

## JACQUES PRÉVERT: A FESTA DAS PALAVRAS

SILVANA VIEIRA DA SILVA AMORIM

Com o intuito de homenagear os cinquenta anos da publicação de *Paroles*, primeira coletânea de Jacques Prévert, gostaríamos de mostrar aqui alguns dos inúmeros recursos por ele utilizados nesses poemas que melhor expressam a herança surrealista do autor.

Explorando o poder revolucionário da linguagem, a poesia prévertiana está recheada de jogos de palavras, tanto gráficos quanto sonoros, provenientes de equívocos, neologismos, trocadilhos, etc., todos eles aquisições surrealistas. Para demonstrar essa variedade de recorrências, utilizamos como apoio um artigo de Régis Boyer, no qual o autor faz um estudo metodológico do jogo de palavras em Jacques Prévert e em outros três poetas contemporâneos. Segundo Boyer,

*En règle générale, il y a jeu de mots quand un sens second vient se superposer au premier, porte ouverte aux allusions perfides, à la satire, à l'ironie, à l'humour, à l'absurde ou tout simplement à la bonne humeur. En ce sens, un jeu de mots est rarement gratuit: il tient avant tout de l'ironie parce que, comme elle, il est chargé de faire entendre plus qu'il ne dit expressément. (1968, p.319/320)*

Ora, Prévert trabalha frequentemente com esta superposição de sentidos, de forma humorada e crítica. Conhecendo bem **as regras do jogo**, ele manipula excepcionalmente a associação de sonoridades, sentido, imagens, idéias contidas nesse tipo de fenômeno.

Recorrendo ao uso da enumeração, mas já empregando à exaustão um tipo de jogo de palavras, a permutação, temos o poema **Cortège**, no qual Prévert emprega tal procedimento 22 vezes consecutivas, como segue:

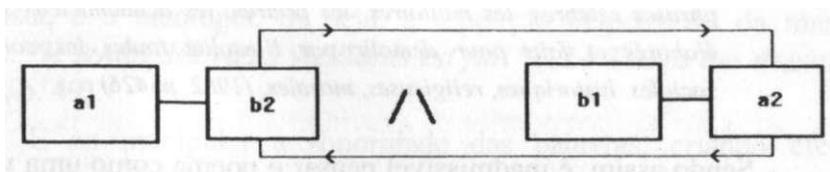
*Un vieillard en or avec une montre en deuil*

*Une reine de peine avec un homme d'Angleterre*  
*Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de la mer*  
*Un hussard de la farce avec un dindon de la mort*  
*Un serpent à café avec un moulin à lunettes*  
*Un chasseur de corde avec un danseur de têtes*  
*Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite*  
*Un chiard en habit noir avec un gentleman au maillot*  
*Un compositeur de potence avec un gibier de musique*  
*Un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots*  
*Un repasseur de Coligny avec un amiral de ciseaux*  
*Une petite soeur du de Saint-Vincent-de-Paul*  
*Un professeur de porcelaine avec un raccommodeur de philosophie*  
*Un contrôleur de la Table Ronde avec des chevaliers de la Compagnie du*  
*Gaz de Paris*  
*Un canard à Sainte-Hélène avec un Napoléon à l'orange*  
*Un conservateur de Samothrace avec une victoire de cimetièrre*  
*Un remorqueur de famille nombreuse avec un père de haute mer*  
*Un membre de la prostate avec une hypertrophie de l'Académie*  
*française*  
*Un gros cheval in partibus avec un grand évêque de cirque*  
*Un contrôleur à la croix de bois avec un petit chanteur d'autobus*  
*Un chirurgien terrible avec un enfant dentiste*  
*Et le général des huitres avec un ouvrier de Jésuites.*

(PRÉVERT, 1992, p. 148)

O poema é todo construído sobre o princípio da hipálage redobrada, ou seja, num processo de dissociação, cada verso remete a um

substantivo o que normalmente está associado a outro. Com isso, o poeta, sempre marcando um traço particular de cada objeto ou personagem para que o entendimento não se perca, provoca um estranhamento na leitura de locuções banais, fazendo com que elas reencontrem o vigor de imagens novas. Parlebas sistematiza a permutação de termos do poema da seguinte forma:



