard...un haussement d'épaules, deux pas en avant...un en arrière et ça y est... “ils” ont compris au paradis

BAPTISTE - Oui... ils comprennent tout... Pourtant ce sont de pauvre gens... mais moi je suis comme eux... Je les aime... Je les connais... Leurs vie est toute petite, mais ils ont de grands rêves... Et je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur... les faire pleure.

Até certo ponto é normal um longa-metragem se distanciar do roteiro – mesmo na parceria Prévert-Carné, em que a autonomia era respeitada por ambos –, pois, imprevistos de filmagem, de contingência de material, de meteorologia, são recorrentes numa produção dessas proporções. Contudo, a mudança se dá nas entrelinhas do diálogo – não se trata de uma cena rejeitada na montagem, por exemplo. Baptiste utiliza uma conjunção adversativa “pourtant” (entretanto), que não existe no original, para se referir ao público. E o termo se opõe, na frase, à ideia de compreensão, como se a pobreza pudesse os impedir de entender a pantomima. Sequer os parênteses, que descreviam o estado de espírito “grave et toujours perdu” do mímico, permanecem no fragmento. Sem essas marcações de Prévert, os gestos leves e sorridentes de Jean-Louis Barrault reforçam o ar condescendente da sentença.

Ao assistir o filme, uma espécie de ruído se desprende desta cena; então, após a leitura do roteiro publicado por Carole Aurouet, em 2012, aquilo que seria somente um detalhe adquiriu

contornos significativos, pois, antes de tudo, essa diferença afeta de modo relevante o equilíbrio mencionado quanto à representação do povo na poética de Jacques Prévert. A variação é emblemática, uma vez que o poeta, justamente por ser poeta, atento ao tecido linguístico, às relações flutuantes das palavras entre os seus significados e significantes, não escreveu o diálogo falado, afinal, pelos seus personagens. Nos arquivos da Cinemateca de Paris, observamos que a cópia feita a mão por Marcel Carné, onde introduziu seus planos e cortes, é igual ao manuscrito de Prévert. A alteração, nesse sentido, tampouco teria sido condicionada por uma escolha cinematográfica. Ainda consideramos que a diferença poderia ter acontecido por um efeito de improvisação, entretanto, os documentos entregues aos atores contêm o diálogo da versão final, aquela do cinema. Quer dizer, Barrault seguiu à risca as palavras do roteiro, que lhe foi entregue. Assim, a mudança se deu no processo final de datilografia, já distante do roteirista. Infelizmente, não conseguimos afirmar nada para além disso – a modificação se deu às vésperas da filmagem, onde Prévert não teria nenhuma ingerência sobre a produção. Na falta de respostas de como uma coisa passou a ser outra, resta-nos olhar para quais foram as alterações e seus efeitos. O mais visível deles estaria na inversão entre os parágrafos. No original, Baptiste manifesta seu desejo de provocar mais do que o riso do público, antes de falar de sua identificação com o “paradis”; na filmagem, o contrário acontece. A troca da ordem dos parágrafos não produz nenhum impacto significativo, ainda assim, aparenta estar ligada, como um estímulo, à conjunção adversativa “pourtant”, o principal problema da cena. Isto em virtude de que, na versão de Jacques Prévert, o diálogo de Baptiste é uma réplica à indagação feita por Frédérick, que, após elogiar o bom trabalho do colega, nota uma mudança no rosto do outro e lhe questiona “Qu’est-ce que tu as... tu n’es pas contente?” [o que você tem...você não está contente?], então, o mímico verbaliza sua frustração e, só depois disso, ele faz o comentário sobre a adequação entre suas ambições estéticas e a vida do público mais pobre do *Funambules*. Desta maneira, a inversão não é a causa da visão condescendente em relação ao povo, no entanto, de alguma forma, ela cria as possibilidades para este tipo de perspectiva. A outra alteração no diálogo, menos evidente no caso, relaciona-se justamente ao corte das falas de Frédérick, na medida em que estes retalhos – aparentemente desimportantes - traziam elementos substanciais para se compreender o componente popular na composição prevertiana – pelo menos, dois deles merecem nossa atenção: em primeiro lugar, o ator dramático diz “ils sont fendus en deux...” para se referir ao público emocionado pela pantomima de Baptiste. A imagem do “paradis” partido em dois guardaria em si a figuração da ambiguidade do povo, que, ao mesmo tempo, germina uma grande força criadora de novas linguagens, novos ângulos e até mesmo de revoluções, para Prévert. Por outro lado, este mesmo

povo se encontra sempre vulnerável às intempéries da vida material, às explorações das classes mais abastadas, à fome, à violência e à repressão. Além disso, o riso é estopim desta dupla condição, o que nos concede, igualmente, pistas sobre a tendência burlesca do autor como um elemento também de intervenção. Mais intrigante é constatar que essa característica dúbia pertence também à figura histórica de Deburau. No segundo capítulo de *La nuit des Prolétaires – Archives du rêve ouvrier* (1981), Jacques Rancière retoma uma crônica do periódico *Globe*, de 1831, um jornal orientado pelas ideias de Saint-Simon (do socialismo utópico), no qual o jornalista se mistura com a multidão do *Funambules* para assistir a pantomima do famoso mímico. No texto, o cronista enxerga Baptiste como uma sósia do povo. E continua assim:

Cet homme, c'est son acteur à lui, c'est son Sosie : c'est le peuple sur scène et c'est le véritable. Arrière donc l'insignifiant bagage de figurants chargés de s'habiller en peuple et de se grouper derrière les héros de théâtre [...] Il y a dans les farces de cet homme je ne sais quoi d'amer et de triste : le rire qu'il provoque, ce rire qui part si franc de sa poitrine fait mal quand à la fin, après nous avoir si bien divertis de toutes les manières, après s'être montré si plaisant, si original, on le voit, pauvre Deburau ou plutôt pauvre peuple ! retomber de tout son poids à l'état de soumission, d'abaissement et de servitude où nous l'avons trouvé au commencement de la pièce et dont il ne s'est échappé un instant que pour tant nous réjouir. Adieu Pierrot ! Adieu Gilles ! Adieu Deburau ! Adieu peuple, à demain ! Demain tu nous reviendras, toujours pauvre et railleur, toujours gauche, maladroit, ignorant, un sujet de risée pour l'oisif que tu nourris ! Voilà ta vie, voilà ton drame de tous les instants !²⁰¹
[RANCIÈRE, 2012, p.36]

Jacques Rancière, desde o início de seu livro, analisa a duplicidade presente na representação do povo, inclusive, problematizando a tendência dos intelectuais de se concentrarem somente na força produtiva do proletariado, de definir essas pessoas apenas pelo seu trabalho, quando, nos arquivos encontrados pelo filósofo, os operários não se limitam desta maneira²⁰², pelo contrário, eles constroem suas próprias imagens com aquilo que fazem ou desejariam fazer no tempo livre, por isso, a importância das noites e dos sonhos dos operários nos registros achados. No que concerne a nossa linha de raciocínio, o fragmento reforça a

²⁰¹ “Spectacles populaire”, *Le Globe*, 28 oct. 1831

²⁰² Este comentário de Jacques Prévert, no livro *Hebdomadaires*, compartilha com Rancière uma visão similar : “ Tout ce vocabulaire méprisant pour le peuple : la vulgarisation, la Vulgate ! Le mot *vulgaire* a besoin d'une majuscule puisque le mot *distinction* paraît en avoir une. C'est drôle, l'homme distingué ! Mais l'homme vulgaire, quand il devient ce qu'il est commun d'appeler un héros de guerre, devient distingué : il se distingue dans cette guerre. De même qu'un Noir, aux États-Unis ou en France, lorsqu'il est champion, sort du vulgaire. Il se distingue, au troisième ou au quatrième, ou au premier round, par knock-out. C'est ainsi qu'il y a un immense mépris pour le peuple qui continue, malgré tout, à être le peuple. Toute la critique, de nos jours, est faite dans des journaux bourgeois qui se moquent des bourgeois et qui se traitent de bourgeois. Les ouvriers ne se traitent jamais d'ouvriers” [O.C. p. 909]

ambiguidade do personagem – característica também presente no longa-metragem – deste o riso agridoce, por ter caído o pantomimeiro num estado de submissão e servidão, do qual tinha se livrado momentaneamente para divertir os seus iguais. A obra de Prévert, de certa maneira, assimilou este gosto doce e amargo do destino ambíguo do povo. O mímico é considerado pelo jornalista a encarnação das misérias e dos desejos populares, porque esta constatação se faz presente no diálogo entre Baptiste e Frédérick.

Grosso modo, em *Les Enfants du Paradis*, os quatro personagens principais (Baptiste, Frédérick, Lacenaire e Garance) poderiam constituir uma espécie de arquétipo do povo. Eles são, ao mesmo tempo, um movimento do particular para o geral e vice-versa: são a representação do povo – todos superam o indivíduo numa alegoria do coletivo, no entanto, pelos atores, que aparecem sempre nos filmes de Prévert, os personagens não perdem o traço individual completamente, eles não se tornam apenas um arquétipo, um símbolo. Na realidade, eles são duas histórias contadas ao mesmo tempo, da realidade e da ficção, do ator e do personagem. É essa duplicidade, ou melhor, o equilíbrio entre essas duas dimensões concede uma dinâmica única para os filmes – alargando as fronteiras entre a vida e a arte (em nota, reproduzo um comentário relevante de Rancière sobre o excerto anterior, que pode ajudar a compreender esta relação complexa) ²⁰³.

Cuidemos, a partir de agora, do segundo período elidido de Frédérick, a saber, o elogio da pantomima do amigo: “c’est du bon travail” (é um bom trabalho). Uma frase rápida e tão curta que, no manuscrito original, perde-se na caligrafia difícil do poeta, porém, ao desaparecer do diálogo, de repente, adquire importância pelo espaço que deixou. A ausência se faz sentir porque atenua a relação entre arte e trabalho. O desaparecimento leva consigo novamente uma dimensão essencial da escrita de Prévert. Inclusive, como vimos na entrevista acima, esta relação influencia a compreensão que o poeta tem de si mesmo, o entendimento de sua tarefa na sociedade – de celebrar os acontecimentos populares. Como também já foi mencionado neste capítulo, esta correlação é inerente à maneira como a obra prevertiana se construiu, vinculando frequentemente a escrita a uma função, a uma profissão. Por exemplo, o grupo *Octobre*

²⁰³ L’image du peuple ici présentée remonte plus loin et se prolonge plus avant que l’entreprise saint-simoniennne : image double où la figure d’un peuple exploité et méprisé, victime de la gaucherie et de l’ignorance attachées à sa pesanteur même de classe productive et nourricière, se marie avec celle d’un peuple-enfant, transformant en jeu vis-à-vis des puissants et en dérision vis-à-vis de soi le rêve même d’émancipation ; peuple complice d’une subordination qui lui laisse la possibilité des dénégations imaginaires et des renversements symboliques : évasions du théâtre et de la goquette ; journées d’insurrection dont les victoires éphémères semblent reproduire la fonction ancienne des carnivals et des charivaris : celle d’un renversement momentané des rôles, nécessaire pour reproduire l’équilibre entre les dominants et les dominés. [RANCIÈRE, 2012, p.37]

procurava um escritor capaz de criar as peças no calor da hora, às vezes, para intervenções no dia seguinte. Prévert se encaixou perfeitamente nessa atribuição. Com Marcel Carné, passa-se algo similar, o diretor precisava de alguém para melhorar a adaptação para o cinema do romance *La prison de Velours* (1934) de Luis Ribaud, então, lembrou de ter assistido a “Bataille de Fontenoy” do mesmo grupo *Octobre* e, impressionado pelo diálogo da peça, foi atrás do autor, era Jacques Prévert. Outra vez o poeta aceitou a proposta e, assim, com o filme *Jenny* (1936), tem início uma das parcerias mais notáveis da história do cinema francês. Prévert coloca sua arte à disposição de uma necessidade²⁰⁴ ou, como explica a André Pozner, em *Hebdomadaires* (1972), encara sua poesia como um trabalho, em nada diferente dos outros ofícios:

[Prévert] - La littérature ? C'est mon métier. Je l'ai dit, j'ai écrit très tard. Pour le cinéma. Il y avait longtemps que je cherchais un métier . Je l'ai cherché parce que je ne pouvais pas faire autrement, il fallait bien que je fasse quelque chose ! J'ai écrit des scénarios, ensuite j'ai écrit d'autres choses. C'est devenu comme ça mon métier, d'écrire.

[Pozner] – C'est un métier que vous aimez ?

[Prévert] – C'est celui que je préfère, c'est tout. J'aime pas tellement le travail.

[O.C. p. 911]

Por este ângulo, para além da necessidade de um emprego para sobreviver, essa longa procura de um trabalho poderia ser compreendida também como uma busca estética, deste modo, o período no grupo surrealista e no *Octobre* fariam parte de um mesmo processo, a perseguição de um espaço, onde pudesse exercer sua função e – vale acrescentar isso – um lugar em que o poeta contribuísse numa posição de igualdade com os outros homens, com o métier que preferisse. Para Prévert, então, sem desmerecer nenhum dos dois grupos anteriores, o cinema concede a sensação de ter encontrado, finalmente, seu ofício, provavelmente, porque intensifica a articulação entre os campos artísticos e o mundo do trabalho. Sem dúvida, a carreira cinematográfica modelou sua poesia, na relação com a imagem é certo; mas, sobretudo, propiciou as condições de uma pesquisa estética intensa, uma vez que, tendo começado a escrever na transição entre os filmes mudos e falados, foi forçado a encontrar novas formas de expressão. O poeta precisou, por exemplo, compor frases que soassem naturais na voz dos autores e, por outro lado, que coubessem no quadro, nos limites físicos de uma cena. O diálogo

²⁰⁴ Reforçamos apenas que não se trata de uma relação de submissão, muito pelo contrário, havia uma aderência ideológica muito forte de Jacques Prévert com os projetos que se propunha escrever.

não pode ser artificial, nem longo e nem curto demais – há uma medida justa das palavras no roteiro, por consequência, há também um exercício constante em busca desta justeza.

Algo muito semelhante se dá na relação de Rubem Braga com a crônica. Ela possuía um tamanho reduzido nas páginas dos jornais, com números de caracteres pré-determinados e um prazo curto para a publicação. O trabalho, quer dizer, a vinculação da escrita a uma atividade profissional, forjou os caminhos de ambos os autores e, não seria exagero afirmar, os ajudou na medida em que o jornalismo e o cinema, com suas regras e restrições próprias, impuseram a cada um deles certos limites, certas disciplinas, certas balizas, que orientaram suas escolhas estéticas. Como se fossem, por exemplo, o exercício da escrita de um soneto para os poetas antigos, uma forma fixa a ser preenchida de fora para dentro, as circunstâncias da crônica e do diálogo exigiram um aprendizado e um aprimoramento constante da técnica, que, no final, os fez melhores artífices da palavra. Sucede que tanto Jacques Prévert quanto Rubem Braga se adaptaram tão bem às profissões, que expandiram os limites formais delas. As obras de andadura íntima e única se tornaram, elas mesmas, modelos a serem copiados ou superados. Seus métodos de trabalho (o que poderia se chamar de “estilo”) influenciaram muito o futuro das respectivas áreas.

Todas essas correlações, é verdade, não estão contidas na rápida frase “C’est du bon travail”, contudo sua ausência, como dissemos, ecoa essas questões, porque afastam o diálogo de Jacques Prévert do mundo do trabalho. Dentro de um quadro mais geral, tangenciamos uma particularidade concernente à dificuldade de determinar a autoria na carreira cinematográfica, pois, malgrado a figura totalizadora do diretor, a responsabilidade pelas escolhas estéticas se dilui no caminho de um longa-metragem na medida em que um filme nunca se faz sozinho. Existem muitas mãos permeando o processo: o roteirista, os técnicos, os produtores, todos contribuem para a realização da obra. O aparato industrial do cinema não sobrepõe o caráter coletivo da realização artística, menos ainda em seus princípios. Jacques Prévert se nutriu deste procedimento, desta concepção de trabalho, associando sua escrita frequentemente a outros ofícios de fotógrafos, pintores, jornalistas e músicos, ao longo de toda sua vida. Contudo, a manutenção da atitude coletiva, nalguns casos, como os recortes na fala de Frédérick e nas alterações na voz de Baptiste, abrem margens para efeitos colaterais de transparecer uma visão dissonante da sua. E, eventualmente, estes ruídos reverberam e se amplificam, induzindo a leituras equivocadas de sua obra. Por exemplo, ecos desta perspectiva não-prevertiana a respeito da relação com o povo podem ser escutados no livro “Child of Paradise – Marcel Carné and the

golden age of French cinema” (1989). Em parte, porque Edward Baron Turk recorre justamente à cena do encontro entre Baptiste e Frédérick para ilustrar seu argumento:

A political dimension inheres in the film’s view of the theater as a privileged site of collective redemption. Carné and Prévert understood the extent to which the Boulevard du Temple provided an arena for common people of the early to mid-nineteenth century to voice their otherwise disregarded will. [...] *Les Enfants du Paradis* celebrates the force of these demanding crowds. Before Baptiste takes to the stage, the Theater des Funambules is a will-attended theater. Yet its outmoded pantomimes elicit only casual involvement from easily distracted audiences. Baptiste sets out to create a more refined form of pantomime that, without sacrificing popular appeal, will make audiences realize untapped potential. Referring specifically to the occupants of le paradis, slang for the theater’s highest and least expensive gallery seats, Baptiste tells Frédérick in language redolent of Carné and Prévert’s prewar sentimental populism: ‘They’re poor people, but I am like them. I love them, I know them well. Their lives are small, but²⁰⁵ they have big dreams. And I don’t only want to make them laugh, I want to move them, to frighten them, to make them cry’. Baptiste succeeds because he addresses the emotional needs of the downtrodden and disenfranchised who, in turn, legitimate his art. Resounding from le paradis, this vox populi is also a vox dei. [TURK, 1989, p. 251]²⁰⁶

Dizer que o clássico celebra a força da multidão entra em consonância com a entrevista de Prévert acima. Mas, as escolhas vocabulares do Prof. Turk não se adequam bem à cena, sobretudo, no tocante a dimensão política do teatro, como um espaço privilegiado de “redenção” coletiva. O termo entre as aspas é demasiadamente carregado de uma simbologia cristã para compreender a poética anticlerical prevertiana. O verbo “sacrificar” ligado ao fato de Baptiste desenvolver uma pantomima mais refinada, sem abandonar o “apelo popular”, além de se inserir no mesmo campo semântico religioso da palavra anterior, destaca-se porque foi usada em outras ocasiões para definir a escrita tanto de Jacques Prévert quanto de Rubem Braga,

²⁰⁵ [grifos nossos]

²⁰⁶ Versão francesa : “ Il y a également une dimension politique dans la façon dont le film voit le théâtre populaire comme lieu privilégié de rédemption collective. Carné et Prévert suggèrent que le boulevard du Temple fournit une arène où peut s’exprimer la volonté de ce petit peuple dont par ailleurs il n’est tenu aucun compte. [...] *Les Enfants du paradis* célèbre le pouvoir de cette foule exigeante. Avant même que Baptiste ne monte sur scène, le Théâtre des Funambules attire beaucoup de monde. Mais ses pantomimes démodées ne suscitent qu’un intérêt distrait. Baptiste entreprend de créer une forme de pantomime plus raffinée qui amènera le public à réaliser un potentiel inexploité. Se référant explicitement à ceux qui fréquentent le “paradis”, les places les plus hautes et les moins chères de la salle, Baptiste dit à Frédérick, dans un langage qui rappelle le populisme sentimental d’avant-guerre : “Et Pourtant ce sont de pauvre gens. Mais moi je suis comme eux, je les aime, je les connais; leurs vie est toute petite mais... ils ont de grands rêves. Et je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur, les faire pleurer”. La réussite de Baptiste provient de ce qu’il répond aux besoins émotionnels des opprimés, des sans-voix qui, à leur tour, légitiment son art. Tombant du paradis, cette *voix populis* est également une *vox dei*. [TURK, 2002, p. 217]

pela crítica francesa e brasileira respectivamente. num sentido similar. Sempre ligada à dimensão estética, à acessibilidade de ambos os autores – como se o maior feito de cada um fosse escrever de uma maneira simples, sem, no entanto, “sacrificar” o caminho da verdadeira poesia.

Outro aspecto, ainda político, acha-se na necessidade de refletir (aliás, não apenas neste quesito, mas numa leitura geral sobre poetas considerados populares) sobre a noção de “dar voz” (to voice) aos desejos ignorados das pessoas comuns. De antemão, soa irônico recorrer à voz quando se trata de um mímico, depois, na cena específica que estamos analisando, os personagens utilizam o verbo “contar” (raconter) os sonhos do “paradis”, pressupondo uma escuta, um olhar do outro, uma via de mão dupla. Insistamos nisso outra vez, em *Les Enfants du Paradis*, a arte do pantomimeiro se ancora num entreolhar, ele anda pelas ruas de Paris, ele observa as pessoas, daí, transforma aquilo que vê numa expressão artística. Assim como faz o próprio Jacques Prévert, conhecido por suas grandes andanças pela cidade, onde entrava em contato com a linguagem da população para, em seguida, criar seus versos. “Dar voz” às “pessoas comuns”, às vezes, traz nas entrelinhas certa hierarquia entre os sujeitos e o complemento da frase, como se os artistas fossem superiores às outras pessoas, “comuns”. Em Rubem Braga, essa ideologia existe numa chave invertida – o cronista se coloca sensivelmente abaixo dos outros ofícios, mais necessários e urgentes, do que o bater da máquina na redação de um jornal. Prévert não tem um olhar autodepreciativo, como o do brasileiro, persiste em se manter num pé de igualdade com o outro. Ambos os caminhos estão repletos de contradições e, para muitos, também de ingenuidade ou alienação. Entretanto, nenhum dos dois tem a presunção de conceder voz ao povo. Na realidade, trata-se de um diálogo, no qual os trabalhadores, as pessoas mais pobres, ocupam um lugar central.²⁰⁷ Por fim, consideramos uma leitura equivocada associar a perspectiva pré-guerra de Marcel Carné e Jacques Prévert aos adjetivos “populista e sentimental”. Primeiramente, porque são formas pejorativas de dizer, por exemplo, que se trata de um olhar popular e lírico. Dito desta maneira, a substituição amainaria o equívoco desta leitura, que, nos parece, é vítima da modificação ocorrida no filme. Observem a conjunção adversativa “but”, em negrito no fragmento [grifo nosso], pois, ela nos indica que

²⁰⁷ A fonte dos poemas de Prévert era a linguagem popular contemporânea a ele, por este ângulo, o seu público era também contemporâneo ou, em outras palavras, o tempo dominante do poeta francês é o presente. Já Rubem Braga, apesar de escrever no jornal – portanto, vincular-se a um presente imediato – seu estilo apontava para o futuro, isto é, havia no seu trabalho uma projeção de “leitor médio”, que não é o sujeito pobre, nem o intelectual, trata-se dos homens cotidianos, comuns. Por isso, não seguiu um registro popular e, sim, o caminho da simplicidade

o crítico se baseou na versão final de *Les Enfants du Paradis*, portanto, apesar de plausível, sem o cotejo com roteiro original, nem com os arquivos da Cinemateca, a percepção se constrói sob um mal-entendido. A cena, tendo sido gravada como foi imaginada no princípio pelo poeta, não ilustraria o argumento de Edward Turk. Na sequência do livro, pelo menos, no que se refere à escrita de Jacques Prévert, o equívoco ganha certa proporção, quando o professor sugere que o “paradis” pode ser compreendido como uma metáfora:

[...] for the suffering compatriots who, throughout the Occupation, sought relief in plays and movies. Elevated both literally and figuratively, these “children of paradise” enjoy, through performance, a state of integrity denied them since France’s fall to Germany. Considered in this light, the film’s title is politically charged. But its inherent extendibility blunts its edge. Interviewed shortly after the picture’s release, Prévert asserted that the title refers not only to the Funambules “good-natured working-class audience but to “the actors” as well. This makes perfect sense. The film’s thespians emerge from the masses and share their values. They, too, have sought out the theater in order to repossess a state of lost spiritual wholeness. And the success of this shared quest for regeneration depends upon actors’ and spectators’ identifying and responding reciprocally and totally with one another. Yet the all-too-perfect elaboration of the film’s basic conceit - that life and theater are indissoluble - quashes the politically redemptive potential of the theater as an institution. [Idem, p.251-252]²⁰⁸.