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

(PARLEBAS, 1976, p. 508/9)

Evidentemente que esse jogo nada tem de inocente, não podendo ser confundido com a escrita automática praticada pelos surrealistas: rompendo com as probabilidades de associações habituais e promovendo uniões insólitas, o poeta contesta as aproximações tradicionais feitas pelas expressões, descobrindo significações latentes e questionando, mais uma vez, as **verdades** expostas pela sociedade; esse jogo não poderia ter sido feito sem elaboração intencional. Prévert tem em mira toda a sociedade, através da linguagem que ela própria emprega: elementos da vida cotidiana, personagens históricas, a Igreja e o exército, as Belles Lettres, os lugares comuns da poesia e mesmo os elementos mitológicos do patrimônio greco-latino da cultura francesa são alvos do poeta. Ele

desmorona e coloca em evidência a inanição de certos conceitos, sistematizando a série de lapsos que faz desfilar diante dos olhos do leitor. Para este, a mensagem é cristalina: é preciso desconfiar sempre do pré-estabelecido. Como bem observa Robert Sabatier,

*des jeux de société peuvent continuer, mais attention: ce n'est pas gratuit. Les contrastes entre l'homme de peine et la reine d'Angleterre, entre le veilleur de nuit et la femme de journée, la moquerie sur les phrases célèbres, les militaires, les prêtres, les académiciens sont bien élaborés et faits pour demolir par l'insolite toutes les conventions sociales, historiques, religieuses, morales. (1982, p.426)*

Sendo assim, é inadmissível pensar o poema como uma variação do **cadavre exquis**, criado pelo próprio Prévert quando da sua estada no grupo surrealista, tal qual concebeu Georges Bataille, para quem **Cortège, l'expression d'un événement qu'est le monde actuel avec ses valeurs contestables**. (1946, p.213/14), revelava o uso de um tipo de automatismo originário do Surrealismo.

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

*Ceux qui croient*

*Ceux qui croient croire*

*Ceux qui croa-croa (Op. cit., p. 03, v. 5-7)*

Além de zombar dos **bien-pensants** (os que acreditam crer), Prévert também destila seu desprezo pelos padres. As associações sonoras e de sentido formam uma cadeia que revela progressivamente a intenção do poeta: a associação do verbo *croire* no sentido de pensar com o mesmo verbo no sentido de ter fé; a associação do som [krwa] do verbo com o som [kroa] do crocitar do corvo, que leva à imagem do pássaro; esta imagem remete a outra, a dos padres, vulgarmente denominados **corvos**; e assim, finalmente, a associação de duas idéias: o erro dos que acreditam crer e o caráter **noscivo** dos padres-corvos. Eis o motivo da onomatopéia

imitando o som que a ave emite: as transposições de sentidos são possíveis pelo jogo de sonoridade.

Prévert também é mestre em criar aliterações e homeoteleutos, como podemos perceber em passagens de **La Crosse en l'air: la pipe au papa du Pape Pie pue** (Op. cit., p.75), **Et le pape m'a dit ceci et le pape m'a dit cela et papati et papata...**(Idem, p.84), ou [...] **le vicaire de Jésus-Christ il est assis sur son saint siège le vicaire [...]** (Idem, p.86). Outro recurso empregado com muito humor pelo poeta, seguindo a linha surrealista, é a batologia, ou seja, a repetição dispensável da mesma palavra: “**le temps des vieux vieillards est fini**” (“**Le Temps des noyaux**”, op. cit., p.49).