Mais uma vez as escolhas lexicais do crítico parecem desarticuladas em relação ao seu objeto. O termo “elevado” e as expressões “spiritual wholeness”, “quest for regeneration”, “good-nature”, “redemptive potential” ressaltam uma tonalidade religiosa estranha aos roteiros de Jacques Prévert. Mas, como dissemos acima, o principal problema deste trecho se encontra em sugerir que o “paradis” seja uma metáfora específica da Ocupação. O clássico, indiscutivelmente, sofreu as contingências da guerra. Inclusive, tendo as gravações interrompidas em 1943, por causa da chegada dos aliados na Itália ou, contratempos de outra ordem, a produção empregou uma quantidade significativa de colaboracionistas para figurar no filme – imposição da desfeita alemã. Além disso, recorrer a uma narrativa de um tempo no

²⁰⁸ [Para os compatriotas, os quais, durante a Ocupação, encontravam um tipo de alívio nas peças e nos filmes. Elevados tanto literalmente quanto figurativamente, o público do “paradis”/este “povo” se valia, através da performance, de um estado de integridade negado desde a derrota francesa para os alemães.]. Versão francesa: “La métaphore de leurs compatriotes souffrants qui, tout au long de l’Occupation, chercheront une consolation au théâtre et au cinéma. Ainsi élevés, au propre comme au figuré, ces enfants du paradis peuvent jouir, par le spectacle, d’un sentiment d’intégrité qui leur est refusé depuis la Débâcle. Sous cet angle, le film est politiquement chargé. Mais l’extension de ce trait semble en émousser considérablement la portée. Dans un entretien accordé peu de temps après la sortie du film, Prévert affirme que le titre se réfère non seulement ‘au public populaire et bon enfant’ du Théâtre des Funambules mais aussi bien aux ‘acteurs’. Ce qui est parfaitement vraisemblable. Les gens de spectacle dans ce film sont issus du peuple et partagent ses valeurs. Eux aussi cherchent dans le théâtre le moyen de retrouver un état d’intégrité spirituelle. Pour que cette quête commune aboutisse, il faut une interaction et une identification réciproque entre acteurs et spectateurs”. [TURK, 2002, p. 217]

passado (usado igualmente no trabalho anterior *Le visiteur du soir*, em que se volta à Idade Média) era um recurso para burlar as censuras do inimigo e, ao mesmo tempo, conseguir algum financiamento. Tudo isso, entre outras coisas, são resultados da situação histórica e, sem dúvidas, os detalhes da feitura de *Les Enfants du Paradis* estão entrelaçados com os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial; porém, o componente popular, sobretudo, a representação das pessoas pobres não se circunscreve somente à experiência da derrota francesa. A propósito, tal entendimento é questionável na medida em que concebe a arte como um reflexo, sem mediação alguma, da realidade. O filme, sim, celebra uma parte da história da França, talvez, mais particular que isso, homenageia Paris; não obstante, o drama do proletariado, suas lutas, sofrimentos, realizações, derrotas, sonhos e desejos não se limitam somente ao contexto francês do século XX. Tal perspectiva daria um aspecto, irreversivelmente, nacionalista ao longa-metragem.

O impasse das afirmações de Turk está em assumir sem ressalvas o ângulo de Marcel Carné (afinal, é o nome do diretor que está no título do presente livro). A metáfora sugerida pelo crítico americano reverbera, na realidade, as palavras de Carné, em suas memórias, defendendo *Les Enfants du Paradis* como uma tentativa de recuperar, através do símbolo, o que a França perdeu nas armas. Não é segredo que o diretor trabalhou nos bastidores para ressaltar os elementos franceses de seu filme, inclusive, atrasando a estreia para coincidir com o final da guerra, a fim de transformar a produção numa referência de resistência do país. À medida que pensamos na poética de Prévert, dentro desta interpretação, observamos uma contradição, pois o autor de *Paroles* – do princípio ao fim de sua obra – recusou e atacou as diversas formas de nacionalismo na sua época. Então, pouco do destino que teve o filme após a escrita do roteiro, tem a ver com Prévert. O “paradis” adquire múltiplos significados dentro da sua produção²⁰⁹ – nenhum deles, no entanto, relacionam-se conscientemente a uma defesa da nacionalidade francesa. Pelo contrário, neste aspecto, o poeta se aproximaria da ideologia comunista, internacionalista, que não enxergava fronteiras entre os trabalhadores explorados. Para entender a diferença, então, valeria olhar para a cooperação de Jacques Prévert no documentário *Aubervilliers* (1946), dirigido por Éli Lotar.

²⁰⁹ Do ponto de vista literário, por exemplo, há ecos diretos no filme do Pátio dos Milagres de Victor Hugo – quando Barrault encontra um homem cego pedindo esmolas na rua, eles simpatizam, o sujeito lhe convida para um bar, Coupe Gorge, e dentro do estabelecimento o cego recupera sua visão e exclama: “Um milagre”!

O documentário foi feito quase na mesma época da estreia de *Les Enfants du Paradis*. Trata-se de uma encomenda da prefeitura comunista desta cidade vizinha de Paris. O filme, com pouco mais de vinte minutos, pretendia alertar para o abandono a miséria da classe operária sob o governo anterior, alinhado ao General Pétain. O poeta escreve os comentários do documentário, assim, logo no começo, ouvimos as seguintes frases, que podem ilustrar bem a questão discutida aqui:

Mais les temps ont changé et la petite cité industrielle d'Aubervilliers compte aujourd'hui 55 000 habitants ouvriers pour la plupart et la plupart de ces ouvriers vivent au milieu des ruines et logent dans des taudis et ses ruines ne sont pas le ruines tout neuf de la guerre se sont déjà d'anciennes ruines des ruines banals. Les simples ruines de la misère ouvrière (...) [00 :03 :12 a 00 :03 :30]

Através da imagem de ruínas cotidianas da miséria operária, reforça-se a noção de que os trabalhadores são compreendidos de uma forma mais abrangente por Prévert, não somente vinculada a um contexto histórico específico da última guerra. Isso não implica, por conseguinte, tratar-se de uma situação imutável. Na escrita prevertiana, há espaço para a transformação das coisas – geralmente, o fio de esperança está ligado às crianças, que são capazes de ver o mundo doutra perspectiva e, mais do que isso, são capazes de mobilizar uma linguagem também inovadora, pois elas carregam consigo a latência de revoluções. Não por acaso, no final do documentário de Lotar, os filhos dos operários ocupam o centro da narrativa. Em *Les Enfants du Paradis*, ainda para repercutir o trecho de Edward Baron Turk, não é a Ocupação Alemã que agrega um sentido político ao título do clássico, a carga política está ali independentemente (ou para além) da derrota francesa na Segunda Guerra Mundial, porque, dentro da obra de Jacques Prévert, a figura infantil e a figura popular se revestem, elas mesmas, de uma condição política, anterior e posterior ao conflito na trajetória do poeta.

É evidente que não foram as alterações e cortes na cena inaugural deste capítulo, ou seja, no encontro de Baptiste e Frédérick, as únicas causas dessas leituras. Como dissemos anteriormente, Edward B. Turk concede pouco espaço para a colaboração de Jacques Prévert ao filme de 1945 e, por isso, traçando prioritariamente a perspectiva do diretor, desenvolve essas considerações, ao nosso ver, problemáticas dos significados do “paradis”. Resta-nos ainda uma retificação da mesma ordem a ser feita acerca das conclusões do professor Turk. Na realidade, refere-se a um desdobramento de aceitar o público do *Funambules* como uma metáfora. Em certo instante, Turk retoma uma entrevista de Jacques Prévert, revelando que o nome do filme não faria referências somente “à classe trabalhadora de boa índole”, mas também aos atores. A partir disso, o estudioso afirma que o ator, assim como o trabalhador, buscou uma espécie de regeneração do estado de espírito perdido pela França durante a guerra, coisa que

dependia, para se efetivar, de uma identificação e reciprocidade entre essas duas classes. O crítico ressalta que um dos conceitos bases do longa-metragem, a saber, de que vida e arte são indissociáveis uma da outra, na verdade, retiraria o potencial institucional do teatro como uma força de redenção. Em outras palavras, Turk aparenta argumentar que essa elaboração afeta o potencial ficcional da dramaturgia ou da arte em geral, a capacidade de nos dar outras dimensões. O que, se considerarmos o percurso de Jacques Prévert, sobretudo, suas heranças surrealistas, não deveria soar estranho, visto que ele investe frequentemente contra a instância institucional da arte, por isso, inclusive, declarou-se diversas vezes um artesão, negando o status de poeta, propondo uma compreensão do fazer poético fora do mundo da arte.

Sem nos aprofundar muito neste debate, que, por certo, é interessante, gostaríamos de propor uma leitura no sentido inverso. Há uma aproximação entre os atores e o público do “paradis”, que desagua num estreitamento dos limites entre vida e ficção; porém, isto não se daria na direção proposta, por exemplo, por esta frase: “The fim’s thespians emerge from the masses and share their values” (Os atores do filme emergem das massas e dividem os valores com elas) [TURK, 1989, p. 252]. Nem Jean Louis-Barrault, nem Pierre Brasseur (tampouco Arletty ou Marcel Herrand) emergiram das massas. A direção é contrária. Os personagens interpretados em *Les Enfants du Paradis* exigem um mergulho profundo na pele do “paradis”, porque são eles mesmos arquétipos populares, no caso, de Pierrot, Arlequim e Colombina.²¹⁰ Ademais, suas figuras históricas já se apresentavam como alegorias do povo, em suas respectivas épocas²¹¹. Aliás, na crônica encontrada por Jacques Rancière, já vimos um exemplo disso - Deburau consegue, através da pantomima, não somente representar os anseios da classe trabalhadora, mas encarnar o destino dela. O mímico é um sócio do seu público, em última instância, ele é o próprio povo. Com certeza, esta característica ecoa no papel interpretado por Jean-Louis Barrault.

Curiosamente algo muito semelhante foi dito sobre Frédérick Lemaître num testemunho de Victor Hugo, como se vê abaixo:

²¹⁰ A frase de Lacenaire, quando ele encontra Garance na segunda parte do filme, ecoa nesta parte : “Des gens, les acteurs ne sont pas des gens, c’est tout le monde et personne à la fois les acteurs” [PREVERT, 2012, p.146]

²¹¹ Inclusive, se fossemos fazer equivalências históricas, seria interessante pensar nas semelhanças e diferenças entre as épocas. Assim como Victor Hugo, que, ao escrever *Notre-Dame de Paris*, durante o período revolucionário, em que observa a monarquia ruir, decide deslocar sua história para o século XII, ou seja, no instante, em que a derrocada do Poder Real começou ser destruída – daí, a famosa cena do livro substituirá a catedral. O deslocamento acontece e, por certo, questiona o presente do autor de diversas formas, mas se servindo de diversas mediações.

- Il y a comme une famille d'esprits puissants et singuliers qui se succèdent et qui ont le privilège de réverbérer pour la foule et de faire vivre et marcher sur le théâtre les grandes créations des poètes ; cette série superbe commence par Thespis, traverse Roscius et arrive jusqu'à nous par Talma ; Frederick Lemaître en a été, dans notre siècle, le continuateur élatant. Il est le dernier de ces grands acteurs par la date, le premier par la gloire. Aucun comédien ne l'a égalé, parce qu'aucun n'a pu l'égalier : **les autres acteurs ses prédécesseurs ont représenté les rois, les pontifes, les capitaines ce qu'on appelle les héros, les dieux ; lui, grâce à l'époque où il est né, il a été le peuple.**²¹² Pas d'incarnation plus féconde ni plus haute. Étant le peuple, il a été le drame ; il a eu toutes les facultés, toutes les forces et toutes les grâces du peuple ; il a été indomptable, robuste, pathétique, orageux, charmant ; comme le peuple, il a été la tragédie et il a été aussi la comédie. De là sa toute-puissance, car l'épouvante et la pitié sont d'autant plus tragiques qu'elles sont mêlées à la poignante ironie humaine. Aristophane complété Eschyle, et ce qui émeut le plus complètement les foules, c'est la terreur doublée du rire. Frederick Lemaître avait ce double don c'est pourquoi il a été, parmi tous les artistes dramatiques de son époque, le comédien suprême.²¹³ [HUGO, 1885, p.193-194]

O comentário foi retirado do livro *Propos de Table de Victor Hugo*, um diário anotado e organizado por Richard Lesclide, secretário do autor, que transcreveu páginas e mais páginas de conversas, reflexões, atividades e costumes cotidianos de Hugo. A seção se refere ao Teatro de forma geral. Tão logo, na parte em negrito, reparem que Frédéric Lemaître se distingue dos outros, porque, enquanto estes representaram reis, pontífices, capitães etc., ele não representou, ele foi o povo. Foi supremo porque concentrou em seu trabalho todas as faculdades do povo, a força, a simpatia e a tristeza. Hugo não poupa adjetivos para qualificá-lo, ressaltando com ênfase o dom duplo do ator – de transitar entre o drama e a comédia – mais do que isso, de ter em si a potência aterrorizante da duplicidade do riso, agridoce, trágico e irônico. Sua dramaturgia dá corpo à sina, ao destino e à miséria do público – é por esta perspectiva, então, que alcançaria a categoria de alegoria popular. Prévert desenha uma fórmula bonita para traduzir essa conexão de Frédéric e seus espectadores, no filme, logo após Lacenaire invadir o camarim do ator e o interpelar sobre a singularidade de seu ofício, a voz de Pierre Brasseur responde: “Vous n’y entendez rien, c’est justement cela qui est beau, qui est étourdissant... Sentir...entendre son cœur et celui du public qui battent en même temps” [PRÉVERT, 2012, p.114].

²¹² [grifo nosso]

²¹³ HUGO, Victor. *Propos de table de Victor Hugo* / recueillis par Richard Lesclide. 1885. Bnf, Paris.

De modo semelhante à descrição acerca do mímico, em 1831, feita pelo cronista saint-simonista, destaca-se no comentário de Hugo certa ambiguidade inerente à representação do povo. Tal compreensão, por certo, associa-se à visão romântica. São, aqui, ecos do célebre prefácio de *Cromwell* (1827), no qual Victor Hugo defende mais liberdade para as criações teatrais, propondo romper com as regras do sistema clássico, das três unidades, da verossimilhança total, entre outras coisas consideradas entraves para a expressão artística do século XIX. A respeito disso, Carole Aurouet recupera o debate em torno das questões teatrais daquela época, mostrando como elas repercutem no filme. Aurouet discorre acerca da influência das obras shakespearianas, o impacto na tendência clássica da literatura francesa, o papel fundamental de Hugo no desenvolvimento do Romantismo na França e, sobretudo, como Prévert se vale deste contexto para escrever seu roteiro. Ademais, ela nota também a reverberação do prefácio supracitado e escreve que:

[...] l'esthétisme du mélange des genres et de la démesure, défendu par Victor Hugo dans sa fameuse préface, se retrouve d'une certaine manière dans le film lui-même, qui offre des registres variés et des changements de genre inopinés, et présente des protagonistes excentriques. Or, on le sait, Jacques Prévert est un lecteur de Victor Hugo, un auteur qui lui est cher et à qui il fait souvent des clin d'œil dans son œuvre poétique (par exemple dans "tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France" qui est édité en recueil dans *Paroles* en 1946) et cinématographique (voir notamment son adaptation de *Notre-Dame de Paris* réalisée par Jean Delannoy en 1956). [AUROUET, 2022, p.112-113]

Outra piscadela de Prévert a Hugo, no longa-metragem, seria fazer da taverna *Rouge Gorge* uma versão sua do *Pátio dos Milagres*²¹⁴. Ali, o cego interpretado por Gaston Modò não enxergava um palmo à sua frente e, por um milagre, adentrando o bar, os olhos funcionam tão bem como os de um especialista em pedras preciosas, ajudando os companheiros a avaliar o valor de alguns artefatos. Não obstante, o mais importante deste trecho está na percepção de que a mistura dos gêneros e a falta de medida ou desmesura²¹⁵, típica dos românticos, acha-se igualmente em *Les Enfants du Paradis*, que traz uma grande mistura de registros, de gêneros

²¹⁴ *Les Enfants du Paradis* recupera aspectos de *Notre-Dame de Paris*, seja do *Pátio dos Milagres* como no exemplo acima, ou ainda, noutro caso, ambas as histórias começam com cenas de multidões, de festas populares, carnavais. Assim, acreditamos ser possível pensar no filme como uma releitura de alguns aspectos do romance de Hugo. E, por sua vez, a adaptação para o cinema da história de Quasimodo, realizada por Prévert em 1957, um diálogo com o longa-metragem. Não desenvolveremos essa ideia nesta tese, contudo, este caminho de idas e voltas em relação à obra de Victor Hugo teria a potência de evidenciar o movimento dialético dos escritos de Jacques Prévert.

²¹⁵ Com certeza, este traço é um ponto importante de diferença entre os dois autores, aqui, comparados. Jacques Prévert é herdeiro desta desmesura hugoliana, seus versos não são contidos, eles transportam, desdobram-se, por exemplo, das expressões, dos lugares-comuns. Enquanto Rubem Braga, via Manuel Bandeira, privilegia a economia de recursos, reduzindo os períodos, as frases, até a palavra.

cinematográficos e personagens excêntricos como Lacenaire. Não estamos distantes, portanto, da aproximação entre o romantismo e o surrealismo, feita por Rubem Braga na entrevista com André Breton, em Paris. O cronista conecta as duas coisas, se bem lembrarmos, quando se refere à ambição de transformar a capacidade humana de sentir presente nestes dois movimentos, mudando a relação humana com a Arte. Com o adendo somente de que as vanguardas do século XX foram mais radicais quanto a impor uma nova práxis para o artista. A ruptura com aquilo que vinha antes consistia em desfazer o entendimento, por exemplo, do que era poesia e, conseqüentemente, desenvolver outra forma de olhar e experimentar o mundo, daí o mergulho estético dos surrealistas no inconsciente²¹⁶.

Não há dúvida que a herança romântica de Jacques Prévert (o que se verifica, por exemplo, na aproximação da imagem da criança e do povo – um gesto tipicamente romântico) foi filtrada pelo surrealismo. Ainda assim é curioso, porém, que em relação à representação popular, Prévert estaria muito mais próximo de Hugo do que de Breton, talvez, porque coloca o leitor no interior, como um interlocutor, de suas criações. *Os Miseráveis* (1862), por exemplo, às vezes, é um livro acusado de abrir concessões estéticas demais para um autor da ordem de Victor Hugo, diferentemente de *Nadja* (1927), impossível até mesmo de classificar como um romance, em que André Breton imerge na procura do “eu”, desde a primeira frase do livro, para investigar os limites da loucura e triscar as fronteiras do inconsciente, sem conceder nada ao leitor. Em nosso caso, tentamos destacar nesta tese, não se tratar de uma concessão ou coisa desse tipo quando pensamos em Prévert e Braga. Ambos assimilam esse traço pela natureza de seus trabalhos. Ora, quem escreve diálogos precisa considerar que será ouvido pelo outro. Assim como nas crônicas brasileiras, existe uma figura virtual, um interlocutor todo o tempo presente nas duas obras, seja para diverti-lo, seja para agredi-lo – os mais pobres no primeiro caso e os mais ricos no segundo, para o poeta francês.

A singularidade da obra de Jacques Prévert está em entrelaçar também essa mistura dos gêneros, essa desmesura do desejo de implodir as fronteiras da Arte, com sua compreensão de povo, de público, afinal, para quem ele escreve. Trata-se de introduzir o componente popular à equação estética, pois, como já exploramos no capítulo sobre Arte e Política, sobre a proximidade do grupo surrealista com o Partido Comunista Francês (PCF), tais articulações são

²¹⁶ A herança romântica de Jacques Prévert (que se vê no próprio entrelaçamento das imagens da criança e do povo) passa pelo diálogo com Hugo, mas é filtrada pelo surrealismo. O autor de *Paroles* questiona as fronteiras artísticas. Preferir o termo “artesão” ao de “poeta”, por exemplo, é um reflexo desta problemática.

mediadas, em primeiro lugar, por sua concepção da linguagem, que em si se escora num método de observação dos sons e ritmos da língua falada. Valeria a pena, para esclarecer um pouco mais nosso ponto de vista, recorrer ao estudo de Marik Froidefont²¹⁷ a respeito da relação de Prévert com a música, mais especificamente, quando o artigo cuida do espaço concedido pelo poeta à canção popular e ao barulho/ruído em seus livros. A professora observa que a revolta prevertiana contra as tendências intelectuais acadêmicas, abstratas, herméticas, não se dá apenas na dimensão temática de seus versos, revolta-se também na forma interior de sua escrita e isso orienta as escolhas estéticas no sentido de “uma escuta e uma atenção extrema aos sons e aos ritmos de seus versos. [FROIDEFONT, 2012, p.73]. O excerto a seguir, um desdobramento, refere-se à importância da oralidade neste processo e de como escutamos uma profusão de vozes (o ruído/barulho) dentro de sua obra:

L’importance de l’oralité et l’extrême attention portée à l’agencement des voix dans les recueils de Prévert mérite d’être plus généralement soulignée. Il ne s’agit pas pour lui de faire entendre la voix d’un *Je* poétique, entité subjective et abstraite, mais une foule de voix, des voix diverses, plurielles, discordantes, tissées avec un extrême soin dans la trame du poème. Ici encore, l’enjeu est double, à la fois politique et esthétique. Politique d’abord, parce qu’en donnant ainsi la parole à ceux qui en sont d’habitude privés, Prévert leur redonne une forme d’existence sociale ; esthétique ensuite, **parce que cet effort de tissage va de pair avec la remise en question des frontières génériques traditionnelles**²¹⁸. Ainsi se mêlent les genres, au point qu’on ne sache parfois plus si la « chanson de la Fourrière » relève vraiment de la poésie ou du récit en prose, du scénario, ou du théâtre. Dans bien des cas, ce mélange se manifeste par un assemblage apparemment hétéroclite, mais toujours savamment calculé, de « paroles » juxtaposées les unes aux autres sans signe de ponctuation pour les démarquer. [FROIDEFONT, 2012, p.76]

Uma multidão de vozes, ao invés da manifestação de um “eu-lírico” – entidade subjetiva e abstrata – traduz muito bem o trabalho cinematográfico de Jacques Prévert. Quase impossível ler este trecho das vozes dispersas, plurais, discordantes, que faz referência às antologias do poeta, sem rever a constelação de personagens de seus filmes, personagens imaginados para falar no cinema. Dedicar-se aos roteiros e diálogos moldou consideravelmente a feitura da poesia de Prévert. Tudo, como destaca Froidefont, tecido com extremo cuidado na trama dos

²¹⁷ Reproduzo uma formulação muito feliz de Froidemont sobre a relação de Prévert com o trabalho poético : “ Sur ce point encore, Prévert rejoint Kosma pour qui la musique est une « très belle machine », et qui se comparait lui-même volontiers à un mécanicien en charge d’un travail extrêmement réglé et méticuleux. Prévert pourtant reste vigilant : si la poésie ne peut se passer de technique et de minutie, elle doit veiller, comme la musique, à ne pas basculer dans l’horlogerie et la fabrication de “lapins à musique”. L’étude précise des poèmes de Prévert montre qu’il parvient à cette position d’équilibre grâce à un travail de respect et de bouscule des codes traditionnels de la versification poétique.” [FROIDEFONT, 2012, p.73]

²¹⁸ [grifo nosso]

poemas. Além disso, em negrito [grifo nosso], notem que essa profusão de vozes, que tem a ver com a canção popular e a vontade de assimilar o barulho/ruído, o dissonante, relaciona-se igualmente com o questionamento das fronteiras tradicionais do gênero. Tal perspectiva, precisamente, a noção de que isso se dá através de um ajuntamento de “paroles” justapostas, seria uma entrada interessante para se pensar as enumerações prevertianas, por exemplo, de poemas como “Inventaire” [O.C. I, p.131]. Este recurso frequentemente utilizado pelo poeta se relacionaria, então, com essa proliferação de ruídos. Indo além, se retomarmos a opinião de Rubem Braga, na entrevista feita nos anos 50, de que este poema era tipicamente comunista, a questão se torna mais significativa, porque cria uma interseção entre o plano estético e político, como se a enumeração e a profusão de vozes servissem a construir formalmente um espaço do comum, que incluísse a todos, pertencentes a todos, e, por causa disso, complexo e contraditório em si, como a vida é (daí também surgem reverberações de compreender a arte não tão distante da vida – característica destacada por Turk anteriormente).

Insistamos um pouco mais na tendência prevertiana de apagar as fronteiras entre os gêneros, tomando como ilustração outro diálogo de *Les Enfants du Paradis*, a querela entre Frederick Lemaître e o Conde de Monterey [02:49:00]:



[2:49:00]

Quase no final do filme, após interpretar Otelo, Frédérick conversa com Édouard sobre a natureza das peças de William Shakespeare. O conde lembra desdenhosamente a origem popular do escritor inglês a fim de, com isso, ressaltar a violência de sua produção e, ironicamente, dizer que, por causa do caráter bestial das peças, elas faziam sucesso entre os estivadores e carroceiros. Um dos fiéis escudeiros de Édouard, Georges, igualmente nobre e irônico, propõe reservar um lugar no teatro para o seu cocheiro. O ator, ainda transvestido de Otelo, replica que, se preferirem, ele poderia trazer também os cavalos, pois, exclama Frédérick devolvendo a ironia, “– Oui, cela me serait fort agréable de faire aimer et comprendre à des bêtes la Beauté d’une pièce que “les gens d’esprit” ne sont pas capables d’apprécier” [PRÉVERT, 2012, p.196]. Subjaz, nesta contenda, a disputa pelo amor de Garance. A tensão aumenta com a chegada de Lacenaire e o diálogo continua assim:

ÉDOUARD DE MONTEREY – Peut-on savoir mon ami, comment vous exercez actuellement “vos talents” ?

MÉCENAIRE (*avec lui aussi une grande insolence.*) – Puisque cela vous intéresse... (*et le plus sérieusement du monde*) ... je termine, enfin je mets la dernière main à une chose tout à fait passionnante... “et qui fera du bruit”. GEORGES (*ironique.*) – Une tragédie sans doute.

MÉCENAIRE – Non...un vaudeville... une farce... ou une tragédie... pourquoi pas... si vous préférez... C’est pareil tout cela... aucune différence. (*puis d’une voix provocante et agaçante en regardant le comte.*) Oui... si peu de différence... Par exemple... quand un roi est trompé c’est une tragédie, un drame de la fidelité... (*Il rit.*) Ce n’est pas sa femme qui le trompe...

FRÉDÉRIC (amused.) – C’est la fatalité !

MÉCENAIRE – (*qui regarde un instant derrière le rideau qu’il a descendu et “en apparence” machinalement et légèrement entrouvert puis refermé.*) – Oui ... la fatalité. (*Au comte.*) Mais s’il s’agit d’un pauvre diable comme vous ou moi, monsieur de Monterey, et quand je dis moi c’est une façon de parler²¹⁹... alors ce n’est plus une tragédie... c’est une bouffonnerie...une lamentable histoire de cornard, une dérisoire histoire de cœur...

FRÉDÉRIC (*renchérissant, amusé et “lyrique”*) -... et pourtant, c’est le même bois sous le chapeau du pauvre, sous la couronne du roi. (*Et de plus en plus lyrique.*) Le bois mort de l’amour qui pourrit sur la tête de ceux qui ne sont pas aimés !

MÉCERNAIRE – Toujours le même bois, les mêmes histoires, les mêmes larmes. (*Souriant.*) Alors, dans le fond, messieurs, peu importe le genre de ma pièce, l’essentiel est qu’elle soit amusante et que l’auteur soit le premier à en rire.

[PRÉVERT, 2012, p. 164-165]

Novamente, observamos como o poeta pensa para além dos diálogos como simples trocas de falas, perguntas e respostas. Os parênteses de Prévert se preocupam com a criação de uma atmosfera para as vozes, indicando os gestos e o estado de espírito dos personagens, “sérios”, “provocantes”, “insolentes” etc. Todas as marcações precisas para que os autores se orientem. É curioso como o adjetivo “lírico”, assim entre aspas, associa-se a Frédéric quase no final do fragmento. Como Pierre Brasseur deveria agir para encarnar um estado lírico? Mostrar um rosto sonhador? melancólico? Haveria, aqui, certa aproximação entre o lirismo e o desamor, o desencontro? Frédéric se tornaria mais e mais lírico ao ouvir suas próprias palavras? Pois, tampouco ele é amado por Garance. Enfim, apenas hipóteses. Seguro mesmo seria notar a complexidade dos personagens de Prévert, principais e secundários, eles são construídos levando em conta suas emoções, desejos, frustrações e contradições.

Se, efetivamente, fazer um filme sobre o mímico Deburau foi uma ideia de Jean Louis-Barrault; contar a história do bandido-escritor, desde o princípio, era um desejo de Jacques Prévert. Lacenaire (grafado Mércenaire no roteiro original) era um personagem muito admirado pelos surrealistas. Talvez, em função desta afinidade, o personagem interpretado por Marcel Herrand, em diversos momentos do enredo, dá-nos a impressão de dividir com Jacques Prévert a autoria da história, manuseando os rumos da narrativa ao seu bel-prazer. A título de exemplo,

²¹⁹ [grifo do roteiro original]

depois desta passagem, de provocar os ciúmes do Conde de Monterey, Lacenaire descortinará o beijo de Garance e Baptiste no terraço da festa – fato que revelará a traição ao mesmo tempo em que concede vida ao Vaudeville descrito por ele há pouco. O que, de certa maneira, já é renunciado no trecho acima, num dos parênteses, onde Lacenaire abre e fecha a janela “maquinalmente”, para se certificar que o casal está ali – coisa que o espectador já sabe²²⁰.

O entendimento de que, às vezes, as fronteiras dos gêneros dependem de quem conta e para quem se conta uma história constitui outros elementos compartilhados por Prévert e Lacenaire. Eles dois, em muitos níveis, questionam as fronteiras das coisas e concordam que não há muita diferença entre um vaudeville, uma farsa ou uma tragédia. Pode-se dizer mais, que as respostas do personagem no excerto anterior relacionam a distribuição dos gêneros às classes sociais, como se lê, quando um rei é traído estamos no terreno do drama, agora, se é de um pobre coitado que falamos, a mesma história se transforma numa bufonaria, numa palhaçada. Isto é, a tragédia e a comédia se condicionam também pelo status socioeconômico, pelo estrato social ocupado pelos personagens. De certo modo, esta constatação, que é evidente com a leitura do diálogo acima, torna-se emblemática na sequência de nosso argumento, porque permite antever uma interseção entre as dimensões estéticas e políticas na obra de Jacques Prévert. Aquilo que Marik Froidefont apresenta de forma segmentada – de um lado, o exercício de “dar vozes aos excluídos”; de outro, a mistura de gêneros – neste caso, aparece mesclado. A divisão dos gêneros implica igualmente uma forma de exclusão. Posto de outra maneira, as investidas de Jacques Prévert contra as formas sedimentadas historicamente da Arte – a maneira como o cânone se organiza –, assim como apresentar o operário de maneira mais complexa, com seus desejos e sonhos, para além de ser uma escolha estética, ela também é política. Aliás, desde muito cedo, Prévert tem consciência disso, principalmente, de que uma parcela dos intelectuais, adeptos dos caminhos abstratos e herméticos, servem à manutenção deste sistema de segregação. Na época do grupo *Octobre*, ele manifesta esta noção num dos seus poucos textos críticos:

²²⁰ Outro exemplo estaria na cena em que Lacenaire encontra Frédérick pela primeira vez, no camarim do artista, e fala de uma história, na qual trabalha naquele momento. De certa maneira, ele transcreve os caminhos de Baptiste e Garance em sua narração: “J’écris plutôt des choses légères... “et de nous jours”, c’est “le drame” qui a la préférence! (*Souriant à nouveau*) Pourtant j’ai fait une petite chose à laquelle j’ai la faiblesse de tenir... un petit acte plein de gaieté et de mélancolie... Deux êtres qui s’aiment et qui se perdent et qui se retrouvent et se perdent à nouveau... un petit décor vert tendre... un jardin... un jet d’eau” [PRÉVERT, 2012, p.115]

Ce sont des gens cultivés, ils savent par cœur deux ou trois formules, ils font des citations, ils connaissent bien des choses, ils admirent les grands auteurs, les grands poètes, et leur admiration est souvent assez logique, la plupart de ces grands poètes ayant toujours eu pour mission de couvrir de leurs magnifiques alexandrins la voix désagréable de tous les meurt-de-faim. [...] Ceux qui font la queue aux soupes populaires, aux asiles de nuit, au bureau de placement, ne sont pas les mêmes que ceux qui font la queue aux théâtres [...] Pour les hommes, pour les prolétaires, il n'y a pas de théâtre. Dès qu'on présente un ouvrier, un paysan sur une scène française, c'est pour le tourner en ridicule, ou pour le montrer d'abord révolté au premier acte, plus réfléchi au second, plus calme et trahissant sa cause au troisième.

Ce n'est pas le moment de se laisser endormir, il faut critiquer vite, dire non.

[PRÉVERT, 2007, p. 25]²²¹

Com o poema “Cancre” [O.C. p. 43], sabemos como para Prévert é importante dizer não. No trecho acima, percebam que se trata ainda de uma questão de vozes, os alexandrinos cobrem a voz dos famintos. A arte, um certo tipo de arte, silencia o mundo, uma certa parte do mundo. Seria em negação a isto, a gênese do espaço privilegiado para os ruídos e barulhos das ruas nos livros (e roteiros) de Prévert; espaço para a profusão de vozes tradicionalmente excluídas do fazer poético, como tão bem observou Froidemont. Optar pela oralidade e pelos sons das multidões, ao invés de uma expressão solitária, subjetiva e abstrata do “eu-lírico”, significaria se recusar a criar uma poesia que cumpra o papel descrito no fragmento acima, de exclusão.

Jacques Prévert se nega a ocupar este lugar, tanto que prefere ser chamado de artesão. Por este ângulo, podemos dizer que, durante o período do *Grupo Octobre*, ou seja, logo após deixar os surrealistas, a rejeição do termo “poeta” e do significado social que o epíteto traz consigo exhibe-se numa atitude mais radical, pressupõe uma intervenção mais direta na sociedade. “Não deixar dormir” se refere a manifestação nas fábricas, nos sindicatos e greves dos anos 30. Com o passar do tempo, a radicalidade se dilui no trabalho prevertiano. Que a revolta contra a exploração continua no cerne de seus versos, quanto a isso não há dúvidas; mas, conforme nos aproximamos de *Paroles* (1945), há uma transfiguração nesse comportamento mais arrojado. Tal mudança é sentida na organização de sua obra poética. Arnaud Laster comenta, num artigo chamado “Jacques Prévert, une voix pour les prolétaires”²²², que pouco de seu repertório escrito para o *Octobre* foi reaproveitado nas antologias de poema. Somente três canções “Histoire du cheval”, “La Pêche à la baleine”,

²²¹ A primeira publicação deste texto se deu na revista *La Scène ouvrière*, n°1, ano 2, de 1932.

²²² LASTER, Arnaud. "Jacques Prévert, une voix pour les prolétaires", *Aden*, vol. 11, no. 1, 2012, pp. 116-137.

“Marche ou crève” e três peças “La Bataille de Fontenoy”, “Le tableau des merveilles” e “la famille Tuyau de Poêle”. Outro índice deste movimento, segundo o estudioso, no mesmo texto, encontra-se no desaparecimento gradual da palavra “proletariado” a partir de 1946 – apressa-se Laster a defender que o vocábulo some pouco a pouco, porém, a categoria se mantém, o poeta continua do lado dos mais vulneráveis às intempéries da vida num mundo capitalista. A defesa, entretanto, justifica-se porquanto existe uma parcela da crítica que interpreta essas alterações como uma regressão nas posições de Jacques Prévert – em outras palavras, um aburguesamento. Não obstante, para além das transformações no próprio mundo do trabalho do século XX, diríamos que houve aqui um amadurecimento formal, em que ele soube selecionar melhor suas escolhas estéticas, deixando de lado alguns excessos e guardando somente os elementos essenciais para sua expressão artística. Entre os anos 30 aos 40, para nós é importante frisar, que Jacques Prévert se dedicou intensamente ao cinema. A prática cinematográfica serviu como um bom filtro, peneirando, através de uma atividade mais constante, regular, inserida num regime de trabalho com prazos, que, ao fim e ao cabo, tornou-o um melhor artífice da palavra.

Sem dúvida, uma das coisas conservadas por ele foi a preferência por uma dinâmica coletiva de criação, antes e depois do sucesso literário, como sabemos, Prévert realizou uma série de trabalhos em conjunto com outros escritores, pintores, ilustradores, jornalistas e compositores. Do ponto de vista metodológico, muitas vezes, essas obras compartilhadas são objetos privilegiados de estudo, dado que (e o mesmo acontece com Rubem Braga) ao comentar os trabalhos dos artistas com quem divide a criação, a admiração e a amizade, Jacques Prévert deixa escapar informações substanciais de sua poética. Coisas que, dentro da própria escrita não são recorrentes. Existe algo no gesto de olhar o outro que o faz revelar aspectos importantes de si. Num depoimento em homenagem ao músico Maurice Jaubert, por exemplo, pode-se ler comentários relevantes sobre o cinema, precisamente, sobre o caráter artesão e popular do início da sétima arte na França e, mais importante que isso, uma definição da palavra “populaire”:

À l'époque où le cinéma jouissait encore du splendide privilège d'être totalement méprisé de l'élite, Maurice Jaubert écrivait déjà, exprès pour le cinéma, une musique tendre et heureuse, triste et gaie, simple et belle ; une véritable musique populaire. “Populaire”, c'est-à-dire une musique pour tout le monde, une musique pour tous ceux qui aiment la musique.

Mais les musiciens mélomanes et les gratte-papiers à musique, les amateurs de musique électrique et confidentielle n'apprécieraient guère à cette époque la musique de Maurice Jaubert, et même ils faisaient ce qu'ils font toujours lorsqu'une certaine musique les surprend et les gêne, ils faisaient la petite bouche et la sourde oreille :

“Un garçon tellement doué, vraiment quel dommage, le voilà maintenant qui fait de la musique de cinéma et il ne s’excuse même pas, au contraire il s’en vante, il dit que c’est lui plaît et il compose avec “ces gens”, avec ces saltimbanques, il retire sa veste et travaille comme un ouvrier, vraiment c’est à se demander...”

Mais Maurice Jaubert les laissait se demander...et il continuait à écrire de la musique pour le cinéma [...] sa musique était de plus en plus belle, pleine d’amour, de tendresse et de compassion pour les plaisirs et les malheurs du monde, pleine de révolte aussi devant la misère des hommes, tantôt douce, tantôt cruelle, pleine d’humour, de jeunesse et de mélancolie, terriblement sombre et angoissante quelquefois et d’une soudaine agressivité mais toujours d’une déchirante et bouleversante simplicité. [O.C. 628-629]

Popular, então, é aquilo que pertence a todo o mundo, aquilo que é comum a todos e, mais do que isso, trata-se de algo feito para todos os que amam a música. O amor é importante nesta definição, porque o poeta divide este mesmo mundo entre os que são capazes de amar e os que não são. Tal dicotomia, simplória numa primeira abordagem, organiza a constituição ética da poesia de Jacques Prévert, que já declarou, em diversas oportunidades que escreve para emocionar e entreter os primeiros e para aborrecer os segundos. Tem a ver, este traço, de um lado, com certa valorização da beleza e complexidade da experiência humana e, de outro, com a revolta contra aquilo que impede ou dificulta essa experiência.

Existem, pelo menos, mais dois elementos a serem destacados neste trecho: primeiramente, os comentários sobre as características da composição de Marcel Jaubert no parágrafo final, visto que elas se encaixariam perfeitamente numa descrição sobre o autor de *Paroles*. O trânsito de Jaubert pelas diversas camadas das vivências do ser humano, da doçura à crueldade, do humor à miséria, da agressividade à melancolia; isso é similar ao movimento da escrita de Prévert, que tem também como horizonte estético – independente das emoções a serem expressas – a simplicidade, porque o resultado simples, que não pressupõe ausência de trabalho formal, garante, de certa maneira, a manutenção do lugar do comum, onde todos possam fluir da arte. É esta perspectiva que deságua numa recusa, às vezes radical, a qualquer sinal de abstração ou teorização. O poeta francês vê neste tipo de prática, frequentemente, uma tentativa de exclusão do outro. Em segundo lugar, voltando ao texto, leiamos com atenção a aproximação do Jaubert e do operário. Ainda que numa chave irônica, referindo-se às críticas feitas ao músico, que deliberadamente escolhe abandonar o domínio artístico, tirar a veste e trabalhar como o proletariado – é uma relação significativa. O trabalho cinematográfico, principalmente em seus princípios, guardadas as proporções, permitia uma maior interpenetração entre as atividades por assim dizer braçais e intelectuais, isto é, todos empenhavam o que podiam para realizar os filmes. Muitas vezes, num sistema de camaradagem

como quando, por exemplo, Jacques Prévert faz a figuração no longa-metragem de Jean Vigo, *L'Atalante* (1934), para o qual Maurice Jaubert compôs a trilha sonora.

Até este ponto discutimos uma série de questões relacionando a poesia de Jacques Prévert aos diversos aspectos do termo “popular”, desde a dinâmica de trabalho – a escrita para o cinema –, o desenvolvimento dos personagens, os processos estéticos e políticos envolvidos no questionamento acerca dos gêneros literários e artísticos, entre outras coisas. Devemos lembrar, no entanto, que estes caminhos foram sugeridos pelas reverberações do diálogo entre Baptiste e Frédérick, no início deste capítulo. Mais especificamente, seguimos os rastros da fala do mímico, que deseja contar os grandes sonhos do “paradis”, para entretê-los, para movê-los e, afinal, fazê-los sentir. Isso sem usar nenhuma palavra. E, tendo tomado o partido de Baptiste, agora, precisamos desfazer um possível engano. Uma consequência desta perspectiva, quem sabe, poderia passar a impressão de que os anseios de Frédérick seriam somente de ordens pessoais, que o ator dramático se oporia ao pantomimeiro, por pensar somente em suas necessidades. Porém, não devemos nos enganar, a ligação de Frédérick com o povo é tão forte quanto a do colega. Parte de sua paixão pela dramaturgia é fazer seu coração bater na mesma frequência de sua plateia. O seu destino, do começo ao final, entrelaça-se ao do “paradis”, tanto que a primeira manifestação de seu desejo no filme, antes mesmo de conhecer Baptiste (que, na verdade, o levará a conhecer o mímico) se dá num diálogo com o diretor do *Funambules*, em que esse apresenta o público ao ator, como se observa abaixo:

FRÉDÉRICK - Je voudrais jouer la comédie.

LE DIRECTEUR (sursautant) – La comédie !!! Mais mon pauvre ami, vous vous êtes trompé de théâtre...ici on ne joue pas... on n'a pas le droit de jouer de la comédie...

Ordonnances royales... « Nous » devons entrer en scène en marchant sur les mains !

FRÉDÉRICK - Ça, je saurai le faire.

LE DIRECTEUR (sans l'entendre.) – Sur les mains... et pourquoi... parce qu'on nous brime... et pourquoi...parce qu'on nous craint... (S'excitant.) Ils savent bien que si on jouait la comédie ici ils n'auraient plus qu'à mettre la clef sous la porte... « les autres », les beaux...les grands...les nobles théâtres...

« Chez eux » le public s'ennuie à crever... ils l'endorment leur public avec leurs pièces de musée, leurs tragédies d'antiquaires... et leurs malheureuses momies en péplum qui s'égosillent sans bouger et en romain s'il vous plaît ! Des acteurs, ça... Des ventriloques oui ! (Entraînant Frédérick par le bras.) Tandis qu'ici...aux Funambules c'est vivant... ça saute...ça remue...la Féerie quoi...apparitions...disparitions...exactement comme dans la vie...et puis la savate et puis le bâton...comme dans la vie !

Et quel public...il est pauvre bien sûr...mais il est en or mon public !
Tenez, regardez-les, là-haut au paradis ! [Idem]

Veremos, na continuação da película, que mesmo depois de Frédérick se tornar um grande ator celebrado em Paris, esta sua origem na pantomima será usada para criticá-lo; pois, havia um preconceito contra o tipo de obras encenadas no Boulevard do Crime em relação aos clássicos, às peças interpretadas na *Comédie Française*, em parte, pelo carácter burlesco e melodramático, em parte, pelo público que frequentava aqueles estabelecimentos. No fragmento, verificamos como Jacques Prévert inverte este preconceito, fazendo disso um ponto positivo. Na voz do diretor, ele interpreta o conjunto de regras e interdições impostos à pantomima como a reação a um medo das elites, do receio de que os “grandes”, “belos” e “nobres” percam a primazia da arte dramática. Através deste diálogo, o poeta ressalta o potencial daquela gente que não são considerados atores, atrizes ou sequer artistas. Eles andam sobre as mãos, mas não são ventríloquos, o que fazem ali é melhor, porque está mais próximo da vida de todos os dias; na realidade, o *Funambules* é a própria vida aos olhos do proprietário do teatro. O público, pobre, mas feito de ouro, faz parte deste processo. Como vimos, o “paradis” tem o papel de questionar as instâncias que separam a realidade da ficção. Novamente, Jacques Prévert explora os limites das coisas, de maneira muito semelhante ao texto de sua juventude, em que identifica também – nestas “ordenanças reais”, ou seja, nas regras definindo os limites das coisas –, um elemento de exclusão e de controle do povo. Para Prévert, aquele público conserva a energia de resistir a isso.

E, de alguma maneira, em *Les Enfants du Paradis*, Frédérick carrega consigo este aspecto popular. Aliás, o que aumenta sua ligação com o público, não podemos esquecer de que é através de seus olhos que vemos, pela primeira vez, as pessoas empoleiradas no alto do teatro: depois o fragmento anterior, o proprietário do *Funambules* conduz Frédérick pelas mãos até as cortinas e aponta para o “paradis”. Em seguida, um corte revela o público num quadro subsequente. Debaixo para cima, a câmara se move saindo do chão lentamente até alcançar a multidão agitada. Prévert fornece a descrição deste momento inaugural, no roteiro, da seguinte forma:

Et de derrière un portant Frédérick, levant les yeux, voit pour la première fois...les spectateurs du paradis.

Entassés les uns contre les autres, ils ont tombé la veste... ils cassent la croûte... ils boivent de la bière, ils s’esclaffent la bouche pleine et se donnent de grandes claques sur l’épaule... ils embrassent les filles... et joyeux, heureux de leur plaisir, ils interpellent les artistes... Et aussi quelquefois les spectateurs des places « chères », les « riches » ... « les biens élevés »...

...cependant que sur la scène, dans un très joli décor baroque représentant une forêt vierge, les acteurs miment une scène burlesque d'une touchante naïveté... et exécutée avec une grande rapidité²²³.

La jolie Colombine (Nathalie) est courtisée par un séduisant Arlequin (Séraphin Barrigni) et, veillant sur leurs amours, de jolies filles costumées en oiseaux des îles exécutent un petit ballet volant.

Arrive un Pierrot qui les voit et s'éloigne en pleurant... Arrive aussitôt et très sournoisement un fusil à la main, Cassandre (Anselme Tabureau).

[PRÉVERT, 2012, p.36-37]

No longa-metragem, a posição central da câmera filmando a plateia do meio do palco (e não da coxia, onde estavam os dois personagens) e o movimento límpido que ela faz constroem um efeito impessoal e mais objetivo; em outros termos, cria-se um foco narrativo em terceira pessoa. No roteiro, este deslocamento do olhar, de baixo para cima, associa-se à perspectiva de Frédérick. É ele quem vê as pessoas abarrotadas umas contra as outras, sem modos e sem moldes, bebendo cerveja, beijando-se e se batendo forte no ombro, “felizes com seus prazeres”. Ele quem observa como o “paradis” transborda os limites da ficção não respeitando a quarta parede do teatro, questionando os artistas, e tampouco se restringindo aos limites sociais, interpelando igualmente os ricos sentados nos lugares mais caros, embaixo, perto do palco. Neste trecho, uma das escolhas verbais de Jacques Prévert nos chamou a atenção: o termo “esclaffer”. Trata-se de um sinônimo de “éclater de rire”, ou seja, em português, “gargalhar” ou “rachar de rir” (isso num registro mais informal). Talvez, o vocábulo tenha se sobressaído porque nos passa a impressão de não pertencer a um uso corrente da língua. Em todo caso, segundo site *Trésor de la langue française*²²⁴, a etimologia do termo acusa o estrangeirismo desta palavra, que remonta dos falares meridionais, dos patuás de Toulouse principalmente. O dicionário nos informa ainda – e isso é muito interessante – que um dos primeiros registros deste termo aconteceu, em 1534, na obra *Gargantua* de François Rabelais: “s'esclaffoyent de ryre” [RABELAIS, *Gargantua*, éd. R. Calder, X, p. 81, 28]. Por certo uma coincidência; no entanto, que acrescenta mais uma camada a esta representação do público prevertiano, que compartilha um mesmo campo semântico do gigante medieval. Trata-se tão somente de uma conjectura – insistimos – que poderia servir para salientar certa tendência humanista e irônica da obra de Jacques Prévert. Ademais, esta conexão insuspeita ressaltaria também a importância do riso na constituição da experiência humana, que orienta não só *Les*

²²³ [grifo no roteiro original]

²²⁴ Consultado no dia 20 de abril de 2023

Enfants du Paradis, mas também a poética de Prévert como um todo. O diálogo com Rabelais decorreria, por exemplo, da famosa frase escrita no prólogo de *Gargantua*, em “Au Lecteur”, onde o autor conclui que “rir é da natureza do Homem” [“rire est le propre de l’homme”]. Quer dizer, este vínculo salientaria uma dimensão formativa do riso em Jacques Prévert, sendo um meio de atingir e modificar o outro. Se prosseguimos apenas mais um pouco neste sentido, outra especulação se estabeleceria a partir da forma oblíqua deste mesmo verbo “s’esclaffer”, que é usado - agora, numa chave negativa – por Frédérick, quando, assistindo a pantomima de Baptiste, ao lado de Garance, ele fica surpreso por sentir, pela primeira vez, ciúmes em sua vida:

FRÉDÉRICK (*après un long regard.*) – Oh, c’est incroyable ce qui m’arrive... invraisemblable ! (*Avec un rire amer.*) Vraiment il y a de quoi se tordre, s’esclaffer !

GARANCE – Qu’est-ce que tu as ?

FRÉDÉRICK – Je crois que je suis jaloux. Non, je ne sais pas... je n’ai jamais ressenti une chose pareille. C’est sournois, c’est désagréable. Ça vous prend au cœur. La tête veut se défendre... et, hop ! elle y passe avec le reste !

[PRÉVERT, 2012, p. 136]

Tanto na descrição caótica do “paradis” quanto do arroubo dos ciúmes de Frédérick Lemaître, apesar de aparecerem em polos invertidos, o primeiro fruto de um prazer e o segundo de uma dor, ainda assim, compartilha-se de uma mesma raiz, que o verbo “s’esclaffer” parece conjugar. Há algo de natureza incontrolável e imprevisível nos dois. A espontaneidade da poesia de Jacques Prévert, inclusive, liga-se a este aspecto, inerente a sua compreensão do que é popular. Nisso também poderíamos enxergar características gargantuélicas, do excesso, do grande, uma coisa que naturalmente transborda as fronteiras. A cena, por sua vez, é essencial na história, porque anuncia o encerramento do longa-metragem. Somente após experimentar essa sensação desagradável, Frédérick se vê capaz de interpretar Otelo de Shakespeare. A apresentação desta peça, no final, juntará todos os principais personagens da trama num mesmo lugar para determinar seus destinos. É também significativo que Frédérick sinta ciúmes de Garance ao mesmo tempo em que manifesta sua inveja quanto à performance divina de Baptiste²²⁵; porque estas duas coisas demonstram a transformação do personagem, que admirava o amigo e tinha uma relação leve e sem constrangimentos com a amante no princípio da narrativa; porém, na segunda parte da história, já tendo conquistado seu sonho de ser um

²²⁵ Diferentemente do francês, que expressa esses sentimentos através de uma palavra, “Jalousie”, em português, há uma distinção muito clara entre o que Frédérick sente por Garance, o “ciúme”, e por Baptiste, a “inveja”.

grande ator, ele se surpreende com uma parte de si desconhecida. Efetivamente, dentre os personagens de *Les Enfants du Paradis*, Frédérick desenha o arco mais amplo e diverso, aquele com maior envergadura no sentido de sair de um ponto e chegar noutra, distante, no final de seu percurso. De certa maneira, o ator dramático se reveste de uma fortuna incerta; sua trajetória – bastante positiva no fim das contas, visto que realiza seu desejo – é imprevisível e irregular. Assim como apareceu na tela no início da película, ele desaparece quando as luzes se apagam. No meio de uma multidão, jovem, correndo atrás de Garance; depois, nas escadas do teatro, homem consagrado, subindo após aceitar duelar com o Conde de Monterey. Sem explicações, sem que saibamos nada a seu respeito, nem do passado, nem do futuro, como na pantomima: “apparitions...disparitions...exactement comme dans la vie.”.