É ao manipular a sonoridade das palavras, criando efeitos inusitados, que Prévert demonstra dominar a língua com mais destreza. Seguindo o estudo de Régis Boyer, percebemos que o poeta detém 70% de incidência sobre esse fenômeno, em comparação com os outros poetas estudados. O crítico justifica a vantagem prévertiana por tratar-se, segundo ele, de jogos fáceis, pouco **intellectuais**, exigindo pouca agilidade mental, “**un sens des rapports, une finesse d'oreille, une fantaisie de bon aloi. Des jeux de société, sans plus.**” (Op. cit., p. 355) No entanto, desvendando o segredo de Prévert, Léon-Gabriel Gros revela que os franceses, “**à force de croire à un jeu, [...] tiendront Prévert pour inoffensif, alors que les vertus du rire sont les plus explosives qui soient.**” (GROS, 1946, p.483). Ou seja, os jogos prévertianos, se são apenas **jogos de sociedade**, não são tão inofensivos quanto supõe Boyer: de uma maneira sutil, o poeta explora ao máximo o poder libertador da palavra, sob a aparente contradição entre a inspiração gratuita e a mensagem social.

Um exemplo singular de jogo de palavras que confirma tais idéias está em “**L'Amiral**”:

*L'amiral Larima*

*Larima quoi*

*la rime à rien*

*l' amiral Larima*

*l' amiral Rien. (Op. cit., p.146)*

É um poema relativamente curto (apenas uma quintilha), mas de uma elaboração formal rigorosa: o primeiro verso, um hexassílabo, é repetido como quarto verso, enquanto os outros (2, 3 e 5) são tetrassilábicos. No primeiro verso, para criar o nome do almirante que dá título ao poema, Prévert utiliza um palíndromo, ou seja, um tipo particular de anagrama formado como reflexo (em espelho) da palavra de origem: *Larima* é a inversão, letra por letra, de *amiral*; assim, o verso lê-se igualmente num e noutro sentido. Isto torna-o bastante musical: além do ritmo anapéstico criado<sup>1</sup>, a sonoridade é acentuada pelas aliterações (sobretudo do [ l ], 3 ocorrências no verso) e pela assonância do [ a ] (4 ocorrências). Além da sonoridade, é este processo inventivo que impulsiona o desenvolvimento do poema, já que, no segundo verso, há um questionamento sobre o próprio nome do almirante: que outro nome viria depois de *Larima*?

É no terceiro verso, contudo, que surge o efeito-surpresa, o inesperado. A **resposta** para a questão anterior traz um elemento completamente novo: qual a relação possível entre uma patente militar e um procedimento poético como a rima? Mas, se aproximamos os versos 2 e 3, podemos notar o paralelismo que ocorre entre eles: *Larima quoi - La rime à rien*. Observamos que *Larima* e *La rime à* apresentam a mesma constituição sonora [ l a R i m a ' ]; há apenas a mudança da palavra-rima (*quoi/rien*). Isto cria uma tensão na leitura dos versos, ampliando consideravelmente os significados de cada um, que se contaminam mutuamente: no segundo, podemos ler também uma interrogação sobre a utilidade da rima (*la rime à quoi?*), enquanto a questão sobre o outro nome do almirante vem **respondida** (*Larima rien*). Através deste jogo, de nítida feição surrealista, o poeta trabalha sobre um duplo ou múltiplo

---

<sup>1</sup> Sendo um hexassílabo com cesura na 3ª e na 6ª sílabas, ele apresenta dois segmentos formados por duas sílabas fracas e uma forte; ou seja, o pé chamado anapesto (segundo a contagem latina): *L' a mi ral La ri ma*

U U - U U -

sentido; ele se vale da manipulação lúdica das palavras para subverter a univocidade da linguagem. Os versos finais confirmam esta posição: quando o primeiro retorna na quarta posição, ele já não é mais o mesmo verso; *Larima*, agora, assinala não só o sentido inicial, mas também um outro que é, igualmente, desdenhado no último verso.