Todavia, Frédérick Lemaître não se perde na multidão de personagens de Jacques Prévert, pelo contrário, ele corresponde a uma excelente ilustração da poética do autor, um pouco, como vimos, porque estabelece um forte vínculo com a dimensão popular em *Les Enfants du Paradis*. Mas, igualmente, por ter sido interpretado pelo amigo Pierre Brasseur, que encarnou dezenas de papéis nos roteiros do poeta. A existência de um grupo orbitando Jacques Prévert é um fato conhecido em Paris, vários artistas se envolviam nos projetos prevertianos, ressaltando a importância da criação de um espaço de trabalho coletivo para o poeta. No cinema, nitidamente, esta configuração amplificou o alcance estético de Prévert, porque o ajudou a corporificar sua poesia, introduzindo nela um acúmulo de rostos, olhares, trejeitos, vozes, que se repetiam para criar uma sensação de uniformidade aos seus filmes, como se todos fizessem parte de uma história única, distribuída em dezenas de bobinas.

Roger Leenhardt, analisando o percurso desde *L'affaire est dans le sac* (1932) até *Les Enfants du Paradis* (1945), salienta que essa característica não é comum entre os roteiristas, poucos mantiveram como Prévert uma coesão tão grande em seus trabalhos. O crítico sugere que essa coerência está intrinsecamente ligada ao fato de ser, ele, diferente dos outros, um poeta. A partir disso, poderíamos considerar um efeito de estilo da poesia de Jacques Prévert – pensar em tendências, preferências, marcações, que orientam suas escolhas formais, concedendo uma atmosfera familiar, que conecta e dá unidade aos seus muitos filmes. A faceta mais evidente desta característica estaria no jeito como o escritor manuseia a língua; conseqüentemente, nos diálogos dos longas-metragens. A coleção de chistes, assonâncias, associações rápidas, enumerações de imagens, são recorrentes também nesta parcela da obra do autor de *Paroles*. A impressão de unidade, no entanto, depende de fatores para além da linguagem verbal. O tecido, que também cobre a composição prevertiana, costura-se noutras redes de relações: o poeta se

preocupa com a atmosfera das cenas; com o estado de espírito dos personagens; com os movimentos da câmera (decisão que supostamente competiria mais ao diretor); enfim, tudo aquilo que tem a ver com a construção da imagem lhe interessa. A constante reaparição dos atores e atrizes, geralmente, amigos, ajudam-no a fabricar uma espécie de efeito estético, um ritmo de fisionomias e de vozes.

Jacques Prévert explora as possibilidades de um trabalho mais artesanal e coletivo, menos industrial/comercial, em sua prática cinematográfica. Mesmo numa produção do tamanho de *Les Enfants du Paradis*, observamos um exemplo de seu método: no que concerne ao aspecto da pré-produção, já que o roteiro foi escrito ao mesmo tempo e na mesma sala em que Joseph Kosmas compunha as canções e Alexandre Turner desenhava o cenário do filme. Eles se mudaram para uma casa mais afastada (em parte, porque os outros dois, por serem judeus, não tinham o direito ao trabalho na indústria cinematográfica), na qual elaboraram o longa-metragem em conjunto; enquanto, Marcel Carné os visitava constantemente com materiais trazidos de Paris. Mas, igualmente, percebemos os traços de uma lógica coletiva, agora, ligados à evolução do enredo, se olharmos para a relação do poeta com Jean-Louis Barrault. Isso porque, além de ter sugerido a ideia de contar a história de Deburau, o ator ficou responsável por desenvolver todos os espetáculos da pantomima, ou seja, Jacques Prévert reserva, desde o início, um espaço no roteiro para que o amigo desenvolva sua performance.

No começo da carreira, a maneira de encarar a escritura cinematográfica não difere tanto do grande projeto ao lado de Marcel Carné. A urgência, por exemplo, com que o filme *L'affaire est dans le sac* foi produzido também evidencia este método prevertiano. A obra, com seu irmão Pierre, precisou ser filmada num espaço curto de tempo; porque, um amigo lhes emprestou os cenários de uma outra produção, que seria desmontado logo mais. Assim, o grupo de Prévert se apressou para fazer o longa-metragem. Não nos referimos ao improviso desta produção independente; mas, ao esforço coletivo para realizá-la. Salientamos, na realidade, como a escrita prevertiana costuma – pelas contingências da prática cinematográfica – incluir o ato criativo de outros artistas e técnicos. O poeta, em muitos casos, precisa responder prontamente às necessidades dos companheiros e, eventualmente, depende dos resultados alheios para prosseguir ou adaptar a narrativa da obra. Neste ponto, sem dúvida, a experiência no grupo *Octobre* lhe exercitou e forneceu as ferramentas para assumir este tipo de tarefa, diga-se de passagem, com grande êxito.

Daí, se voltarmos às impressões de Leenhardt, suspeitamos de que a coerência dos roteiros tenha mais a ver com a persistência de seus métodos de trabalho através dos filmes,

que, adaptam-se a cada projeto, mas não se transformam completamente. Ele se mantém fiel a si o tempo todo. A poesia interfere nesse decurso na medida em que ela é inerente à prática cinematográfica do autor. A direção seria outra, quase contrária: não se trata de alguém que chegou para colaborar com algo de fora; trata-se de um poeta formado dentro das entrelinhas da Sétima Arte, em outros termos, é o cinema que dá a coerência e a consistência da poesia de Jacques Prévert.

Neste aspecto, inclusive, tocamos novamente numa das maiores dificuldades em estudar a obra de Jacques Prévert; pois, para além de buscar sempre os limites dos gêneros, o que já dificulta a tarefa do crítico, ele não organizou e, em muitos casos, nem sequer conservou seus arquivos. O acesso a este canteiro de obras é restrito. O material da pré-produção, em que observaríamos melhor suas contribuições e o limite delas, infelizmente, perdeu-se quase por inteiro. Ademais, uma parte substancial de sua poética se molda através de componentes extraliterários e não verbais. Como é costume no cinema, abaixo da figura do diretor, por vezes, é difícil determinar ao certo quem tomou tal e qual decisão estética. De forma que, a fim de continuar a análise das questões prevertianas, precisamos nos apoiar em pressupostos, em conjecturas, às vezes, mais evidentes, outras nem tanto. Isso prejudica o caráter objetivo dos estudos – a escrita de Prévert parece incompatível com as abordagens acadêmicas tradicionais, ela exigiria uma perspectiva pluridisciplinar, as quais as universidades ainda não possuem, sobretudo, concernente às burocracias departamentais²²⁶. Jean Queval, em seu livro *Jacques Prévert* (1955), ao enfrentar este desafio, acredita estar diante de um problema de montagem: ele reconhece a uniformidade da obra de Prévert, como se fosse um bloco homogêneo, em que os primeiros trabalhos contêm componentes muito semelhantes aos dos últimos; contudo, quando nos aproximamos, vemos seu caráter fragmentário, que a obra é feita de objetos de vários tamanhos, gêneros e naturezas diferentes e até contraditórias entre si. Interessa-nos ver mais de perto a abordagem do crítico sobre o traço prevertiano “de escrever para os amigos”. Se, por um lado, diz Queval, a tendência traz nítidas vantagens para o exercício poético, já que os companheiros aceitam o “improviso”, o “excesso” e o “quase”, ou seja, a margem de experimentação é maior. De outro lado, justamente, a insistência neste aspecto explicaria a qualidade irregular da escrita de Jacques Prévert, contando com algumas obras primas e outras claramente mal executadas [QUEVAL, 1955, p.20].

²²⁶ Abordamos este problema no seguinte texto: “La fabrication du poétique : le travail de Jacques Prévert”, Acta fabula, vol. 21, n° 3, Notes de lecture, Mars 2020, URL : <http://www.fabula.org/acta/document12693.php>.

A despeito de uma bibliografia relativamente grande (sobretudo, se comparado com a de Rubem Braga), esse impasse metodológico em relação à escrita de Jacques Prévert não nos parece resolvida ainda. Jean Queval e Roger Leenhardt foram aqueles que melhor conciliaram uma análise profunda e ao mesmo tempo flexível da composição prevertiana. Isso não nos parece um acaso, já que ambos partem de um ponto de vista cinematográfico. Talvez, a razão esteja em que o cinema se refere a uma das expressões artísticas mais novas em nossa sociedade, afinal, sua origem data começo do século XX, então, possui uma tolerância maior quanto ao objeto estudado. Sobretudo nos anos 50, quando a crítica era naturalmente menos especializada do que agora. Tal configuração apresentaria uma vantagem ao analisar a produção de um poeta, que se equilibra em tantos gêneros e fronteiras. A perspectiva literária, entretanto, por ser mais antiga, é mais rígida quanto aos contornos esperados dos objetos, e deixa escapar constantemente elementos importantes da poética de Jacques Prévert. Evidentemente, não pretendemos responder a todos esses problemas neste capítulo, mas propomos para ilustrar nossa questão e, igualmente, para sair, um pouco, do terreno das conjecturas.

Com esse intuito, voltemos à cena – nosso ponto de partida – ao primeiro encontro de Baptiste e Frédérick: em certo momento, ao falar de suas frustrações de não poder usar a voz, o personagem de Pierre Brasseur leva a mão em sua cabeça e dá leves pancadas em sua fronte, sinalizando o desacordo entre seu desejo e suas possibilidades no teatro. Tal gesto, na realidade, traz para *Les Enfants du Paradis* a figura ausente de Jean Gabin, mais precisamente, de Jean – o desertor de *Quai de Brumes* (1939).



Jean Gabin - Quai des Brumes (1938)



Pierre Brasseur - Les Enfants du Paradis (1945)

Vislumbra-se, curiosamente, uma relação insuspeita neste caso, dado que, analisando três planos cortados de *Les Enfants du Paradis*, na passagem em que Frédérick Lemaître conversa com Mme Hermine, Carole Aurouet nos informa sobre a origem do personagem

[AUROUET, 2022, p.62] – ele teria nascido no Havre e ido para Paris tentar a sorte no teatro. Pouca coisa, efetivamente, mas significativa, porque se trata da mesma cidade em que se passa o filme *Quai de Brumes*²²⁷, onde o desertor irá perder sua vida. O começo de um personagem é o fim do outro, de sorte que nos permite refletir se Brasseur seria uma espécie de continuação de Gabin. Ou ainda, possibilita-nos nos perguntar o que teria resistido de um homem no outro, levando em conta, o intervalo, coincidentemente, que corresponde ao período da Segunda Guerra Mundial. Talvez, se analisássemos a partir desta perspectiva, chegaríamos a resultados relevantes. Porém, aqui, trata-se meramente de especulações.

O mais sensato, naturalmente, é reconhecer que os gestos são muito semelhantes entre si, embora sejam contextos e épocas distintos. Um homem reclama por não fazer o que deseja, não ter voz, por estar enjaulado no silêncio da pantomima; enquanto o outro, depois de desertar, passa fome, três dias sem comer. A correspondência está no desacordo consigo mesmo, os personagens estão frustrados por não manifestar, através da palavra, suas urgências – no caso, a segunda mais urgente do que a primeira, é claro. Gabin não consegue, por orgulho, dizer que está faminto. As cenas separadamente conjugam dois temas recorrente nos versos de Jacques Prévert, de um lado, os limites da arte tradicional ou dos gêneros clássicos e, de outro, o impasse do homem famélico. Ambos são atravessados por uma dimensão social importante, porquanto, como vimos, a sedimentação histórica da tradição artística traz consigo um claro processo de exclusão, segmentando os tipos de arte segundo as classes social das pessoas. E, quanto ao homem que tem fome, ele não deveria existir. Jacques Prévert, ao tocar nesse assunto, destaca sempre o caráter absurdo desta recorrência na sociedade.

Aquilo que as cenas têm em comum são os gestos, e eles têm uma existência discreta, difícil de resgatar, porque essas coisas se perdem na névoa do cotidiano, na multidão de outros gestos, que vão se transformando em cada época; mas, de alguma forma, a mímica dos atores repetida entre um e outro filme, ao mesmo tempo em que conserva como um documento esses movimentos no filme, desvela uma rede fina de relações; um diálogo, que inaugura um espaço comum. Um lugar íntimo, porque acontece, afinal, em nossos corpos. E, precisamente, neste sentido, pode-se falar de uma poética dos gestos. Uma vez que, (assim como a crônica de Rubem Braga), o cinema de Jacques Prévert se transforma num repositório de uma memória coletiva. Provavelmente, o que assistimos nesta coincidência entre Gabin e Brasseur representa

²²⁷ O caso é mais significativo ainda se pensarmos que no romance de Pierre Mac Orlan, que deu origem ao filme, a narrativa se passa em Paris principalmente e uma parte em Rouen. Deslocar o personagem para o Havre trata-se de uma escolha de Prévert e Carné, ou seja, essa mudança corresponde as suas necessidades estéticas.

os movimentos típicos das pessoas. Não seria estranho constatar que, entre os anos 30 aos 50; em Paris, diante de uma frustração semelhante, homens e mulheres bateriam repetidamente na testa para manifestar suas frustrações. A captura disso num filme tem a ver com o registro do particular. Os atores são sensíveis, por necessidade do métier, a essa linguagem não verbal do dia a dia, recuperam-na e a imitam na frente da câmera; o público assistindo se reconhece. Tanto que, às vezes, se não o faziam antes, o espectador sai da sala de cinema gesticulando igual a Jean Gabin. Uma circularidade envolve este processo. Aliás, não teria Pierre Brasseur copiado o companheiro na filmagem de *Quai de Brumes*? Além de ter contracenado no mesmo longa-metragem, Brasseur interpretou um dos adversários de Gabin, de modo que inúmeras vezes se pôs diante do outro. Os diálogos em contracampo criam uma espécie de espelho em que – conscientemente ou inconscientemente – Pierre Brasseur colhia os gestos para reproduzi-los em *Les Enfants du Paradis*, intensificando a sensação de unidade da obra prevertiana.

A peculiaridade, para a qual chamamos a atenção, está em pensar numa poética que é construída em conjunto ou que pressupõem, de antemão, o espaço para outras instâncias criadoras. Assim, vale a pena, por um instante, concentrarmo-nos em como este gesto foi descrito no roteiro de *Quai de Brumes*, além disso, novamente, destacamos a preocupação de Jacques Prévert em cuidar da atmosfera da cena:

LE SOLDAT : ... Vous jactez... vous jactez.... un mot en amene un autre... et puis les grandes phrases arrivent... Les grandes phrases... moi ça me casse les pieds...

Le peintre parait soudain très intéressé par ce que dit le soldat...

LE SOLDAT : ... les grandes phrases... c'est du creux... du contre-plaqué!... Y a qu'à gratter et ça se débine... et puis derrière c'est marqué... "vacherie"... entre guillemets... Et toi, le badigeonneux... tu voudrais bien me tirer le portrait... t'es un artiste... un cultivé... tu étudies l'homme... t'es un psychologue!... (Haussant les épaules et se rasseyant, il fait craquer son ongle

entre ses dents.) Parce que je débloque... parce que je me mets en boule... tu crois que j'ai bu...Eh bien, tu te gourres, face d'endives... J'ai rien bu... mais ça fait trois jours que j'ai pas becqueté... Ah! c'est marrant... (il se tupe sur le ventre)... Beau sujet de tatouage au-dessus du nombril... " buffet froid "...

PANAMA : On ne vous nourrit plus à la coloniale ?

Le peintre examine le soldat... quêtant sa réponse...

LE SOLDAT : Qu'est-ce que tu dis?...

PANAMA: T'avais qu'à dire... "Je voudrais bien manger un morceau"... c'était pas difficile...

LE SOLDAT : T'as raison... quand on a faim... on devrait dire "j'ai faim"... et ça devrait s'arranger... Mais on la boucle... l'orgueil quoi!... J'ai de l'orgueil, moi, c'est marrant... une forte tête, comme ils disent...

Le soldat se lève et, s'avançant vers le mur, à toute volée, donne de grands coups de tête contre les planches...

...une forte tête... une forte tête... parfaitement... une forte tête...

[PRÉVERT, 1988, p. 191-192]

A reação enérgica do soldado se volta contra o discurso do pintor. Um frequentador costumeiro do botequim que, ao entrar no estabelecimento, discorre sobre sua visão pessimista do mundo e reitera seus desejos suicidas. Entre as reflexões, o artista se incomoda, porque, mesmo pintando uma bela paisagem, sua expressão procura pelas coisas escondidas atrás das coisas: o mar guarda já em si um afogado, por exemplo. Ou, antes de terminar uma árvore, antevê-se a corda e um homem pendurado (aqui, pode-se pressentir também a famosa cena de Baptiste com a corda, na qual ele simula o seu próprio enforcamento em *Les enfants du Paradis*). Ele continua e, em meio a seu falatório, puxa conversa com Jean, sentado no canto da sala, o qual não responde cordialmente. O pintor pressupõe que a agressividade do outro seja efeito do álcool. Então, Gabin explode como lemos no trecho acima. Grosso modo, trata-se de um ataque às instâncias intelectuais e abstratas do discurso intelectual, das grandes frases, que, no final, dizem muito pouco. Através da voz do personagem, Jacques Prévert questiona a sensibilidade do artista, que, neste caso, particularmente, ignora um aspecto fundamental do homem à sua frente – ele tem fome.

Na segunda parte do diálogo, o soldado manifesta sua frustração. O ator não reage exatamente como estava descrito no roteiro. Bater repetidamente na testa substitui uma ação mais violenta do roteiro, a de lançar a cabeça contra a parede. Ainda que Prévert se ocupe de muitos aspectos do quadro: os parênteses, por exemplo, sugerem os gestos dos personagens e, geralmente, o seu estado de espírito. Nas entrelinhas, existem igualmente certas indicações de ângulos – que não chegam a configurar planos, nem cortes – mas, orientam ligeiramente nosso olhar, por conseguinte, o movimento da câmera. Provavelmente, o diretor ou o ator decidiram fazer deste jeito, pois, a cena lhes soava melhor assim. O que não afeta substancialmente o manuscrito. De fato, a passagem não é completamente alterada, aliás, as palavras são quase todas seguidas à risca. Mas, no meio delas, há um espaço para a expressão alheia. A composição coletiva funciona – e Prévert coleciona obras-primas do cinema francês por causa disso quando o roteirista não renuncia às suas questões, nem obriga que os outros o façam. E tal dinâmica depende de uma afinidade e uma proximidade muito grande entre os envolvidos na produção do filme. Daí, devemos retomar a relação do poeta com os atores, seus amigos, pois ela é fundamental para a composição prevertiana. Por este ângulo, Carole Aurouet demonstra que a importância do personagem no processo de escrita dos roteiros para Jacques Prévert:

En analysant minutieusement tous les premiers brouillons scénaristiques de Prévert retrouvés, on conclut que le scénariste cloisonne d'abord son support, constitué par une ou plusieurs grandes feuilles de papier Canson, sur lesquelles ont été tracées des lignes horizontales. Les cadres ainsi ménagés destinés à accueillir les protagonistes, des plus importants au moins importants et de haut en bas. Ce canevas montre que Prévert a une écriture scénaristique à programmation et non à structuration rédactionnelle. On découvre aussi avec intérêt que les personnages sont le point de départ de ses scénarios. Sur cette sorte de portée personnalisée, Prévert dispose en effet des mots et des dessins qui vont lui permettre de caractériser les protagonistes. Leurs noms sont disposés à gauche, avec éventuellement ceux des comédiens envisagés car Prévert crée pour des acteurs, qui sont le plus souvent ses amis. Il se charge en quelque sorte de la distribution. Ainsi, sur la première ébauche des *Enfants du Paradis* (1945, Marcel Carné), Fabien Loris est mentionné pour le personnage d'Avril et Maria Casarès pour celui de Thérèse (prénom un temps envisagé) ou Nathalie (prénom finalement retenu). À droite, Prévert mentionne les caractéristiques principales des personnages.

[AUROUET, 2017, p.55-56]

Um pouco mais à frente, neste mesmo estudo, Aurouet aborda a gênese deste traço tão marcante no autor, afirmando que Prévert jamais dissocia o aspecto pragmático do criativo em seus trabalhos. A relação com os personagens passa por isso, com certeza. Eles são substanciais para a construção dos filmes, porquanto correspondem aos pontos de partida. E, não raro, como afirma a pesquisadora acima, o nome dos atores ou atrizes idealizados para o papel já estão escritos no primeiro rascunho do roteiro. Tal procedimento nos permite cogitar que, naturalmente, estes indivíduos pré-selecionados pela afinidade, pela amizade, auxiliam no processo de dar corpo aos personagens prevertianos, ou seja, eles emprestam suas qualidades, gestos, vozes, costumes, para o repertório do poeta. A título de exemplo, quando pensamos na personagem Garance de *Les Enfants du Paradis*, sem dúvida, estamos diante de uma criação ficcional, entretanto, ela é também Arletty, ou seja, é pensada a partir das características dessa mulher real, que também foi, entre outras, Clara e Dominique de *Le Jour se lève* (1939) e *Les visiteurs du soir* (1942) respectivamente. Os personagens não são estáticos em Prévert, como se perambulassem sem parar pelas linhas de seus roteiros, num movimento contínuo e incessante entre vida e arte, arte e vida. Daí, deste trânsito, intensifica-se a impressão de unidade na obra. O público também faz parte desta característica, de certa maneira, ele dá sentido a ela ao acompanhar os percalços dos atores e das atrizes através dos muitos anos, dos muitos filmes.

No caso de Frédérick Lemaître, identifica-se facilmente a contribuição de Pierre Brasseur à composição. Esse ator, que conheceu Prévert nos tempos do grupo surrealista – e que, aliás, publicou poemas ao lado de André Breton na época do longa-metragem, já possuía uma carreira consolidada dentro do teatro parisiense, além disso, tinha uma formação em

dramaturgia²²⁸, de modo que compreenderia as ambições do personagem em suas dimensões mais profundas. A sua trajetória pessoal se afina, de antemão, com as características desejadas para Lemaître e o roteirista era consciente disso: em certo instante do documentário *Mon Frère Jacques* (1961), escrito por Pierre Prévert, por exemplo, Brasseur é entrevistado ao lado de Jacques e, durante a conversa, o ator conta que pediu uma participação no filme. A princípio, seu interesse era Lacenaire, o vilão, contudo, Prévert lhe presenteia com Frédérick, o melhor papel de sua carreira. Um tanto porque o personagem acolhe num nível muito íntimo com naturalidade a interpretação de Brasseur. Ao mesmo tempo, trata-se de um personagem intrincado, a profundidade e o significado de Frédérick Lemaître no decorrer do longa-metragem flutuam, transformam-se, e exigem ser também um outro, ir além de si. Quer dizer, existe uma margem para que ele ultrapasse os limites da pessoa física e, neste momento, o ator contribui também para os aspectos criativos e ficcionais do filme.

A manutenção do equilíbrio entre essas duas dimensões, que não é outra coisa senão o limite entre realidade e ficção, orienta a escrita de Jacques Prévert. Mas, para além de Arletty e de Pierre Brasseur (ou até mesmo de Jean-Louis Barrault, que faz parte dessa dinâmica), a melhor ilustração dessas interpenetrações da vida na arte e vice-versa, concentra-se na figura de Jean Gabin. Sua importância na cultura francesa a partir dos anos 30 e, principalmente, suas inúmeras participações nos filmes de Jacques Prévert, fazem dele um paradigma muito significativo concernente a essa questão. Assim, valeria a pena ler, para adentrar neste assunto, a anedota de André Bazin sobre o ator:

On raconte que Gabin exige avant de signer un contrat pour tourner un film que le scénario comporte une scène de colère au cours de laquelle il tuera quelqu'un. On constate en effet que dans la plupart de ses films, Gabin incarne un personnage emporté par la colère jusqu'au meurtre (*La Bandera, Quai des brumes, La Bête humaine, Le jour se lève*, et récemment Martin Roumagnac, *Miroir*). L'histoire est probablement fautive, mais elle mérite d'être vraie. Ce ne serait point le caprice de vedette, mais conscience de son personnage.

En réalité, Gabin n'est pas un acteur auquel on demande d'incarner le héros d'une histoire un héros auquel le scénariste doit au contraire plier son imagination. Gabin ne saurait, quel que soit le scénario, avoir un autre destin que celui qui est le sien. Et ce destin comporte en effet la crise de colère, l'assassinat et la mort de Gabin. [BAZIN, 2018, p. 148]

²²⁸ O verbete da enciclopédia *Universalis* diz o seguinte sobre o Pierre Brasseur: “Sa formation dramatique en fait un comédien idéal pour incarner son plus célèbre rôle: ainsi campe-t-il à merveille le personnage de Frédérick Lemaître, acteur exubérant et bourré de charme, dans *Les Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné d'après un scénario de Jacques Prévert.”. « BRASSEUR PIERRE - (1905-1972) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 juillet 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-brasseur/>

Não se trata de uma crítica de cinema tradicional, na realidade, estamos mais próximos de uma transcrição de aula. Essas linhas, de fato, referem-se às palestras que Bazin realizava nos arredores de Paris. Eram conferências em sindicatos e centro culturais voltados para a classe operária; de modo que havia uma preocupação com a formação do espectador. O crítico guiava o olhar do público através dos diversos elementos que compõem a arte cinematográfica, então, o roteiro, enredo, música e, no caso, personagens²²⁹. Inclusive, neste texto, vemos anotações do tipo: “perguntar ao público qual a função do armário naquele ponto da narrativa?”, para ilustrar a função do cenário na construção de sentido na película. Observem que a anedota do excerto vem de encontro com o que estamos falando: desde o contrato, criam-se contingências para a produção do roteiro. Segundo Bazin, a força da vedete dobraria os tecidos da ficção, fazendo com que o roteirista tivesse que curvar sua imaginação diante do ator²³⁰. Mas se adicionarmos a poética de Jacques Prévert a essa equação, poderíamos modalizar a leitura do crítico, pois, primeiramente, isso não acontece somente com Jean Gabin nos roteiros prevertianos. Como vimos atrás, o destino de Frédérick tampouco faz concessões, ele segue apenas o seu próprio caminho. Alerty, da mesma forma, suas personagens transitam com uma independência singular através do roteiro de Prévert. Logo, a característica identificada na trajetória de Gabin, parece-nos evidente, ela ressoa na escrita do poeta, seu amigo. Isto é, a partir disso, considerar-se-ia uma relação menos de submissão da imaginação do roteirista à presença do ator e mais, no caso, em um sistema colaborativo. Há algo da concepção prevertiana do trabalho cinematográfico, uma derivação de sua compreensão de poesia, que configura essa espécie de relação dialética entre ele e os atores. Quanto a este assunto, nossa tendência também é ponderar leituras completamente opostas às de Bazin, como parece ser o caso das análises de Jean Queval [apud BAKER, 1967, p.24]. Diante da impressão de que os atores interpretam sempre os mesmos papéis, ele afirma que uma das principais funções dos artistas seria a de servir como

²²⁹ Essa conferência específica foi assistida por Paulo Emílio Salles Gomes, em Paris. E a maneira de pensar a crítica cinematográfica como uma formação, principalmente, o modo como Bazin desenvolve um olhar didático e como ele se preocupa com os aspectos didáticos desta tarefa, aqueles fundamentais para se educar um público, pouco acostumado com a linguagem técnica do cinema, terão um forte impacto na concepção cinematográfica do crítico brasileiro. [ZANATO, 2018, p. 120].

²³⁰ Neste ponto, caberia um rápido parêntese para desfazer uma provável ambiguidade. A anedota se assemelha à imposição dos produtores de *Adieu, Léonard* (1943) para incluir Charles Trénet no longa-metragem. Efetivamente, isso ocorre na medida em que o cinema é uma indústria em busca do lucro e da venda de um produto. É esperado que muitos trâmites, sejam anteriores e exteriores, se coloquem entre o autor e as decisões do roteiro por exemplo. Todavia, sendo a falsa ou não a história de Gabin, diferentemente do cantor, ele integra o universo prevertiano. O poeta, ao escrever seus roteiros, permite-lhe participar do processo. Em parte, por causa disso a interpretação de Trénet é rapidamente eclipsada pela de Julien Carrel e do próprio Pierre Brasseur, pois a vedete está girando em falso no filme de Pierre Prévert.

marionetes da expressão prevertiana. William E. Baker retoma esta leitura em suas análises sobre os poemas de Prévert e, em certo instante, resume o argumento de Queval, da seguinte forma:

Jean Queval, who has studied this writer's film art more thoroughly than any other critic, finds in Prévert's thirty-odd film scripts as in his poetry the same sharp distinction between character: they are either heroes or villains, good or bad guys. [...] These same invariable, morally static characters appear throughout the three collections of poetry. As Queval suggests, they are like puppets in a Punch-and-Judy show, acting perennially the same role though costumes and sets may change. And the cinema provides also an analogy to Prévert's technique. Like a selective cameraman, he records many different individuals at many different moments, yet makes each event another symbol of the same, simple, eternal, human idiocies and glories. [BAKER, 1967, p. 24-25]

O sentido é inverso, porque os atores e atrizes é que se submetiam à poética de Prévert, não o roteirista se curvando à presença de Gabin, por exemplo. Da discordância fica, novamente, a certeza da uniformidade da obra prevertiana, como se o poeta escrevesse um mesmo roteiro todo este tempo. Quanto a isso, não há polêmicas. A propósito, as leituras opostas seriam um resultado direto das perspectivas assumidas em ambos os casos: André Bazin não considera a influência da obra prevertiana no filme abordado, um pouco, porque suas intenções são apresentar os aspectos técnicos da cinematografia²³¹. Por outro lado, apesar de apoiar sua análise em Queval, ou seja, num intelectual ligado ao cinema, o objeto de Baker é literário. Assim, com a mirada somente voltada para a literatura, ele perde o movimento²³² mais visível nos roteiros e filmes de Jacques Prévert.

Para nós, neste ponto, é importante salientar a inclusão do público nesta dinâmica como mais um dos componentes fundamentais da poética prevertiana. Ele não é um agente passivo

²³¹ No texto "Marcel Carné", publicado em *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague*, vemos outro exemplo de como André Bazin ignora a contribuição de Jacques Prévert ao falar do realismo poético de Carné: "On voit comment le réalisme de Carné sait, tout en restant minutieusement fidèle à la vraisemblance de son décor, le transporter poétiquement, non pas en le modifiant par une transposition formelle et picturale, comme le fit l'expressionnisme allemand, mais en dégageant sa poésie immanentes, en le contraignant à révéler de secrets accords avec le drame. C'est en ce sens qu'on peut parler du "réalisme poétique" de Marcel Carné, qui le distingue sensiblement du réalisme beaucoup plus objectif d'un Grémillon par exemple (le lyrisme de Grémillon s'appuie moins sur le décor) mais surtout d'un Clément et d'un Rouquier. [...] de perfection du "Jours se lève", c'est que la symbolique n'y précède jamais le réalisme, mais qu'elle l'accomplit comme par surcroît" [BAZIN, 1998, p.91-92]. Muito deste comentário poderia ser modalizado pelo estudo da poética prevertiana, no sentido de observar em qual medida essa relação com o realismo se relaciona com sua experiência surrealista, por exemplo.

²³² Uma marcação sobre este termo se faz necessário: não nos referimos ao que Eclair A. de Almeida Filho denominou "poética do movimento" [FILHO, 2006, p. 15] em sua tese sobre Jacques Prévert. O professor Eclair discute o trânsito entre as fronteiras dos gêneros; aquilo que Carole Aurouet chamaria de "proteiforme". Embora haja, sim, o apagamento dos limites entre a realidade e a ficção no movimento que descrevemos, não nos detemos tanto nos gêneros. Preocupamo-nos mais, neste ponto, em compreender a dinâmica do trabalho colaborativo do poeta e dos atores, uma possível dialética criada a partir de certa concepção de cinema, que cria sentido.

nessa história, pelo contrário, trata-se de algo determinante nesse processo, que condiciona as escolhas estéticas. Na continuação da leitura de André Bazin sobre *Les Jour se lève* e o personagem de Jean Gabin um operário chamado François atormentado pelos ciúmes do seu amor, Françoise – veremos que o crítico capta, talvez, inconscientemente, a importância do espectador neste processo. Apenas para situar o trecho seguinte, a cena se refere ao acesso de cólera de Gabin, que assassina seu adversário, pois o inimigo sugere ter se deitado com Françoise, seu amor. Por isso, François se tranca no quarto para viver o seu final trágico. A polícia tentará invadir o hotel, mas ele se suicida nas primeiras horas de sol. É deste aposento que, através de flashbacks, acompanhamos toda a história. Bazin escreve o seguinte sobre essa cena:

Cette situation tragique du personnage de Gabin apparaît clairement dans la scène où nous y voyons François hurler de sa fenêtre à la foule qui l'écoute silencieuse et d'abord comme stupide, puis peu à peu s'anime et tous ensemble le supplie de descendre : « t'es un bon gars, on te connaît, on déposera pour toi ». C'est que la foule connaît en effet Gabin, elle sait son innocence. Comme le chœur de la tragédie antique, elle déplore le destin du héros ; cette scène (en dépit du mauvais texte de Prévert à ce moment précis) est d'une grande beauté. Par le truchement de cette foule, ce sont des millions de spectateurs fraternels qui crient silencieusement leur témoignage pour Gabin qui va mourir.

S'il fallait une preuve supplémentaire du destin exceptionnel de Gabin, il suffirait de remarquer que Gabin est le seul acteur français et presque le seul acteur au monde (charlot excepté) dont le public attende que l'histoire finisse mal. [...] Gabin avait donc raison d'exiger des scénaristes sa crise de colère homicide, puisqu'elle constitue le moment significatif d'un destin immuable où le spectateur reconnaît de film en film le même héros. Héros à la mesure d'un monde urbain, d'une Thèbes banlieusarde et ouvrière où les dieux se confondent avec les impératifs aveugles mais tout aussi transcendants de la société.

[BAZIN, 1947 p.149].

André Bazin, de modo muito habilidoso, mimetiza já em sua redação as conclusões de sua análise; ao mesmo tempo em que explora como a dimensão real afeta a ficção; ele permite que seu texto reproduza este movimento misturando as instâncias do personagem e do ator. No excerto acima, quase não há diferença entre os espaços de François e Gabin; sabe-se, somente, que a inocência do primeiro depende da celebridade do segundo. O público, por conhecer o ator, absolve o personagem. O crítico, como faz o filme, dilui o espaço entre a vida e a arte. Aqueles que assistem ao galã na rua, do lado de fora do hotel, e os que estão nas salas de cinema passam, igualmente, por essa amálgama, não existe mais distinção entre a multidão e o espectador. As pessoas de ambos os lados da tela torcem por Gabin, depositam nele suas

ambições, porque, sobretudo, ele resiste até mesmo à morte, encarnando novamente, noutra filme, as expectativas dessa gente toda.

Jean Gabin vinculou sua fisionomia quase que diretamente ao rosto do povo; primeiramente, pelo volume de trabalho entre os anos 30 e 50 e, em seguida, pela maneira como interpretou a classe operária. Neste ponto, cabem as palavras recuperadas por Jean Rancière, do cronista saint-simoniano sobre Baptiste, “Cet homme, c’est son acteur à lui, c’est son Sosie : c’est le peuple sur scène et c’est le véritable” [RANCIÈRE, 2012, p.36]. Não por acaso essa conexão é possível, já que, no cinema, Gabin alcançou aquilo que as figuras históricas do mímico Deburau e o ator Lemaître atingiram na pantomima e no teatro respectivamente. Ele se tornou um arquétipo popular.

E, encaminhando-nos para a conclusão deste capítulo, frisamos que muito desse processo de Jean Gabin se tornar um símbolo popular deságua, ou melhor, corre junto, da poética de Jacques Prévert. Existe uma espécie de comunhão entre essas duas figuras na metade do século XX. Não é de se espantar que uma das melhores definições a respeito do ator pertence a Prévert. Trata-se de um poema publicado na revista *Solstice*, o número era dedicado a Gabin, em que o poeta escreve versos – dignos de nota pela sua beleza – descrevendo os contornos do amigo e estrela do cinema francês. Abaixo, destacamos algumas estrofes do poema republicado, anos mais tarde, no segundo volume das obras completas do autor:

Le regard toujours bleu et encore enfantin
sourit
les lèvres minces accusent
les blessures de la vie.

On ne meurt qu’une fois
dit un dit-on
On meurt souvent
On meurt tout le temps
répond Jean Gabin sur l’écran.

[...]

La voix de Jean Gabin est vraie
c’est la voix de son regard
la voix des gestes de ses mains.
Tout marche ensemble
Jean Gabin est synchrone de la tête aux pieds.

L'acteur le plus fragile et le plus solide
en même temps.
Sobre comme le vin rouge
simple comme une tache de sang
et parfois gai comme le petit vin blanc
il joue « comme dans la vie »
comme dans la vie secrète mystérieuse et rêvée.

[...]

Jean Gabin

Toujours le même jamais pareil

Toujours Jean Gabin

Toujours quelqu'un.²³³

[O.C. II, p.630]

Jacques Prévert reproduz muito do que foi falado neste capítulo – numa forma mais sucinta e bonita – no fragmento anterior. Particularmente, na segunda estrofe, tem-se a reverberação da anedota sobre Jean Gabin, que morre em quase todos os seus filmes. Assim como, retomando novamente o texto de André Bazin, ao dizer que ele interpreta como “dans la vie”, misturando-se as instâncias do real e do imaginário na atmosfera que circunda o ator. Uma poética dos gestos é pressentida na sincronia perfeita da celebridade, em sua voz que, na realidade, corresponde aos seus gestos. Contudo, o mais significativo para nós, neste instante, é que a descrição concede ao homenageado uma série de termos que são, como vimos, ligados à representação do povo. No primeiro verso, o olhar infantil, por exemplo, aporta uma tonalidade romântica ao ator, depois, tem-se a dualidade, o frágil e o sólido convivendo em sua figura. E, por fim, o ápice desta associação em que Jean Gabin é sempre ele mesmo e, por causa disso, é também sempre um outro. Sua fisionomia se dilui no rosto do homem comum, das ruas, do povo. E, neste caso, as palavras de Victor Hugo sobre Frédérick também serviriam para descrevê-lo, porquanto, mais do que um ator, ele encarnou o povo e “[...] Étant le peuple, il a été le drame; il a eu toutes les facultés, toutes les forces et toutes les grâces du peuple; il a été indomptable, robuste, pathétique, orageux, charmant; comme le peuple” [HUGO, 1885, p.193-194].

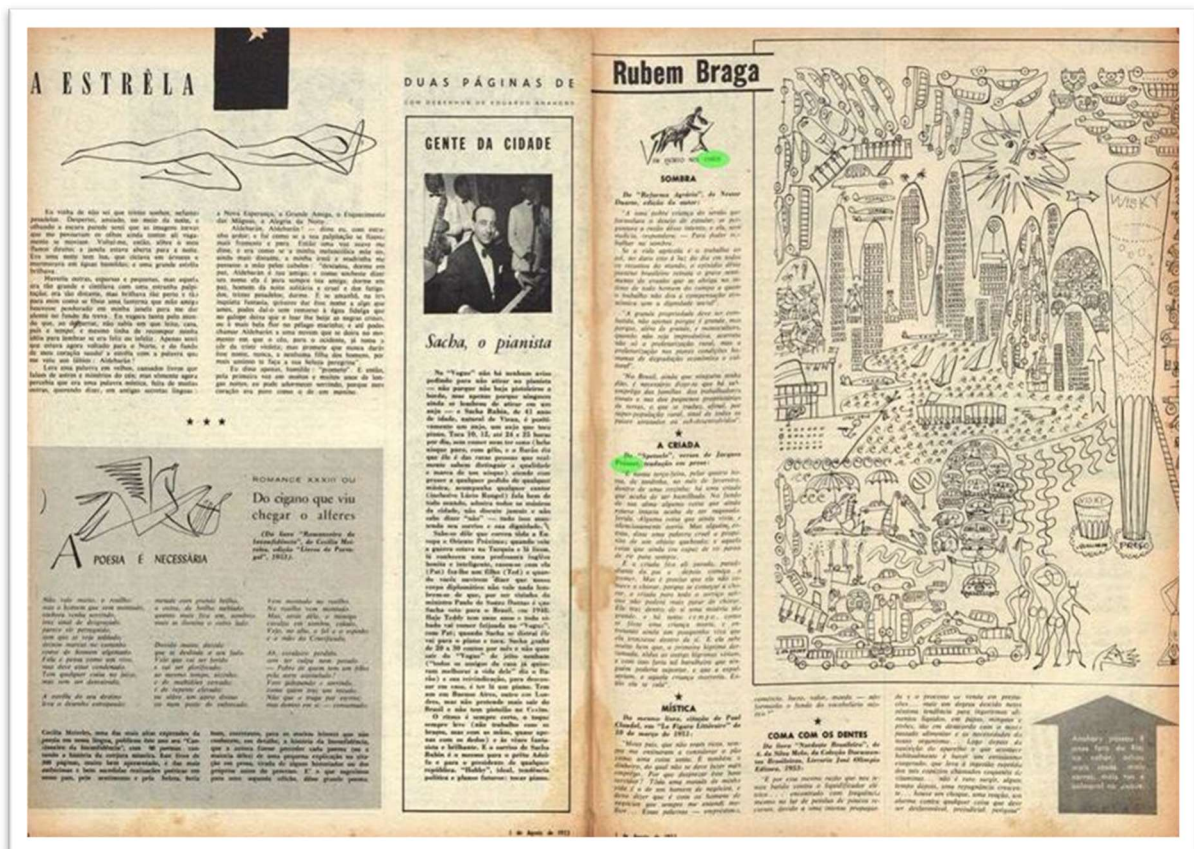
²³³ Solstice de mars 1954 – Texte divers (1929-1977).

Todo esse processo, em parte, acontece nas entrelinhas da poética de Jacques Prévert. Seja através das palavras, seja dos gestos, o poeta trabalha na manutenção deste espaço intermediário. De um lado, ele ataca as tradicionais formas de arte, que, eventualmente, também se conectam a antigas ferramentas de exclusão social; de outro, entretanto, Prévert aposta numa dinâmica de trabalho, que resiste à homogeneização da prática artística. Por essa perspectiva, o escritor francês não é tão diferente de Rubem Braga, que, dentro do jornalismo, ou seja, num dos símbolos da modernidade daquele período (assim como o cinema também o é), molda-se através das contingências da profissão, contudo, não completamente. Ambos buscam impor outro ritmo, outro tempo, as suas manifestações por meio de um olhar lírico, que focaliza o cotidiano, a língua das pessoas de todos os dias.

A diferença, por sua vez, encontra-se na relação dos dois autores com o popular, que, de certa maneira, decorre da própria diferença entre as concepções de povo brasileiro e de povo francês. Prévert, como tentamos demonstrar neste capítulo, assimila por diversos ângulos de sua obra o funcionamento da expressão popular, desde a linguagem até os gestos. O poeta pensa em termos de comunidade, na qual o seu ofício é o de celebrar os acontecimentos populares, lembrando que, para Prévert, popular significa “aquilo que pertence a todos”, que é comum ao ser humano. Braga, embora escreva de uma maneira simples e inclusiva, criando um espaço íntimo para o leitor, de conversa no portão de casa, de café no final da tarde ou da mesa de um bar, ele não transparece o sentimento de comunhão. Pelo contrário, sua expressão se reveste de uma sensação frequente de solidão e, às vezes, desamparo – um pouco por questões pessoais; outro tanto pela fragmentação e desigualdade da sociedade brasileira. Não há um esforço coletivo que determine as escolhas estéticas de Rubem Braga, nem uma ideia de trabalho coletivo, assim como vimos em Jacques Prévert nas páginas anteriores. O que há, no brasileiro, é um esforço para alcançar o outro através de um método, que poderíamos determinar, de equalização, em que ele não abandona suas concepções estéticas, nem se aferra a elas; existe nas crônicas de Braga uma espécie de convite a fruição, que pode ser aceito ou não.

10. Duas páginas de Rubem Braga - A tradução do poema "On" de Jacques Prévert

Ao longo de sua vida, Rubem Braga traduziu poemas, citações e diálogos de Jacques Prévert – revelando sempre sua admiração pelo poeta. Dentre as traduções, a do poema “On”, de *Spectacle* (1951), foi a que mais apareceu em suas crônicas, tendo sido publicada pela primeira vez em 01 de agosto de 1953, na edição 67 da *Manchete*. Nesse ano, a revista, que era uma das principais da sociedade brasileira, disponibilizava um grande espaço para ser editado pelo jornalista à sua maneira. Nas “Duas páginas de Rubem Braga”, líamos uma crônica de sua autoria; uma coluna biográfica sobre intelectuais e artistas brasileiros chamada “Gente da cidade” (referia-se, sobretudo, ao Rio de Janeiro) e duas outras seções: “A poesia é necessária” e “Vem escrito nos livros”. Além disso, Eduardo Anahory era o ilustrador, responsável pela célebre identidade visual do periódico, que podemos verificar abaixo:



O ato de reaproveitar textos, com intervalos de tempo maiores ou menores entre uma publicação e outra, constituía uma prática comum entre os cronistas brasileiros – às vezes, mudando apenas o título da composição. A crônica “A Estrela”, que vemos no canto superior esquerdo, será publicada novamente sob o título “A nenhuma chamarás Aldebarã”. Não se trata, malgrado seu inteno lirismo, de um exemplo fiel daquilo pelo que ficou conhecido Rubem Braga, de estilo rápido e frases curtas, precisas; pelo contrário, os períodos são longos, as

palavras mais arcaizantes, criando uma atmosfera antes simbolista ou idealizada do que cotidiana²³⁴.

Nessas páginas, no canto inferior esquerdo, vê-se a rubrica que orientou o título da presente tese: “A poesia é necessária”, onde poemas de autores nacionais e internacionais eram publicados regularmente. Alguns versos do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, estampam a presente revista. E, junto à apresentação do livro, Rubem Braga envia um conselho aos editores, sugerindo que, para uma segunda tiragem, eles insiram pequenas explicações em prosa ou coloquem os próprios autos do processo da Inconfidência, para que assim o leitor, que não conhece tão bem o acontecimento histórico, possa aproveitar o grande poema de Meireles. Aqui, mais uma vez, testemunhamos como Braga se preocupa com a recepção da poesia, ou, pelo menos, como pensa em estratégias para ampliar a possibilidade da leitura. Essas inquietações se relacionam com a prática do jornalista, de escrever para um público cada vez maior. Também convém lembrar que, alguns anos mais tarde, o cronista vai fundar e administrar a *Editora do Autor*, aventura que marcou o universo editorial do Brasil nos anos 60, e onde essas ideias puderam ser postas à prova.

À vista disso, a tarefa de traduzir poderia ser encarada na mesma esteira das preocupações de Rubem Braga: a de tornar algo estrangeiro acessível aos seus ouvintes. Assim, na segunda página do periódico, lemos sua versão do poema de Jacques Prévert, na seção “Vem escrito nos livros”:

É numa terça-feira, pelas quatro horas, de tardinha, no mês de fevereiro, dentro de uma cozinha; há uma criada que acaba de ser humilhada. No fundo de sua alma alguma coisa que ainda estava intacta acaba de ser saqueada, ferida. Alguma coisa que ainda vivia, e silenciosamente sorria. Mas alguém entrou, disse uma palavra cruel a propósito de um objeto quebrado; e aquela coisa que ainda era capaz de rir parou de rir para sempre.

²³⁴ Esta dissonância de estilo nos interessa porque o texto traz as imagens de sua mãe e, principalmente, de sua irmã – que também era sua madrinha e, infelizmente, faleceu jovem. Essa perda acontece ao mesmo tempo em que o autor descobre a estética do modernismo através da poesia de Manuel Bandeira. Analisamos estas relações no texto “Revolução e Poesia em Rubem Braga”, publicado em 2021, no livro *História, cultura e política no mundo lusófono*, página 129.

E a criada fica ali parada, parada diante da pia e depois começa a tremer. Mas é preciso que ela não comece a chorar, porque se começar a chorar, a criada para todo o serviço sabe que não poderá mais parar de chorar. Ela traz dentro de si uma miséria tão grande, e há tanto tempo, como se fosse uma criança morta, e entretanto ainda um pouquinho viva que ela trouxesse dentro de si. E ela sabe muito bem que, a primeira lágrima derramada, todas as outras lágrimas viriam, e com isso faria tal barulheira que ninguém poderia suportar, e que a expulsariam, e aquela criança morreria. Então ela se cala.

Antes de avançarmos na análise da tradução, por uma questão de ordem, reproduzimos o poema na língua original para visualizarmos melhor as alterações feitas pelo cronista brasileiro:

C'est un mardi vers quatre heures de l'après-midi
au mois de Février
dans une cuisine
il y a une bonne qui vient d'être humiliée
Au fond d'elle-même
quelque chose qui était encore intact
vient d'être abîmé
saccagé
Quelque chose qui était encore vivant
et qui silencieusement riait
Mais
on est entré
on a dit un mot blessant
à propos d'un objet cassé
et la chose qui était encore capable de rire
s'est arrêtée de rire à tout jamais
Et la bonne reste figée
figée devant l'évier
et puis elle se met à trembler
Mais il ne faut pas qu'elle commence à pleurer
Si elle commençait à pleurer
la bonne à tout faire
elle sait bien qu'elle ne pourrait rien faire
pour s'arrêter
Elle porte en elle une si grande misère
elle la porte depuis si longtemps
comme un enfant mort mais tout d même encore un petit peu vivant
Elle sait bien
que la première larme versée
toutes les autres larmes viendraient

et cela ferait un tel vacarme
qu'on ne pourrait le supporter
et qu'on la chasserait
et que cet enfant mourrait tout à fait

Alors elle se tait.

[O.C. I p.347]

A primeira questão a ser abordada é a seguinte: por que ter escolhido a prosa? O que implica, naturalmente, um arranjo diferente da tessitura do texto. Na versão em língua portuguesa, por exemplo, existem mais elementos de coordenação. Como Prévert possui, em muitos de seus poemas, um ar de prosador e a versão original apresenta, de fato, uma estrutura narrativa bem clara – com começo, meio e fim –, a intenção tenha sido ressaltar essa característica do poeta francês, esse seu caminhar para a fronteira dos gêneros literários; assim, deixam-se um pouco de lado os enjambements e as muitas aliteraões entrecruzadas, preterindo os elementos imagéticos e preferindo os narrativos. É mais provável, porém, que tal decisão se relacione com um desejo de apropriação, pois trazer para prosa os versos também significa adaptar a poesia para o âmbito da crônica, do jornal. Em todo caso, é nítido que estes versos correspondem a uma importante esfera da sensibilidade do cronista, de maneira que o gesto de vertê-los para sua língua os assimila a sua prática. Com efeito, mais tarde, isso se confirma, já que o poema foi retomado pelo menos sete vezes entre os anos 1953 e 1979, apresentando acréscimos significativos nas ocorrências futuras, os quais logo abordaremos; por enquanto, observemos com mais atenção esta primeira publicação na revista *Manchete*.

Ter sido traduzida na forma de prosa não afastou a versão brasileira do texto base, longe disso, a tradução é bem próxima do poema, somente algumas imprecisões pediriam nota: a introdução da palavra “alma” para a frase em francês “Au fond d’elle-même”, uma vez que a escolha lexical contrastaria com a poética anticlerical de Prévert, podendo dar, por associação, uma dimensão religiosa que é inexistente à personagem, a qual seria facilmente evitada por uma variante mais literal como “No fundo de si” ou “No fundo dela mesma”²³⁵. Tal minúcia não afeta a leitura nem corresponde a uma mudança substancial, diferentemente do que acontece com o título do poema: Prévert nomeia sua obra de “On”, que é a marca de indeterminação na língua francesa – seria aceitável traduzir a frase “on observe” por “observa-se” em português,

²³⁵ É preciso apenas uma ressalva no sentido de que “no fundo da alma”, no português do Brasil, devido a um intenso sincretismo, poderia ser ouvido sem a atmosfera predominantemente religiosa, quer dizer, como uma expressão sinônima à “dentro de si”, um lugar de intimidade. O que diminuiria a imprecisão da tradução de Rubem Braga.

por exemplo. Contudo, por estar sozinho, sem verbo, o termo se refere ao uso menos formal da terceira pessoa do singular, semelhante ao “a gente” do português do Brasil. Braga, por sua vez, intitula sua versão de “A Criada”. A transformação é sintomática em razão de alterar o foco narrativo e, com isso, a direção do poema passa a ser outra. Em francês, diante da humilhação, o caminho do olhar é para dentro, não se pode dissociar o “eu-lírico” do “On”, pelo contrário, ele faz parte da ação que fere a mulher; ao passo que a voz da prosa mira para fora de si, para o outro.

Essa impressão aumenta se analisarmos o corpo do poema. Dos trinta e cinco versos, o pronome aparece apenas em quatro deles: “on est entre / on a dit un mot blessant” e “qu’on ne pourrait le supporter / et qu’on la chasserait”. São as linhas 11; 12, 32 e 33, no meio e no final da composição. A tradução de Braga, então, ficou assim: “alguém entrou, disse uma palavra cruel” e “que ninguém poderia suportar, e que a expulsariam [...]”. Uma versão, por certo, válida. Contudo, se levarmos em conta o título, os trechos estariam mais próximos do original se fossem traduzidos por “a gente entrou / a gente disse uma palavra cruel” e “que a gente não poderia suportar o barulho/ e que a gente a afugentaria”, inclusive explorando a repetição das palavras, porquanto o poeta francês se vale frequentemente deste recurso. Rubem Braga, claramente, opta pela indeterminação e o narrador é excluído da ação contra a empregada.

Lido como uma crítica social ou denúncia da desigualdade nas relações de trabalho, o poema de Prévert abrange o conjunto da sociedade francesa como um todo, uma unidade, criticando também a si mesmo²³⁶; enquanto na prosa, em português, há uma cisão entre o narrador, que está à margem, e as pessoas responsáveis pela ação – eles não fazem parte do mesmo grupo. Apesar de ser quase um pormenor, no sentido de não nos conceder elementos suficientes para desenvolver uma reflexão mais aprofundada sobre esta escolha de Rubem Braga, ela é, como dissemos, sintomática, pois revela a tendência de suas crônicas, de trazer para o primeiro plano os trabalhadores rurais e urbanos. A empregada, em especial, é uma personagem constante em seus textos (crônicas “Teresa”, “Um pé de milho”, “Lembranças”), mas outros trabalhadores também estampam as suas colunas: o padeiro, o boiadeiro, o pescador, a secretária, a enfermeira, o motorista do caminhão de lixo. Isso, de modo geral, numa chave oposta ao trabalho do cronista, considerado por ele mesmo uma atividade inferior quando comparada às de pessoas que exercem misteres manuais ou artesanais.

²³⁶ No poema “Étrange Étranger”, Jacques Prévert utiliza de forma semelhante o termo “on”, incluindo-se na crítica feita.

O segundo aspecto, mais profundo desta vez, aponta para uma ideologia, isto é, para um conjunto de ideias, crenças e experiências formadoras da visão de mundo do autor e que orientam suas escolhas estéticas, profissionais e sociais. Por esse ângulo, Sergio Milliet, em 1944, escreveu algo muito interessante sobre os escritores da geração de Rubem Braga e como eles se relacionam com as questões sociais:

[...] É certo que por vezes a solução poética pode surgir como simples fuga à realidade brutal e não faltará quem lhe censure a ausência da comunhão com as massas sofredoras. Num momento de transição como o nosso é entretanto significativo ver os nossos melhores ficcionistas preocuparem-se com o drama melancólico e morno da pequena burguesia. E resolverem quase sempre pela evasão. É que os literatos brasileiros saem da burguesia sem, no entanto, a coragem da renúncia total ao passado, às comodidades e às liberdades. Tornam-se marginais e se assim assumem uma posição de críticos impiedosos de seu meio, não chegam contudo a afirmações decididas, nem passam com armas e bagagens para o outro lado da barricada. Nessas condições resta-lhes tão somente a evasão. Torre de marfim ou o substitutivo do cetismo (sic). E quando o literato é um poeta, como Aníbal Machado, Carlos Drummond, Rubem Braga, o cetismo (sic) toma aspectos de uma autopunição que se mascara com humor. Há neles todos a consciência do impasse e uma doce vontade de suicídio. De um lindo, heroico mas discreto suicídio. A participação sem reservas lhes é vedada por um lado e lhes repugna por outro. E eles representam com bastante fidelidade a sua classe toda, esmagada do mesmo modo, entre as pinças da tenaz social e com os únicos escapes do bovarismo ou da renúncia. [MILLIET, Vol.II, pp.320-321]

É curioso observar como Aníbal Machado e Rubem Braga são relacionados sem ressalva à poesia, sendo que, ao contrário de Carlos Drummond de Andrade, nenhum dos dois se dedicou ao verso prioritariamente. Fato que não impediu, desde a publicação de suas primeiras antologias, o cronista de ser recebido pela maioria da crítica como um poeta, malgrado sua escolha pela prosa. Voltando ao excerto, é importante compreender que este “momento de transição” se refere, entre outras coisas, às mudanças estéticas na literatura brasileira, em que a tendência regionalista, política e engajada começa a perder a primazia para inclinações mais abstratas e herméticas. Milliet chama atenção para este instante de instabilidade, que vai – como veremos – se intensificar nos anos 50 e 60, destacando este “não-lugar” do literato, já distante das resoluções do modernismo, mas sem atingir ainda respostas poéticas maduras para além da evasão. Ademais, tendo que lidar com uma realidade extremamente desigual do território brasileiro, sobretudo, concernente à divisão do trabalho, e com a contradição diária de não renunciar aos privilégios, às comodidades e às liberdades de sua classe. Se considerarmos, então, a tradução de Rubem Braga dentro dessa perspectiva, a separação entre o narrador e os que humilham a empregada poderia ser lida como uma manifestação desta “posição social” – onde se tem *toda a consciência do impasse*, mas, no lugar

de *afirmações decididas*, escolher-se-ia amenizar as tensões, as críticas, as chances de uma ruptura. Assim, diante do conflito, escolhe-se a indeterminação²³⁷.

Interessa-nos, sobremaneira, que a própria tendência de trazer o mundo do trabalho para o primeiro plano da narrativa também se encaixaria nessa dinâmica. Não como *uma comunhão com as massas sofredoras*, uma vez que o olhar do Velho Braga se mantém afastado, seja dos humilhados, seja dos que humilham. Tampouco, e isso é importante, como uma renúncia ou bovarismo. Seria, na realidade, um outro lado da mesma moeda, da melancolia, da autopunição, do suicídio e da culpa (não listada acima) causada pelas violências e desigualdades. A tentativa cotidiana de capturar o retrato do povo que trabalha caminharia para uma espécie de resolução poética, contraditória em si, sobretudo pela idealização; mas que não se deixa reduzir à evasão, nem à participação sem reserva. Logo, é verdade, as crônicas de Rubem Braga trazem o drama morno da pequena burguesia, que é o seu próprio; entretanto, no meio dele, há um espaço para aquilo que está mais próximo de uma tragédia (melodramática?): o universo do trabalhador brasileiro.

Assim, nos parece fundamental, para melhor compreender este ponto, lembrar que Braga não é um poeta como Sérgio Milliet o classifica, quiçá um literato, ou, sobretudo, antes de ser outra coisa, ele é um cronista. São as dinâmicas dos jornais, do trabalho, que condicionam as escolhas estéticas de sua escrita; elas, sim, poesia. O que, de certo modo, intensifica a complexidade deste “não-lugar”, perto e longe da categoria retratada em sua obra, esmagado entre *as pinças da tenaz social* e pelas contingências da profissão. Por outro lado – sendo este aspecto uma de nossas teses –, a posição ambivalente ampliaria as possibilidades formais do autor, protegendo-o das armadilhas estéticas de sua época, uma vez que sua sensibilidade poética enxerga ângulos diferentes.

Quanto a isso, o prefácio da recente antologia *Os sabiás da crônica* (2021), organizada pelo professor Augusto Massi, faz uma boa contextualização do exercício da crônica na metade do século XX:

²³⁷ Mesmo não sendo um dos textos mais pontiagudos de Jacques Prévert, observamos já aqui um traço distintivo entre autores, o cronista encontra mecanismos menos diretos do que o poeta francês para se expressar.

A partir de 1950, a imprensa carioca passou por um novo processo de modernização. Além do aparecimento da *Tribuna da Imprensa* [1949], de Carlos Lacerda, e da *Última Hora* [1951], de Samuel Wainer, veículos tradicionais como o *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil* passaram por amplas reformas. As revistas também vivenciam novo surto de criatividade. Isso sem falar na entrada da televisão que prenunciava uma cultura de massas, alicerçada numa juventude de classe média, urbana e universitária.

Embora nesse período circulassem vinte e dois jornais no Rio de Janeiro e os historiadores o tenham denominado como a época de ouro da imprensa, seria saudável relativizar tal visão histórica confrontando-a com relatos e memórias de profissionais atuantes no dia a dia das redações. Com uma boa dose de humor, a maioria recorda a necessidade de se ter dois empregos (e ainda fazer bicos), correr atrás de salários atrasados e recorrer a pagamentos feitos com vales, etc. Sem contar as matérias negociadas e pagas por políticos. A modernização, elogiável pelo ângulo da renovação do parque gráfico e pela introdução de novas técnicas jornalísticas, não modifica substancialmente as relações de trabalho marcadas pela informalidade. [p.39-40]

Alguns dos textos de Rubem Braga narram, efetivamente, períodos de penúria econômica ligados quase sempre à juventude; mas, nesse instante, Braga está bem estabelecido e experimenta as mudanças comentadas no trecho acima sem grandes dificuldades financeiras, aliás, nessa época, será convidado por Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*, para ser correspondente em Paris. Embora a crônica exista desde o século XIX, até aqui, a atividade se desenvolve num certo grau de informalidade, inclusive no que concerne à formação profissional, o aprendizado do ofício acontece nas próprias redações. As relações trabalhistas não se modificam na mesma velocidade das mídias – mesmo no jornalismo, que é uma ocupação mais bem remunerada do que a maioria dos empregos na sociedade brasileira. Tal condição, como dissemos no parágrafo anterior, pode criar uma sensação ou uma memória que intensifique o deslocamento da categoria, aumentando o desconforto diante das discrepâncias sociais.

O fragmento anterior coloca em evidência, igualmente, a transição, pressentida por Sergio Milliet em 1944, acentua-se nos anos seguintes (notadamente quando Rubem Braga traduz o poema de Jacques Prévert em 1953) e não se limita ao campo estético. Por certo, o país se transforma. A imprensa, ao se modernizar, afasta-se do estilo francês de jornalismo – no qual os comentários de intelectuais, com textos mais longos e densos, são as principais tendências – , para acompanhar o modelo norte-americano – de linguagem mais rápida, rubricas mais curtas e mais factuais, menos impressionistas²³⁸. Junto a isso, há a industrialização do território. O

²³⁸ Na carta a Paulo Bittencourt, Rubem Braga menciona que, para o período em Paris, ele enviará textos ao estilo americano, adaptando-se, então, à política editorial do *Correio da Manhã* – um dos jornais que lidera a modernização da imprensa brasileira na metade do século XX.

rádio e a televisão ganham espaço. Anuncia-se uma cultura de massa. As cidades crescem e se intensifica o processo de urbanização, começado anos antes (o próprio cronista se insere numa geração nascida no campo e que se muda para a cidade a fim de estudar), em que as pessoas abandonam gradativamente as zonas rurais, indo para as metrópoles.²³⁹

Se voltarmos à revista *Manchete*, observaremos que as transformações na sociedade brasileira permeiam de formas diversas as páginas dos periódicos. A ilustração de Anahory (presente nas “Duas páginas de Rubem Braga” reproduzidas no começo deste capítulo) representa o crescimento caótico do Rio de Janeiro, com a seguinte nota do cronista: “Anahory passou anos fora do Rio; ao voltar, achou mais casas, mais carros, mais nus e balmoral no uísque”. Na mesma seção, onde se lê o poema “On” - “Vem escrito nos livros” – transcreve-se um trecho do livro *Nordeste Brasileiro* (1953), de A. da Silva Melo, da coleção documentos brasileiros, o qual critica a nova moda dos liquidificadores, adquiridos até mesmo por famílias mais pobres devido a um sistema de compras parceladas, por causa da interferência nos costumes alimentares dos cidadãos, disseminando a péssima tendência, segundo o autor, de consumir os mantimentos agora líquidos, tão em desacordo com nosso passado alimentar. Numa chave irônica, aponta-se também para esse instante de transição ligado à modernidade.

Vale a pena, todavia, deter-se em outro fragmento das páginas da *Manchete* copiado pelo cronista no mesmo dia: o excerto intitulado “Sombra”, retirado do volume *Reforma Agrária*, de Nestor Duarte, foi publicado logo acima da tradução de Prévert na revista. Essa proximidade estimula uma série de relações interessantes, sobre as quais nos deteremos após a leitura abaixo:

“A uma pobre criança do sertão que formulara o desejo de estudar, se perguntara a razão desse intento, e ela, sem malícia, respondera: - Para poder trabalhar na sombra.

Se a vida agrícola é o trabalho ao sol, no duro eito à luz do dia em todos os recantos do mundo, o episódio desse menino brasileiro retrata o grave sentimento de evasão que se abriga no íntimo de todo homem do campo a quem o trabalho não deu a compensação econômica sem a dignidade social.”

“A grande propriedade deve ser combatida, não apenas porque é grande, mas porque, além de grande, e monocultora, quando não seja improdutiva, acarreta não só a proletarização rural, mas a proletarização nas piores condições humanas de degradação econômica e cultural.”

²³⁹ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

“No Brasil, ainda que ninguém tenha dito, é necessário dizer-se que há subemprego das famílias dos trabalhadores rurais e nas dos pequenos proprietários de terras, o. que se traduz, afinal, por super-população rural, sinal de todos os países atrasados ou subdesenvolvidos”²⁴⁰.

De saída, reparemos que, a cada transcrição de obra alheia, Rubem Braga insere um título próprio, indiferente ao original. No caso do eletrodoméstico, por exemplo, “Coma com os dentes” encabeça o texto, embora o livro se chame *Nordeste Brasileiro*. Neste simples gesto se vislumbra, por certo, a lógica jornalística de querer prender a atenção dos assinantes, ou seja, em parte, quando Braga evita traduzir “On” de Prévert por “A gente”, a resolução tem a ver com o teor apelativo da expressão diante dos leitores. Ainda que essa prática possa se configurar como algo externo ao cronista, mais ligado às políticas editoriais da revista do que às suas próprias convicções; a escolha permite reconhecer traços importantes da obra de Rubem Braga, em razão de que, desde a idealização da coluna, da seleção do texto, há um impulso de aglutinação, de trazer para seu trabalho visões compartilhadas. A cada novo título, uma leve alteração é provocada na perspectiva do leitor, direcionando nosso olhar para onde o cronista está olhando naquele instante. Isso acontece mesmo quando a nova roupagem não corresponde estritamente à primeira versão, ou até quando vai no sentido contrário ao do original. Tanto é assim que, no exemplo acima, a ordem do texto foi alterada. Se olharmos o livro de Nestor Duarte, veremos que os dois parágrafos iniciais aparecem na página 59, o seguinte na 81; porém o último está na 67 da primeira edição. Ele recorta e reorganiza à sua maneira, como uma colagem, os trechos alheios. Os labirintos destas relações, sugestões, símbolos, interpretações do outro são peneirados pelos fios da poética de Rubem Braga e, a partir disso, observando as escolhas, as mudanças, as reapropriações – que não se referem apenas às traduções, também às crônicas retomadas frequentemente ao longo de sua carreira – poderemos, com sorte, capturar lampejos importantes de sua escrita.

Em “A Criada”, por exemplo, como já foi dito há pouco, enxergamos a tendência de colocar os trabalhadores no primeiro plano das histórias. Ademais, retomando o texto de Sérgio Milliet, a mudança do foco narrativo em relação ao poema de Prévert mimetizaria também a posição social do cronista. Ora, algo parecido aconteceria com o presente fragmento, Rubem Braga o transcreveu em sua coluna, provavelmente, porque, para além da denúncia e da crítica quanto à desigualdade e à degradação das condições de trabalho - temas recorrentes em suas crônicas –, a construção estética se assemelha a um movimento típico de sua escrita: há qualquer

²⁴⁰ As aspas e a ortografia das palavras estão de acordo com a versão original, copiadas por Rubem Braga, em 1953.

coisa de lírico em se pensar a narrativa inteira através da imagem da criança labutando no sol, querendo estudar, para, afinal, trabalhar na sombra. Uma resposta imediata, individual, ligada a necessidades mais básicas – sair do sol -, que, no entanto, faz convergir para si toda uma cadeia de exploração violenta da mão de obra, inclusive infantil, dentro de um país tão desigual como o Brasil. É perceptível que, ao sugerir o começo de nossa leitura pela palavra “Sombra”, o elemento central do texto sai da terra, da reforma agrária, e se recolhe no corpo que trabalha. Aquilo que no original, talvez, tenha sido somente uma conjectura retórica para introduzir um argumento recortado por Braga, passa a ser o centro da narrativa, evidenciando a experiência do menino, adquirida na lida diária, visando a uma vida melhor através de um elemento cotidiano, tão simples, como a sombra. Antes de avançar, reparemos na movimentação que vai do particular para o geral ou “universal”. O desejo do jovem sertanejo seria uma metonímia de um “grave sentimento” de evasão, em “todos os recantos do mundo” e em “todos os homens do campo”. A reflexão anda do menor para o maior, numa tentativa de entender o procedimento global do problema. Logo voltaremos a isso, que também é um traço importante.

Um registro lírico, às vezes proveniente de uma situação aparentemente inocente, que vai se misturando ou trazendo nas entrelinhas um dado da realidade brutal, é recorrente em Rubem Braga. Em “O Padeiro” [BRAGA, 2004, p.206], por exemplo, pode-se ver uma dinâmica parecida, quando o entregador de pão solta a frase, à porta, “não é ninguém, é o padeiro”, expressão aprendida por ele, como explica o cronista, ao ouvir as pessoas gritando para dentro de casa quando entregava sua mercadoria. Assim, aprendeu a ser ninguém e não via mal nisso. O Velho Braga nos confessa invejar a humildade desse padeiro, comparando a fabricação do pão com o ato de escrever crônicas. A propósito, acreditamos que este movimento do lirismo de Rubem Braga representa bem o que Augusto Massi escreveu no prefácio de *Retratos Parisienses* (2013): “Não devemos desvincular as modulações líricas da prosa de Rubem Braga de certa inclinação democrática e solidária que o levou a ser um dos fundadores do Partido Socialista.” [p.12]. Acrescentaríamos apenas que tampouco devemos perder de vista, como bem o faz Sérgio Milliet, a contradição destas modulações líricas, advindas de sua posição pequeno burguesa na sociedade brasileira, ou seja, de certos limites entre os entretons líricos do cronista e de suas aspirações políticas. Viria daí, desta aproximação com a esquerda, a afinidade com Nestor Duarte, membro da coligação Esquerda Democrática, de fortes tendências socialistas, que participou da Assembleia Constituinte, coligação responsável por pensar o país após a ditadura de Getúlio Vargas.

É evidente que se pressintam as mudanças atravessadas pelo país também na citação anterior - de modo muito direto, inclusive, ao tratar da divisão de terras. Nestor Duarte foi um dos primeiros a colocar em pauta a reforma agrária no Brasil como forma de remediar o modelo das grandes propriedades, que produzia em seu bojo uma proletarização desumana da população. Segundo Osmir Dombrowski²⁴¹, Duarte acreditava que deveria haver uma alteração completa nas estruturas sociais e econômicas, que pudesse distanciar o país das heranças coloniais ibéricas, do subdesenvolvimento. O autor de *Reforma Agrária* era consciente das dificuldades da implantação destas mudanças, sobretudo porque a tradição estava já assimilada na moral e na forma de sentir do brasileiro – coisas que ele analisa em sua obra anterior, *Ordem Privada e a Organização Política Nacional* (1937). Ainda assim, e diferente de outros intelectuais desta época, Duarte apostava em vias democráticas para atingir este objetivo, nitidamente contrário ao autoritarismo do Estado Novo.

Rubem Braga, por sua vez, também era opositor ao governo de Vargas e, assim como o político baiano, foi perseguido e preso por tal posição. Conquanto não tenha seguido o mesmo caminho de Nestor Duarte, político e filosófico, nem esteja tão convencido de que a solução seja esta saída “americanista” assumida por parte dos intelectuais da época, o cronista compartilha de opiniões semelhantes às de Duarte, que parecem ser filtradas em primeiro lugar pelo aspecto estético. No entanto não se limitam a isso – estendem-se também à posição democrática, principalmente no que concerne ao futuro do país e à visão sobre o povo. A propósito, insistimos num trecho do artigo de Dombrowski, que demonstra mais afinidades com o pensamento do cronista:

Localizando o problema num patamar superior ao debate sobre qual regime era o mais indicado para conduzir a nação brasileira ao situá-lo no âmbito da formação do Estado nacional, Nestor Duarte firmava posição favorável à democracia, destoando do coro que, insinuando-se hegemônica nos anos 30, dava como certa a incompatibilidade do povo brasileiro com as instituições democráticas e assumia por conta disso uma postura favorável a um regime autoritário. Nesse nível foi possível a Duarte demonstrar que não era simplesmente o regime democrático, mas antes era o próprio Estado que encontrava resistências e não conseguia impor-se a toda a comunidade nacional.

²⁴¹ “Ordem Privada e Reforma Agrária em Nestor Duarte”. In *Revista Lua Nova*. N°49. São Paulo - 2000

Exercendo o papel de classe política e deformando o Estado, a classe senhorial impediu a sua aproximação da população e bloqueou a formação política do povo, e, depois de deter e exercer tamanho poder, quando começou a declinar, continuou a predominar ‘pelo poder de sua tradição’. [p231-232]²⁴²

Neste excerto, descreve-se uma sociedade desagregada, em que o Estado, ao invés de estabelecer políticas de integração da comunidade nacional, intensifica a desintegração social, na medida em que age atendendo às necessidades das elites senhoriais. Muito poderia ser dito sobre isso, pois se trata de um assunto bastante explorado pelas ciências humanas, até mesmo no que implica o papel da literatura neste processo, sobre a tentativa de reconstrução da identidade nacional, que, com certeza, percorre a obra do cronista também, mas, agora, gostaríamos de voltar mais uma vez às duas páginas da *Revista Manchete*, pois, diante deste contexto, a tradução do poema de Jacques Prévert, em virtude das escolhas de Rubem Braga – a saber, de afastar o eu-lírico tanto da pessoa oprimida quanto do opressor, criando uma terceira instância (da literatura, do jornalismo?) deslocada do olhar do narrador e também do leitor –, torna-se mais emblemática ainda por acentuar a fragmentação da sociedade brasileira. E até mesmo aponta para uma espécie de impossibilidade de junção nacional ou para as contradições desta identidade.

Curiosamente, Jacques Prévert não é publicado na seção dedicada à poesia, pelo contrário, seus versos estão na rubrica “Vem escrito nos livros”, além disso, é o único texto que não é de 1953 na revista, uma vez que o livro *Spectacle* foi lançado dois anos antes. Tais pequenos desvios são significativos, a princípio, porque confirmam a importância do poeta na trajetória do cronista, que parece estar num lugar mais íntimo, de frequência mais constante. Para além de uma apreciação literária, como, por exemplo, é com a obra de *Cecília Meireles*, ela, sim, na coluna “A poesia é necessária”. Em seguida, o deslocamento é relevante, porque coloca a tradução num espaço reservado à reflexão sobre a sociedade brasileira na presente edição. O poema de Prévert ocupa o meio do caminho entre a reforma agrária e os impasses da modernização descompassada no Nordeste. Dois temas centrais para o Brasil dos anos 50. Talvez, tenha sido este espaço tão específico nas duas páginas de Rubem Braga que tenha condicionado não somente a escolha do título, mas a opção pela prosa. Impossível de se afirmar com certeza. De qualquer modo, o fato é que “A Criada” se adapta muito bem à realidade brasileira na tradução do cronista e, ousamos dizer, encaixa-se melhor em sua obra.

²⁴² DOMBROWSKI, Osmir. “Ordem Privada e Reforma Agrária em Nestor Duarte”. In_Revista Lua Nova, nº49, ano 2000.

Para pensar um pouco mais sobre as possíveis relações motivadas pela configuração destas páginas, ou seja, da aproximação entre os versos de Jacques Prévert e as questões do Brasil nas crônicas de Rubem Braga, seria conveniente retornar à característica metonímica da argumentação de Nestor Duarte: quando a vontade de um menino representa o problema de “todos” os homens do campo, isso em “todos” os recantos do mundo. Interessa-nos que esta movimentação do micro para o macro, ou melhor, a ideia de que um sentimento pode, de alguma forma, apesar de ser individual, concentrar nele significados coletivos, repete-se justamente nas outras vezes em que Braga retoma o poema de Jacques Prévert, em 1957, 1961 e 1965, momentos em que, logo nas primeiras linhas das crônicas, lemos a frase “Há uma silenciosa ligação das tristezas do mundo... Eu me pergunto que acaso foi esse que me fez ler no mesmo dia um poema de Prévert e uma nota do ‘Jornal do Comércio’ de 5 de julho de 1857, transcrita na edição de domingo último.”²⁴³. Em seguida, o cronista transcreve sua tradução em prosa exatamente igual à versão de 1953 e, na sequência, copia a respectiva notícia de jornal:

Anteontem, pelas 9 horas da noite, na rua Princesa dos Cajueiros, afogou-se em um poço no fundo da chácara a preta escrava Joana... o sr. subdelegado do 1º distrito de Santa Anna, sendo chamado, procedeu a averiguação e corpo de delito e veio no conhecimento de que a dita preta padecia anteriormente de desarranjo do cérebro. A causa imediata do suicídio foi um pequeno castigo que a preta sofrera por ter estado fora de casa todo o dia.²⁴⁴

Era costume do *Jornal do Comércio* republicar uma notícia que foi impressa em suas páginas na mesma data no século anterior. A nota que Rubem Braga usa para escrever a crônica com o poema de Jacques Prévert sai no domingo 7 de julho de 1957, quer dizer, exatos cem anos depois do ocorrido. São poucas linhas deixadas no canto inferior esquerdo da folha cinco do cotidiano, que poderiam passar completamente despercebidas. Contudo, elas concentram em si uma série de relações socioeconômicas e culturais do Brasil, capturando o olhar do cronista. Além disso, a notícia retrata uma tragédia humana (no caso, uma tragédia particularmente brasileira por causa do passado escravocrata). A morte quando trágica assim, em outras ocasiões, já atingiu a sensibilidade do cronista e, pelo menos uma vez, envolveu uma retomada de Jacques Prévert, quando uma notícia do suicídio de uma bailarina divide uma coluna de Rubem Braga com um diálogo de *Les Enfants du Paradis*. Aqui, no entanto, a cena é mais violenta do que o texto de Nestor Duarte, o qual se refere, entre outras coisas, à exploração do

²⁴³ Algo parecido no que concerne a este movimento do particular para o geral acontece na frase de Jacques Prévert, do filme *Les Enfants du Paradis*, retomada frequentemente por Rubem Braga: “Se todos que morassem juntos se amassem, a terra brilharia como um sol”. Na cena, numa chave negativa representando o ciúmes de Baptista, mas ainda assim se vê essa ideia de um certo universalismo na concepção do homem.

²⁴⁴ < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10563> >

trabalho infantil através da imagem do menino sonhando com a sombra; neste trecho, certo lirismo entra atravessado, engasgado, quase escamoteando a realidade. A começar pelo nome da rua, que é bonito, sendo o cajueiro uma árvore muito simbólica para Rubem Braga, companheira de infância, que, ao se desenraizar durante uma tempestade, cai para o lado do morro como se morresse protegendo a casa da família em Cachoeiro do Itapemirim²⁴⁵. O nome da moça também conjuga vínculos importantes de sua subjetividade: Joana aparece ao longo de sua obra como uma personagem constante, a qual, real ou não, representa um grande amor. Assim como o poema de Prévert, imagens desta notícia reverberam na poética de Braga. Ao mesmo tempo, o conteúdo do jornal descreve os efeitos nefastos da escravidão, que persistem no cotidiano como uma coisa normalizada. Tanto que, cem anos depois, sem nenhum tipo de mediação, o leitor dos anos 50 se depara com a informação de que uma pessoa escravizada, com sofrimentos mentais, suicidou-se após ter sido castigada fisicamente. Leia-se com o acréscimo, talvez irônico, perverso com certeza, dos ecos eufemísticos das formulações “desarranjo no cérebro” e “pequeno castigo”.

Neste ponto, devemos nos perguntar também o porquê de Rubem Braga, ao copiar estas linhas, omitir as alcunhas dos herdeiros D. Marie Ferreira e Sr. Francisco José de Costa e Silva, proprietários da escrava e responsáveis pela punição, já que ambos os nomes estão na publicação das páginas do *Jornal do Comércio* tanto em 1857 quanto em 1957. Uma das primeiras razões se ligaria a tendência de não reproduzir marcações temporais e espaciais muito específicas a fim de evitar uma datação e, com isso, dificultar a experiência do leitor contemporâneo. Isto é, quer-se diminuir o caráter circunstancial da composição. Com efeito, quando olhamos o arquivo deste exemplar de 1957 (a segunda utilização do poema de Prévert) na casa Rui Barbosa, um traço feito a lápis corta o trecho “V de julho de 1857”. As versões seguintes deveriam destacar somente o ano, conforme a caligrafia do cronista, também a lápis, indica ao lado do recorte. Somente este argumento, entretanto, não justificaria totalmente as reticências, porque a nota sozinha já se refere ao século passado e o acréscimo pouco interferiria no sentido da crônica. Aqui, como acontece na tradução dos versos de Prévert, evidencia-se a ação e, ao mesmo tempo, desfoca-se o responsável pela tragédia que leva à morte de Joana. Em tal caso, mais do que uma exigência do gênero, da crônica em si, parece-nos outra vez ressoar o comentário de Sergio Milliet a respeito da condição pequeno burguesa do autor, esmagado entre classes sociais.

²⁴⁵ “O cajueiro”, 28 de setembro de 1954 – Correio da Manhã

Por outro lado, infelizmente, pensamos que, mesmo se houvesse sido copiado o nome dos senhores de escravos, não haveria maiores efeitos, visto que a escravidão foi naturalizada no Brasil. Como as próprias mazelas deste sistema de exploração da mão de obra, as relações de força responsáveis por manter e reproduzi-lo até o presente também persistem na sociedade brasileira; quando se refere ao meio jornalístico, não raro, os herdeiros do sistema escravocrata são os donos e os leitores do jornal. Aliás, Costa e Silva, o sobrenome citado na notícia em questão, tem na família um conhecido militar e político, que é General da Brigada no instante da publicação da crônica e, futuramente, vai se tornar presidente da república e responsável pela assinatura do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, inaugurando um dos períodos de maior violência e repressão na história recente do país. Braga, um homem muito bem relacionado que, ao longo da carreira, transita habilmente entre as diversas esferas de poder midiáticas e institucionais²⁴⁶, tem consciência das possíveis armadilhas (e contradições) de sua profissão. Talvez tenha preferido elidir os nomes, provavelmente para remediar problemas posteriores e, seguindo novamente Milliet, não correr o risco de perder certos privilégios.

À vista disso, lemos, no final da crônica de 1957, o seguinte encerramento: "A pobre criada trêmula diante da pia, sentindo alguma coisa morrer dentro de si; a negra escrava no fundo escuro da chácara, diante do poço ainda mais escuro: duas humilhadas, duas irmãs cujas imagens me aparecem no meio da noite me fazem mal.". Vale a pena reparar que Joana é fotografada ainda com vida, diante do poço, antes do suicídio, a irmã da empregada também está na iminência de algo muito importante morrer dentro de si. Ambas cercadas por uma escuridão sem esperança, sem saída. É preciso notar igualmente, neste final, que a ligação existente entre as tristezas no mundo permanece silenciosa, sem resposta, nem sequer é investigada mais a fundo. O acaso de se ler o poema de Jacques Prévert e a notícia no *Jornal do Comércio*, um seguido da outra, permanece como uma surpresa de coisas tão distantes, de contextos tão diferentes, serem aproximadas aleatoriamente pela leitura num domingo qualquer. O fechamento não conclui a crônica, somente amplifica o silêncio da "Humilhação"²⁴⁷. Sabemos somente que as imagens das mulheres, sem qualquer chance de defesa, fazem mal ao velho Braga impotente no meio da noite.

²⁴⁶ Sobretudo, após seu trabalho como correspondente da Segunda Guerra Mundial, onde acompanhou a Força Expedicionária Brasileira (FEB), tem uma consciência aguda desta teia de relações, de modo que consegue se equilibrar

²⁴⁷ Este é título do texto de 1957, o qual, nos anos seguintes, vai ser mudado para "As Humilhadas" e "As duas humilhadas" em 1961 e 1965 respectivamente

De antemão, devemos desconfiar deste acaso, visto que a tradução dos versos de Jacques Prévert já estava pronta, como vimos, desde 1953. O caráter improvisado da crônica, por vezes, também é uma construção ficcional. Observem como o “eu” da narrativa, que é mais o próprio jornalista capixaba do que uma entidade literária - um narrador –, coloca-se como uma espécie de filtro, dificultando qualquer interpretação para além de sua própria expressão, para além da instância individual, do espaço contornado pela sua subjetividade – desde a leitura, a tradução, a colagem –; isso mesmo se a crônica está no jornal, que exerce uma função pública a priori. Diríamos até que uma parte do êxito de Rubem Braga, de certa maneira, refere-se ao equilíbrio neste limiar entre o individual e o coletivo, colocar o cronista entre o poeta e o jornalista, entre a poesia e a prosa. Ele se balança nas finas linhas do tecido social, que se estende no cotidiano brasileiro, esticando ao máximo as possibilidades de expressão dentro das contingências impostas pelo seu trabalho, num país tradicionalmente autoritário, e forrando suas colunas com suas convicções artísticas e políticas, ora mais solidário, ora menos, impulsionado por seus próprios interesses, contudo sempre à procura de uma fatura satisfatória, um acordo entre os textos, coerente suas ideias e o leitor.

Apesar de enxergarmos a silhueta de um projeto intelectual profundo de compreensão do que seria o Brasil, dificilmente o capturaríamos sem forçar um pouco a mão aqui e ali, sem precipitar convicções mais nossas do que dele. Quer dizer, a despeito de conhecermos o contexto da primeira aparição da tradução de Jacques Prévert; de constatarmos que o poema ocupa um espaço dedicado às reflexões acerca do país, e de que as próprias escolhas na hora de traduzir são atravessadas por essas questões brasileiras – aliás, vínculo este, certamente, intensificado na retomada do poema associado à escravidão, um dos problemas mais urgente do país. Com todos estes elementos, ainda assim, não nos sentimos confortáveis para afirmar que o pilar mais importante da obra de Rubem Braga se reveste de um esforço de leitura e de investigação acerca do Brasil. A hesitação acontece um tanto em virtude do gesto que observamos nos trechos anteriores, a resolução do texto não esgota a questão, ela mantém o espaço da pergunta, isto é, diferente de cientistas sociais, críticos literários, cinematográficos, antropólogos, Braga não busca respostas, não tenta sustentar uma tese, um projeto, nem sequer uma revolução social ou estética. A tarefa do cronista parece se limitar à manutenção de um território onde se possa realizar um acordo mais justo entre o individual e o coletivo, em que possam coexistir os Homens e suas expressões. Nesse contexto, a escolha lírica adquire um grande significado.

Considerações finais

1

Nossa comparação, no final, não se furta uma constatação óbvia: quando olhados em profundidade, Rubem Braga e Jacques Prévert apresentam mais diferenças entre si do que semelhanças. Não poderia ser de outra forma, pois, apesar das afinidades, suas escritas existiram em contextos históricos, sociais e linguísticos distintos. Também é incontestável que a parte essencial de uma tese não se encontra no encerramento e, sim, como se diz, no meio do caminho. Por este ângulo, escolhemos começar essas considerações finais destacando uma característica que foi, à medida que avançamos nas investigações, moldando nossa pesquisa. Trata-se de uma quebra de expectativa, mas, antes de abordá-la, é preciso ter em mente que nossa perspectiva inicial – de analisar a relação dos dois escritores com seus ofícios, jornalístico e cinematográfico, em contraste com a figura do poeta e da poesia como uma manifestação puramente artística – colocou-nos diante de uma quantidade expressiva de textos que não circulam tanto através dos livros; sejam crônicas de Rubem Braga que só foram publicadas no jornal, sejam roteiros e manuscritos de Jacques Prévert. Assim, consequentemente, uma parcela importante de nosso trabalho dependia da frequência constante de arquivos.

Daí o fato inesperado, porquanto, embora a França seja renomada por sua política de conservação, que administra e oferece aos pesquisadores uma quantidade admirável de arquivos em todo o país, ocorreu o contrário do que esperávamos: os desafios²⁴⁸ para encontrar e manipular os documentos prevertianos foram consideravelmente maiores do que aqueles relacionados a Rubem Braga. Isso porque o material de Jacques Prévert se encontra espalhado, presente, para citar alguns lugares, na *Biblioteca Nacional da França* (Bnf); na *Cinemateca Francesa*, no *Centro Nacional de Cinema* (CNC), em coleções particulares e bibliotecas especializadas. O poeta, em nenhum momento de sua vida, sacralizou seus originais, de modo que muita coisa se perdeu. Ao invés disso, as composições de Prévert circulavam como cópias manuscritas em folhas dispersas e até mesmo em guardanapos, como descreve o poeta Lawrence Ferlinghetti no prefácio da tradução norte-americana de *Paroles*. As cartas de René

²⁴⁸ Carole Aurouet é a pesquisadora que tem avançado mais nesse sentido, descobrindo, organizando e publicando uma série de documentos inéditos de Jacques Prévert.

Bértelé, em *Éditer Prévert* (2017), por exemplo, narram a epopeia para encontrar os poemas do autor e poder montar essa primeira antologia.

Por outro lado, num território onde a conservação da memória coletiva é um problema e existe uma verdadeira política do apagamento²⁴⁹, os textos de Rubem Braga estão digitalizados e os documentos pessoais catalogados e disponíveis na *Fundação Casa Rui Barbosa*, no Rio de Janeiro. Antes de sua morte, o cronista doou seus pertences à instituição, que ficou responsável por conservar e tornar acessível ao público gratuitamente uma quantidade imensa de objetos. Assim, quando fomos confrontados com essa diferença, notamos que, num primeiro momento, ela anuncia uma distinção importante no funcionamento de ambas as poéticas. Tal diferença seria disposta, grosso modo, da seguinte maneira: na prosa do brasileiro existiria uma tendência – na falta de palavra melhor – positiva ou de articulação do passado. O poeta francês apresentaria, por sua vez, uma atitude negativa ou de desarticulação dos vestígios de seu próprio processo criativo.

Se pensarmos na prosa de Rubem Braga dentro desta comparação, portanto, ela reverberaria uma noção de formação – uma característica compartilhada por sua geração de intelectuais e artistas brasileiros mais progressistas, os quais experimentaram, no intervalo democrático entre a ditadura do Estado Novo e o Golpe Militar, um instante de respiro, em que havia a esperança de que o subdesenvolvimento seria superado finalmente (ou, pelo menos, podemos dizer que, entre os anos 50 e 60, a diminuição das desigualdades sociais não era um horizonte tão distante como fora antes ou como seria depois na história brasileira). Isso explicaria, inclusive, certa mudança no estilo do cronista, sentida principalmente depois de seu trabalho como correspondente na 2ª Guerra Mundial. Ele deixou de lado uma postura mais radical dos anos 30 em favor de um amadurecendo da forma poética – de modo simplista no que concerne às escolhas estéticas; os recursos narrativos vão, pouco a pouco, dando lugar às relações imagéticas. Não à toa, como vimos nas páginas anteriores, ele é frequentemente confundido com um poeta pela maneira com que maneja a imagem lírica²⁵⁰, apesar de escrever em prosa o tempo todo.

²⁴⁹ Durante nossa pesquisa, dois incêndios de grandes proporções, ambos por falta de manutenção adequada nas dependências dos prédios, atingiram acervos insubstituíveis da cultura brasileira: i) Museu Nacional do Rio de Janeiro, no dia de setembro de 2018; ii) Cinemateca Brasileira, no dia 29 de julho de 2021.

²⁵⁰ Tal movimento carece ainda de análises, na realidade, de uma sistematização mais profunda. Em nosso mestrado sobre o livro *Crônica de Guerra na Itália* (1945), estudamos em detalhe o estilo de Rubem Braga e já ali identificamos nuances de uma modificação na prosa do cronista. Na presente tese, essa sensação se confirmou, principalmente após a leitura do ensaio de Lucia Miguel Pereira e da discussão entre Braga e Mario Pedrosa. No

Ao examinarmos o site da Casa Rui Barbosa, é possível notar que grande parte da organização do arquivo foi feita pela iniciativa do próprio escritor. As crônicas foram recortadas e coladas no centro de um papel A4 – e, agora, o branco da folha destaca o que se perdia no emaranhado das letras e colunas do jornal. Observa-se também, geralmente nos cantos superiores ou inferiores, uma caligrafia marcando a data, o jornal, se foram publicadas em antologias, quais delas, as mudanças nos títulos ou no corpo do texto durante este processo de transição. Há, nitidamente, padrões e parâmetros que o autor foi estabelecendo no arranjo desta documentação. Acreditamos que uma das razões desse procedimento estaria em sua atividade jornalística, porque, ao escrever muito para a imprensa (em certos períodos com mais de um texto por dia, todos os dias da semana), ele precisou desenvolver um sistema que lhe permitisse a navegação rápida por esse mar de palavras. Assim não corria o risco de se repetir tanto; tinha um registro e um controle daquilo que ia escrevendo e, quando possível, recuperava uma ou outra redação para aliviar o seu trabalho, às vezes com a diferença de alguns anos, como a entrevista com Jacques Prévert ilustra muito bem, publicada em 1950 e em 1977²⁵¹.

Observa-se nesse traço também um exemplo de como os recursos da escrita de Braga ecoam as contingências de seu trabalho. Além disso, a questão mais intrigante seria notar como esse gesto ultrapassa o terreno profissional e desagua em sua vida. Reconhece-se o esforço (quase obsessivo) em organizar o seu passado. Seu acervo, para além das 15 mil crônicas digitalizadas, contém milhares de objetos que compõem a sua memória: carteiras de identidade, carteira de motorista, passaportes, agendas telefônicas, balancetes, salvos condutos, cadernos de endereço, cartas, faturas, cardápios, livros, fotos, contratos, desenhos, manuscritos, revistas etc., um espólio riquíssimo e pouco explorado.

Chama atenção que a energia despendida nesta atividade de conservação reproduz no gesto em si a relação com o gênero escolhido para se expressar. A crônica é conhecida por lidar com uma matéria fugaz, primeiramente pela existência breve no dia a dia. Uma jornada apenas, discreta, nalguma página de jornal, para se perder depois no outro dia. Essa efemeridade, de certa maneira, mimetizaria o assunto tratado por ela - os gestos do cotidiano, que também são esquecidos rapidamente. Há uma intensa convergência entre forma e conteúdo na atividade dos

entanto, visto que o propósito era a comparação, reservamos este aspecto da obra para estudos futuros, já que adentrar nessa seara poderia nos afastar de nosso objeto principal. Neste ponto, igualmente, ressaltamos a importante contribuição de Artur Vonk (2022) sobre a produção de Rubem Braga nos anos 30. Com certeza, diálogos interessantes serão construídos com o trabalho deste pesquisador.

²⁵¹ Em 1987, nos dez anos do desaparecimento de Jacques Prévert, a entrevista é republicada, porém sem nenhuma alteração.

bons cronistas. Por isso, uma das discussões que pontua o gênero é a passagem da produção jornalística para o livro. Como se, desta forma, ela estivesse mais perto de uma expressão literária e fosse mais perene, por conseguinte, menos circunstancial ou datada. Contudo, perde-se justamente a dimensão de fugacidade que faz parte de sua composição, mudando de natureza. A preocupação de Rubem Braga em conservar sua memória, de certo modo, relacionar-se-ia também com essa questão, seria um desdobramento de sua luta contra o tempo, contra as coisas que vão se perdendo no passar dos dias, que, em suas linhas, se traduzem num tom melancólico, um pouco rabugento e nostálgico do “Velho Braga”.

Ao mesmo tempo, a tentativa de organizar o seu passado implica um gesto político, resistindo à tendência brasileira de esquecimento, porque, não podemos nos enganar, embora o arquivo conserve objetos pessoais, ele contém componentes substanciais para a construção da história coletiva do país, pois Braga, como vimos, manteve relações pessoais e profissionais com uma série de personalidades relevantes, em especial para esta tese, intelectuais e artistas da França e do Brasil, incontornáveis nos anos 50. Da mesma forma, a crônica não deve ser encarada como uma manifestação egóica, restrita aos humores do indivíduo, por causa de seu ar distraído e do cuidado voltado às coisas menores do cotidiano; pelo contrário, é através desse gênero que o cronista encontrou os meios para valorizar e conservar a experiência humana. No caso, seu lirismo adquire intenções também coletivas, tem a função de aproximar o outro, preparar um espaço confortável, íntimo para que o leitor, no meio do emaranhado de notícias e propagandas, possa ter um momento de respiro. Nesse sentido, vale a pena ler o bonito comentário de Bernardo Gersen, no *Jornal do Comércio*, em 1961:

[...] as melhores crônicas de Rubem Braga, as mais representativas de suas qualidades de escritor e poeta, as que maior impacto produz sobre o sentimento estético do leitor, permanecem as de motivo mais tênue. Para empregar uma frase de *A cidade e a roça*, sua crônica mais genuína é como espuma da vida: “espumas são leves, não são feitas de nada, toda sua substância é água e vento e luz...”. Quer dizer: quando o autor procura explorar, através da crônica, um domínio irredutivelmente próprio, que outros gêneros literários deixaram de fora e nenhuma forma ou seção de comentários jornalísticos é suscetível de canalizar. Quando sua crítica da vida cotidiana e da paisagem urbana não é função da realidade mais diretamente externa, da conjuntura histórica, municipal ou distrital – mas se exerce em nome de certo imponderável humano de estados de alma vadios, de nostalgias indizíveis, sem por isso deixar de conter protesto contra estado de coisas objetivos. Quando, em última análise, ela se torna a confiança do homem da rua que quase nunca encontra oportunidade para manifestar-se.²⁵²

²⁵² In: *Jornal do Comércio*, dia 05 de março de 1961, Rio de Janeiro

Notem, é através desse mergulho em si, nas questões que são suas, que Braga oferece ao outro a sua melhor expressão, compartilhando um espaço de confiança com o “homem da rua”, ou seja, com aquelas pessoas que têm pouco lugar nas representações artísticas.

2

Quanto a Jacques Prévert, novamente, recorremos a uma frase de Frédérick Lemaître para introduzir a diferença em relação ao brasileiro: “Touche pas...c’est un souvenir...ça pique!” [PRÉVERT, 2012, p.106]. Ele balbucia essas palavras a uma de suas amantes que, curiosa, examina um pingente encontrado no camarim do ator. Trata-se de um souvenir amargo de Garance, única coisa que ficou dela, antes de deixá-lo. Apesar de ser uma brincadeira, há algo de verdade nessa frase, algo que serve para compreender a poética prevertiana, em razão de ela se construir, prioritariamente, no instante presente. O passado em Jacques Prévert não ocupa o mesmo lugar, nem tem o mesmo peso que para Rubem Braga. Tal característica acabou por condicionar diversos aspectos da vida do autor, inclusive a constituição da memória de seu trabalho, que, por essa perspectiva, funciona numa chave negativa: o poeta não se preocupou efetivamente em organizar sua produção. Não era de seu feitio. Por causa da aversão que tinha à teoria e à abstração, ele evitou – consciente ou inconscientemente - conservar a matéria-prima de sua criação, não dando chance para que um espaço se interponha entre ele e o outro. O canteiro de obras prevertiano, a que hoje se tem acesso, é resultado do esforço de terceiros: entre outras pessoas, René Bertelé, André Pozner, Pierre e Eugénie Prévert, Artur Laster, Danièle Casiglia Laster e, mais recentemente, Carole Aurouet lançaram-se ao desafio de recolher, organizar e disponibilizar o acervo de Prévert. Mais intrigante nisso é perceber que essa atitude decorre também de uma compreensão poética, que foi bem exposta no ensaio “De l’âge de pierre à Prévert” de George Bataille²⁵³, do qual destacamos um trecho abaixo:

²⁵³ BATAILLE, G. “De l’âge de pierre à Jacques Prévert” (1947), Œuvres complètes, tome XI, Gallimard, 1988, p. 93.

Si je veux dire ce qu'est la poésie, j'éprouve une sorte d'allégresse à partir de *Paroles*. C'est que la poésie de Jacques Prévert est précisément poésie pour être un démenti vivant et une dérision - de ce qui fige l'esprit au seul nom de la poésie... Car ce qu'est la poésie est aussi l'événement, dans la vie de la poésie, qu'est la dérision de la poésie. "Être" en ce cas veut dire éviter la mort à l'aide d'un "changement incessant", "devenir autre", non "rester identique à soi-même". Mais l'acquiescement donné d'un côté à une conception moderne de la poésie est retiré de l'autre : il est un parti pris de dénier le nom de poésie à la poésie de l'événement. Ce parti pris de "poésie pure" n'est pas moins bousculé dans *Paroles*, où l'événement est le thème de la poésie, que celui plus ancien de "poésie poétique". Je puis dire ainsi de la poésie de Jacques Prévert qu'elle est en même temps la fille et l'amante de l'événement. "Elle change. Elle change tout et tout la change. Pas une parcelle immobile, pas de place accordée au repos, au regard en arrière, au *c'est bien ainsi, j'attends la récompense...*". C'est ce qu'on peut dire de cette poésie, et peut-être aussi est-ce là ce qu'il faut dire de la poésie entière, qui n'est qu'à la condition de changer.

[BATAILLE, 1947, p.91-92]

Essa inconstância se relaciona, quase diretamente, com o que salientamos nos parágrafos anteriores: o poeta francês nutre uma atmosfera favorável à mudança, agarra-se ao presente, na medida em que o presente é um instante de suspensão no tempo capaz de provocar transformações. A crítica de modo geral, assim como o faz Bataille, utiliza o termo "acontecimento"; e, neste sentido, temos uma semelhança com as crônicas de Rubem Braga, porque os dois consideram o cotidiano e a rua como os terrenos propícios para que este "acontecimento" se dê. Consequentemente, ambos veem nas pessoas que vivem esse cotidiano mais de perto – numa relação mais direta do que artistas e intelectuais, geralmente, por causa do trabalho – as mais privilegiadas para compreender o significado dessa experiência. A diferença reside no que se faz a partir dessa concepção. O brasileiro, mesmo num ambiente pouco favorável, o jornal, busca reter as coisas que se perdem, tenta construir uma instância de intimidade e compartilhar isso com o leitor. Enquanto o poeta francês intensifica os efeitos provocados pela ruptura dos acontecimentos; ele alimenta o choque das possíveis quebras causadas pelo "neste instante", seja denunciando as situações absurdas, que geralmente envolvem a exploração e a violência contra o ser humano, seja causando o riso (quando não, as duas reações). Tal característica ligar-se-ia à natureza da atividade cinematográfica, sobretudo se pensarmos no ato de ir ao cinema, da sala escura, do "luz e ação" – os filmes, dos quais Prévert era fã mesmo antes de ser roteirista, parecem ter lhe concedido a ambição de gerar, através de sua poesia, um efeito semelhante de suspensão no tempo, que grandes projeções podem nos causar até hoje.

Em decorrência desta compreensão de poesia, Jacques Prévert desenvolveu uma poética que se relaciona intimamente com as formas populares. Sua maneira de se expressar utiliza uma série de recursos que são, de modo geral, usados na linguagem do dia a dia, jogos de palavras, assonâncias, rimas, as quais ele retoma das ruas, pois considera o povo como capaz de renovar constantemente a língua. Na segunda metade de nossa tese, boa parte das análises caminham no sentido de averiguar como a criação prevertiana se relacionava com isso, quer dizer, como a ideia de povo condicionava sua atividade poética. Por isso, aqui, iremos pontuar somente uma questão, que, frequentemente, retorna nos estudos prevertianos, a saber, a noção de “dar voz”. Consideramos uma imprecisão enxergar a obra de Prévert como um simples ato de devolver as “paroles” aos oprimidos. Não vemos, de fato, essa ambição em suas linhas – na medida em que ele acredita que os excluídos têm sua forma de expressão, que, em muito, é mais rica do que “le gens d’esprit”. Tanto que o poeta coloca a palavra popular no cerne de sua criação. Quanto a este aspecto, preferimos refletir nos termos de Didi-Huberman, quando, em seu livro sobre a figuração no cinema, comenta a frustração do historiador Michelet em ter escrito a história do povo, sem, no entanto, conseguir fazer esse mesmo povo falar:

Dans le même temps, Michelet constatait, avec un sentiment de mélancolique impuissance, que son livre avait échoué à *rendre la parole* au peuple dont il comptait pourtant l’histoire et décrivait presque l’intimité : ‘ Je suis né peuple, j’avais le peuple dans le cœur... J’ai pu, en [18]46, poser le droit du peuple plus qu’on ne le fit jamais... Mais sa langue, sa langue, elle m’était inaccessible. Je n’ai pu le faire parler’. Qu’aurait-il donc fallu faire devant cette difficulté de langage ? Deux formes d’engagement stylistique étaient possibles, et non exclusives l’une de l’autre. La première est l’attitude documentaire, qui consiste à *citer*, à faire résonner cette « parole ouvrière » dont Alain Faure et Jacques Rancière, depuis, ont fait l’anthologie pour la période qui, en France, va de 1830 à 1851. La seconde attitude est lyrique quand elle se risque à *inventer* une poétique du peuple : c’est le choix de Victor Hugo dont la force aura été, non pas de simplement poétiser la politique, mais bien de *politiser sa poésie*, puisque *Les Misérables*, une fois publiés et largement diffusés, deviendront quelque chose comme un objet politique à part entière, une parole désormais assumée par le peuple bien au-delà de la seule population des lecteurs effectifs (c’est ainsi que Gavroche ou Cosette, par-delà les noms de personnages fictifs, sont devenus de véritables types sociaux).

Telle serait l’essentielle fonction politique du lyrisme poétique : il invente une beauté du peuple dans laquelle les peuples, à un moment, décideront – ou pas – de se reconnaître.

[HUBERMAN, 2012 p.126-127]

Da mesma forma que Victor Hugo inventa uma poética popular em suas composições, assim o faz Jacques Prévert. É o povo que decidirá se reconhecer naquilo ou não. Suspeitamos que muitas dos versos e das cenas de seus filmes reverberem na sociedade francesa. A sua

criação não deixou de habitar essa zona do popular na França, permitindo-nos afirmar que, pelo menos em parte de suas composições, o público se reconhece ainda hoje.

4

Rubem Braga não é um escritor popular. A sua linguagem simples e acessível não se baseia em recursos formais das expressões populares brasileiras. Pelo contrário, trata-se de um modo de escrever bastante urbano, cidadão, bem adaptado à realidade do jornal e das grandes cidades brasileiras. Não corresponde a algo em que o povo poderia se reconhecer. Contudo, há uma politização de seu lirismo, tendo em vista que existe uma ideia de igualdade em sua escrita. Certa ou vacilante, materialista ou idealista, conciliadora ou progressista – não importa, outras análises são necessárias para elucidar esses caminhos. Por enquanto, teremos alcançado nosso objetivo tão somente se, depois desta tese, for possível observar de forma mais clara que há, em suas crônicas, a projeção de uma imagem do Brasil, camuflada, quase desacreditada no pessimismo e na ironia derisória do autor; mas que permanece ali, pulsando ao longo de boa parte de sua escrita. Na metade do século XX, tal ideia é compartilhada pela maioria dos intelectuais: a noção de um país se formando, caminhando para a superação do subdesenvolvimento imposto pela política colonial. Além do lirismo, é a figura do “leitor médio” que conjuga essa ideia. Uma ideia que, apesar de não se ter concretizado até os dias atuais, significaria a diminuição das desigualdades na sociedade brasileira.

O outro, aquele ou aquela para quem Braga escreve todos os dias, com quem discute, a quem chama a atenção, faz confissões, que, em outras palavras, define e orienta seus textos, é uma instância tão ficcional quanto a do narrador – do Velho Braga. Com efeito, este público seria o avesso de uma mesma moeda: de um lado, cara, a manifestação do eu, a vida em voz alta, como costumava dizer, expondo sentimentos, impressões, belezas, amores, o lirismo desperdiçado nas páginas do jornal; do outro lado, coroa, esse caminhar para dentro de si, criador de uma dimensão onde o ouvinte se introduz, se reconhece, ri, chora, discorda, partilha um espaço comum com o autor. A presença do outro é tão intensa nas obras de Rubem Braga que se torna também um pressuposto estético, ou seja, esta imagem pesa nas escolhas formais do jornalista. Isso com tamanha intensidade que suas crônicas constituem, igualmente, um exercício de diálogo. Por isso, apesar das diferenças, a comparação com Jacques Prévert não aconteceu num terreno tão distante assim; ainda mais se pensarmos que o diálogo é a base da poesia prevertiana.

5

No que se refere ao contexto histórico de nossa pesquisa, é seguro afirmar que a obra de Jacques Prévert esteve presente na cultura brasileira, malgrado o fato de não existir até hoje tradução integral de nenhuma de suas antologias para o português brasileiro. A difusão de sua poesia se deu através de agentes nacionais e internacionais, inscrevendo-se num movimento maior de reaproximação da França, que buscava recuperar as zonas de influência na América Latina. A certa altura da pesquisa, por causa deste contexto, suspeitamos de que a produção prevertiana teria sido instrumentalizada como um meio de aproximar o público estrangeiro dos símbolos franceses, o que configuraria um gesto contraditório em relação às orientações poéticas do autor. A suspeita foi mediada, na realidade, pela figura de Gabrielle Mineur, Adida Cultural na embaixada francesa no Rio de Janeiro, a qual foi um pivô importante nas relações franco-brasileiras dos anos 50. Contudo, ao analisarmos a passagem de Henri Langlois e Jean-Louis Barrault pelo Brasil, percebemos que, de certa maneira, a presença de Prévert acontece através de uma atmosfera inevitável, em virtude de o autor de *Paroles* ter sido uma das principais figuras da cultura francesa no pós-guerra, produzindo uma obra acessível, sobretudo para as pessoas fora dos círculos intelectuais parisienses. Com efeito, sua popularidade não se limitou ao hexágono. Por exemplo, no prefácio de sua edição italiana *Poesia* [1979], lemos uma ótima análise deste aspecto prevertiano feita por Victor Sereni:

“Je suis comme je suis ” – nous répète inlassablement la poésie de Prévert qui s’offre à nous sous la forme d’une collection abondante et bigarrée de disques caractéristiques que chacun choisira au gré de ses caprices et de son humeur. Quant à en saisir les racines, il me semble que le discours finit inévitablement par se déplacer du cadre de la production et des résultats à la figure vivante et biographique, au personnage Jacques Prévert, au type d’homme-poète singulier et nouveau qu’il propose à la cité : nouveau en regard de la tradition par le recours à une image sommaire, à une représentation spontanée qui permet au goût moyen des lecteurs de voir s’incarner la poésie en un homme du commun. Cette nouvelle incarnation ne reproduit rien, elle s’applique mène à ne pas être celle du poète-prophète ou du poète-héros ou encore du poète-didacticien, esthète et humaniste. Elle a atteint la popularité par des voies détournées en regard du chemin habituel que la poésie emprunte pour d’adresser au public : des voies si détournées, si insolites, que leur créateur apparaît aujourd’hui comme le seul poète véritablement populaire, avec toute l’ambiguïté qu’implique le mot popularité. Populaire au même titre, disons, que Duke Ellington, Jean Gabin et Maurice Chevalier.

[PREVERT, 1992, p. 13-14]

Diante disso e, principalmente, da ideia de que o leitor médio testemunha a encarnação da poesia num homem comum, poderíamos até afirmar que a circulação da obra prevertiana no contexto internacional trata-se menos de uma institucionalização ou instrumentalização e mais de um reflexo de sua expressão artística no contexto interno: Jacques Prévert, dentro do seu

país, também reaproximou a poesia francesa do público. O que, de jeito nenhum, apaga contradições e problemas, os quais ressaltamos na primeira parte desta tese.

Antes de concluir, vale ressaltar que o caso brasileiro é interessante porque, apesar de constatar a presença do autor francês em diversos domínios da cultura brasileira, justamente na poesia, Jacques Prévert teve poucas reverberações; visto que a literatura brasileira passava por um momento de transição, em que as expressões líricas perdiam o seu lugar. Sobre esse fato, é curioso considerar que, se o poeta tivesse lançado suas antologias antes dos anos 50, ou seja, num período mais próximo dos escritores modernistas, talvez seus ecos tivessem sido mais fortes. Conjectura semelhante podemos fazer ao imaginar se o mesmo tivesse ocorrido depois, nos anos 70, quando os jovens retornam à lírica. Pensamos, em especial, nas produções dos poetas marginais do Rio de Janeiro, sobretudo de Paulo Leminski, com seus poemas piadas, seus jogos de palavras etc. Evidentemente, são somente especulações. O mais importante aqui foi observar como Rubem Braga se relacionou com esse ambiente poético, não seguindo pelo caminho da tecnicidade, da linguagem mais objetiva e antilírica, nem, por outro lado, por um caminho prevertiano, radical e popular. Sua escrita encontrou uma expressão muito própria neste contexto, o que tentamos demonstrar ao longo de todas essas páginas. Interessa-nos pensar – para trabalhos futuros – como a crônica de Rubem Braga ocupa, entre os anos 50 e 60, uma espécie de bastião da expressão lírica. Por isso acreditamos que, mais do que comparada aos gêneros narrativos, contos e romances, o autor estabelece um diálogo constante com os movimentos da poesia brasileira.

6

Ao final, a comparação de Rubem Braga e Jacques Prévert se tornou um caminho muito profícuo para refletir aspectos da obra de cada autor, que, contrariamente, não pensaríamos se os estudássemos de forma separada. Talvez porque eles trazem elementos semelhantes e distintos o suficiente para que as investigações se desenvolvessem num percurso específico e, ao mesmo tempo, abrangente. Nossa tese resulta do movimento entre o particular e o geral, dos aspectos poéticos aos históricos e vice-versa. Como Deleuze pontua, numa das citações que escolhemos para abrir nossa redação, não se tratou de olhar os reflexos da produção de um na do outro, mas de observar como Braga e Prévert, por suas contas e riscos, resolveram problemas parecidos. Isso sem, porém, usar a comparação como uma muleta para facilitar nossa tarefa, como Antonio Candido nos previne na segunda citação da abertura.

Um dos indícios, para nós, de que este objetivo foi atingido vem da sensação de que muito ainda poderia ser dito sobre o cronista brasileiro e sobre o poeta francês. Tanto no que

concerne a suas respostas estéticas, que se conectam intrinsecamente aos seus contextos particulares, quanto naquilo que corresponde às relações franco-brasileiras, sobretudo as dimensões institucionais – as quais não esperávamos entrever no começo dessa pesquisa. De fato, por serem autores pouco estudados, em parte por um preconceito acadêmico a respeito de formas acessíveis, que promovem uma popularização das artes, mas também porque a simplicidade de Braga e Prévert propõe uma relação mais direta entre o artista, a obra e o público, e isso elimina o terreno ocupado pela crítica. Ainda que o autor de *Paroles* possua uma bibliografia crítica maior do que a do cronista brasileiro, existem em ambos os casos lacunas importantes sobre o funcionamento de suas poéticas, às vezes até mesmo para compreender os problemas com os quais elas estão lidando. Temos a esperança de que, com o tempo, um número maior de artigos, teses e livros seja dedicado aos dois escritores, que merecem mais atenção. Estaremos satisfeitos, a esta altura, se nossa contribuição puder fomentar mais o debate a respeito das obras de Rubem Braga e de Jacques Prévert.

Bibliografia

AGUILAR, G. M. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

AMADO, J. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 1992.

AUROUET, C. *L'amitié selon Prévert*. Paris: Textuel, 2012.

AUROUET, C. *Le cinéma dessiné de Jacques Prévert*. Paris: Textuel, 2012.

AUROUET, C. *Le cinéma des poètes: de la critique au ciné-texte*. Lormont (Gironde): Le Bord de L'eau, 2014.

AUROUET, C. *Jacques Prévert : une vie*. Éd. Paris: Jean-Michel Place-les Nouvelles éditions, 2017.

AUROUET, C. *Prévert & Paris: promenades buissonnières*. Paris: Parigramme, 2017.

AUROUET, C. *Prévert et le cinéma*. Paris: Les nouvelles éditions, 2017.

AUROUET, C. *"Les enfants du paradis" (1945) de Marcel Carné*. Paris: Gremese, 2022.

AUROUET, C.; SIMON-OIKAWA, M. *Jacques Prévert, détonations poétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2019.

BADIOU, A. et al. *Qu'est-ce qu'un peuple ?* Paris: la Fabrique éditions, 2013.

BAKER, W. E. *Jacques Prévert*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Twayne Publishers, 1967.

BALÁZS, B. *Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2011.

BARTHES, R. *Mythologies*. Paris : Éditions Points, 2012

BAZIN, A. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague: 1945-1958*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BAZIN, A.; EUGÈNE, P.; NECTOUX, G. *Écrits complets*. Paris: Éditions Macula, 2018.

BAZIN, A.; RIBEIRO, E. de A.; XAVIER, I. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGENS, A. *Jacques Prévert*. Paris: Ed.universitaires, 1969.

- BERNARD, J.-P. A. *Le Parti communiste français et la question littéraire : 1921-1939*. Saint-Martin-d'Hères, France: Presses universitaires de Grenoble, 1972.
- BERSTEIN SERGE; MILZA PIERRE. *Histoire du XXe siècle. Tome 2, 1945-1973, le monde entre guerre et paix / sous la direction de Serge Berstein et Pierre Milza ; Serge Berstein, Gisèle Berstein, Yves Gauthier ... [et al.]*. Paris: Hatier, 1996.
- BERTELÉ, R.; PRÉVERT, J. *Éditer Prévert : lettres et archives éditoriales, 1946-1973*. Paris: Gallimard, 2017.
- BONNET, M. (ed.). *Adhérer au Parti communiste ? : (septembre-décembre 1926)*. Paris: Gallimard, 1992.
- BOSSÉNO, C.-M.; DEHÉE, Y. *Dictionnaire du cinéma populaire français*. Paris: Nouveau Monde, 2009.
- BRAGA, R. *A borboleta amarela*. 5. ed ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- BRAGA, R. *200 crônicas escolhidas*. 21. ed ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BRAGA, R. *Retratos parisienses*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- BRAGA, R.; ARRIGUCCI JUNIOR, D. *Rubem Braga: os melhores contos*. 4.ed. São Paulo: Global, 1997.
- BRAGA RUBEM. *Morro do isolamento: crônicas de Rubem Braga / São Paulo: Editora Brasiliense LTDA., 1944*.
- BRAGA RUBEM. *Livro de versos/ Rubem Braga*. Recife: Edições Pirata, 1980.
- BRAGA RUBEM. *Recado de primavera / Rubem Braga*. 3a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.
- BRETON, A. *Almanach surréaliste du demi-siècle*. Paris: Éd. du Sagittaire, 1950a. 63–64 p.
- BRETON, A. *La Nef (Paris. 1945). Almanach surréaliste du demi-siècle*. Paris, Éd. du Sagittaire, 1950.
- BRETON, A. *Entretiens 1913-1952 : avec André Parinaud*. Paris: Gallimard, 1969.
- BRIDET, G. Tensions entre les avant-gardes : le surréalisme et le Parti communiste. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n. 2011–4, p. 23–45, 1 dez. 2011.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANTALOUBE-FERRIEU, L. Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France ou Essai de régénérescence poétique. *Littératures*, v. 13, n. 4, p. 97–106, 1966.

- CARNÉ, M. *La Vie à belles dents : souvenirs*. Paris: J.P. Ollivier, 1975.
- CARVALHO, MARCO ANTONIO DE. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.
- CHÉNIEUX-GENDRON JACQUELINE. *Le surréalisme et le roman (1922-1950)*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1983.
- CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESCRITORES. *Congresso internacional de escritores e Encontros intelectuais*. São Paulo: Anhembi, 1957.
- CORREA JR, F. D. *O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948 – 1960)*. Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2012.
- CORREA JÚNIOR, F. D. *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)*. Aleph, agosto. 2007.
- COURRIÈRE, Y. *Jacques Prévert: en vérité*. Paris: Gallimard, 2000.
- DUHAMEL, M. *Raconte pas ta vie*. Paris: Mercure de France, 1972.
- EUROPE. *Europe (Paris. 1923)*, ISSN 0014-2751. Jacques Prévert. France: Europe/Messidor, 1991.
- FAURÉ MICHEL. *Le Groupe Octobre*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1977.
- FROIDEFOND, M. Prévert et La Musique: Dans Les Couloirs de l'engagement Politique et Social. *Littératures (Toulouse)*, n. 66, p. 63–81, 2012.
- FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. *História do cinema francês: 1895-1959*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1959.
- GAUGHAN, C. *La poésie et le cinéma de Jean Cocteau et de Jacques Prévert des années trente et quarante: Représentation et imaginaire*. Paris: Editions L'Harmattan, 2022.
- GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra EMBRAFILME, 1981. v. I e II
- GOMES, P. E. S. et al. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GREET, A. H. *Jacques Prévert's word games*. Berkeley, Etats-Unis d'Amérique: University of California press, 1968.
- GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HOLANDA, S. B. de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- KAMEDA, A. T. (dissertação). *Rubem Braga nos anos 1950 e 1960: integração nacional, modernização e autonomia da crônica*. São Paulo, 2018.
- KAREPOVS, D. *Pas de politique Mariô! Mario Pedrosa e a política*. Cotia, SP São Paulo: Ateliê Fundação Perseu Abramo, 2017.
- LANGLOIS HENRI. *Écrits de cinéma: 1931-1977*. Paris: Flammarion, 2014.
- LAUTRÉAMONT. “*Les chants de Maldoror*”: “*Lettres*”, “*Poésies I et II*” d’Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Paris: Gallimard, 1997.
- LEENHARDT, R. *Chroniques de cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma : Editions de l’Etoile, 1986.
- LEIRIS, M. *Écrits sur l’art*. Paris: CNRS Éd, 2011.
- LESCRIDE, R. *Propos de table de Victor Hugo*. Paris: Dentu, 1885.
- LÉVY, IVES. *Paru*. Monaco: O. Pathé, 1944-1950 Monaco : O. Pathé, 1944-1949 Paris : Société d’éditions Paru, 1944. v. 20
- MARTIN, S. *Engagement organique du racontage des « paroles » de Jacques Prévert Voix et relation*, [s.d.]. Disponível em: <<https://ver.hypotheses.org/2482>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- MELO NETO, J. C. de. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- MELO NETO, J. C. de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MELO NETO, J. C. de et al. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Editora Nova Fronteira Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- MELO NETO, J. C. *Poesia completa*. São Paulo: Alfaguara, 2020.
- MENDES, A. *Trajetória de Paulo Emílio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965
- MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet , 2 : 1944*. 2ª ed. São Paulo: Martins Edusp, 1981.
- MONTALE, E. *Sulla poesia*. Milano, Italie: A. Mondadori, 1976.
- MORAES, L. *Conheça o escritor brasileiro Rubem Braga: [seleção de textos, com exercícios de compreensão, redação e debate, biogr. e avaliação crítica]*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- MORETTIN, E.; XAVIER, I. “La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique : du cinéma muet aux années 1970”. 1895. *Mille huit cent quatre-*

vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 77, p. 8–31, 1 dez. 2015.

MURAT, M. *La poésie de l'après-guerre: 1945-1960*. Paris: Éditions Corti, 2022.

NADEAU, M. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1967.

NADEAU, M. *Soixante ans de journalisme littéraire*. Paris: Maurice Nadeau, 2018.

PEDROSA, M.; AMARAL, A. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PEREIRA, L. M. *Cinqüenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.

PICON, G. *Panorama de la nouvelle littérature française: introduction, illustrations, documents*. Paris: Gallimard, 1949.

PIERRE, J. (ed.). *Recherches sur la sexualité - Janvier 1928 - août 1932*. Paris: Gallimard, 1990a.

PIERRE, J. (ed.). *Archives du surréalisme / publiées sous l'égide d'Actual: Gallimard, 1988. Recherches sur la sexualité*. Paris: Gallimard, 1990b.

PRÉVERT, J. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992. v. I e II

PRÉVERT, J. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1993.

PRÉVERT, J. *Octobre: sketches et choeurs parlés pour le Groupe Octobre*. Paris: Gallimard, 2007.

PRÉVERT, J. *Les enfants du paradis: scénario*. Paris: Gallimard, 2012.

PRÉVERT, J.; LEFEBVRE, G. *Jacques Prévert*. Bruxelles: la Renaissance du livre, 2008.

PRÉVERT, J.; POZNER, A. *Collages*. Paris: Gallimard, 1982.

PRÉVERT, J.; POZNER, A. *Hebdromadaires*. Paris: Gallimard, 1987.

PRÉVERT, J.; VILELA, F.; SOUZA, A. B. de. *Contos para crianças impossíveis*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

QUEVAL, J. *Jacques Prévert*. Paris: Mercure de France, 1955.

RANCIÈRE, J. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Pluriel, 2012.

RAYMOND, M. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: J. Corti, 1969.

REYNAUD-PALIGOT, C. "Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969)". *Les*

Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives, n. 13, 4 out. 1994. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ccrh/2718>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

ROUSSELOT, J. *Les nouveaux poètes français : panorama critique*. Éd. Paris: Seghers, 1959.

SADOUL, G. *Dictionnaire des films*. Paris: Seuil, 1982.

SICLIER, J. *La France de Pétain et son cinéma*. Paris: H. Veyrier, 1981.

SOUZA, J. I. de M. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

TURK, E. B. *Child of paradise: Marcel Carné and the golden age of french cinema*. Cambridge (Mass.), Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: London : Harvard university press, 1989.

TURK, E. B.; BURCH, N. *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français: 1929-1945*. Paris: L'Harmattan, 2002.

VAN EXAERDE, F. « *Une poésie cinématographique. » Étude historique, génétique et intermédiaire des scénarios et dialogues de Jean Cocteau*. 2023. Université de Lille, 2023.

VIANA ANTONIO FERNANDO PAIVA. *Approches de deux univers poétiques: Jacques Prévert, Manuel Bandeira / par Antonio Fernando Paiva Viana*. Paris:3, 1981.

VIANNA, A. M. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VONK, A. V. *Literatura conflagrada: Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade na trincheira dos anos 1930*. 2021. São Paulo, 2021.

ZANATTO, R. M. *Paulo Emilio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. 2021. Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2021.