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

É preciso ainda notar que, à **lógica lúdica** desenvolvida ao longo do texto, corresponde um encadeamento formal dos versos bastante cerrado: os versos 1 e 2 estão ligados por anadiplose (*Larima*, que inicia o segundo, é a palavra final do anterior); os versos 2 e 3, como vimos, apresentam paralelismo sonoro, enquanto no par seguinte (4 e 5) o paralelismo é sintático (a estrutura é *l’amiral* + um nome próprio); e os conjuntos 1/2/4 e 3/5 estão ligados pelas rimas. Além disso, a sonoridade já assinalada do primeiro verso estende-se pelo resto do texto, devido às aliterações de [ l ], [ m ] e [ R ] e às assonâncias de [ a ] e [ i ]. Se analisamos a constituição e os valores semânticos potenciais dos sons, podemos constatar outros dados implícitos. Percebemos, por exemplo, uma outra tensão presente no poema, enfatizando aquela já observada nos versos 2 e 3: o som [ a ] possui articulação arredondada (ou seja, máxima abertura dos lábios), com a língua baixa e em posição central, o que indicaria potencialmente valores de grandeza, enquanto o som [ i ] apresenta articulação não arredondada (distensão máxima dos lábios), com a língua alta e em posição anterior (avançada), o que indicaria valores de pequenez. Já o emprego das consoantes líquidas [ l ] e [ r ] e a nasal [ m ] possuem valores semânticos potenciais de liquidez,

movimento, fluidez, sopro, e contribuem para a sugestão de um ambiente **marinho**, próprio de um almirante, enquanto o som [ r ], vibrante, sugeriria sutilmente a violência do contexto da guerra<sup>2</sup>.

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, G. De l'âge de pierre à Jacques Prévert (ou les liens de la poésie à l'événement). *Critique*, Paris, 3/4: 195-214, août-sept. 1946.
- BOYER, R. Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique. *Studia Neophilologica*, 40(2): 317-58, 1968.
- GROS, L.-G. Le témoin poétique - *Paroles* de Prévert. *Cahiers du Sud*, Marseille, 280: 482-7, 2<sup>e</sup> sem. 1946.
- PARLEBAS, P. Le syntème dans les *Paroles* de Prévert. *Poétique*, Paris, 28: 496-510, 4<sup>e</sup> tr. 1976.
- PRÉVERT, J. *Œuvres complètes, I*. Édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster. Paris: Gallimard, 1992 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 388).
- SABATIER, R. “Trois maîtres de l'humour corrosif. 3. Jacques Prévert”. Em sua *Histoire de la poésie française; la poésie du XX<sup>e</sup> siècle II - révolutions et conquêtes*. Paris, Albin Michel, 1982, p. 422-31.

---

<sup>2</sup> Cf. JOUBERT, J.-L. *La poésie*. Paris, Armand Colin, 1988, p.67. Para a nomenclatura em português, utilizamos CAMARA JR., J. M. *Dicionário de lingüística e gramática*. 8<sup>a</sup> ed. Petrópolis, Vozes, 1978, p. 82-3 e 243.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABASTADO, C. *Introduction au surréalisme*. Paris, Bordas, 1971 (Coll. Études, 40).
- BERGENS, A. *Jacques Prévert*. Paris, Éd. Universitaires, 1969 (Coll. Classiques du XX<sup>e</sup> Siècle).
- BERSANI, J. et al. *La littérature en France depuis 1945*. Édition revue et augmentée. Paris, Bordas, 1974.
- CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3<sup>e</sup> ed. rev. e aum. São Paulo, Cultrix, 1978.
- JOUBERT, J.-L. *La poésie*. Paris, Armand Colin, 1988 (Coll. Cursus).
- LASTER, A. Paroles - *Prévert*; analyse critique. Paris, Hatier, 1986 (Coll. Profil d'une Œuvre, 28).
- MORETTO, F. Jacques Prévert, o desconhecido. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 de jun. 1977, supl. cult.: 8-9.
- NAYROLLES, F. *Pour étudier un poème*. Paris, Hatier, 1991 (Coll. Profil Formation, 421).
- PICON, G. *Panorama de la nouvelle littérature française*. Nouvelle édition revue et corrigée. Préface de Jean Starobinski. Paris, Gallimard, 1988 (Coll. Tel, 138).
- POUJOL, J. Jacques Prévert ou le langage en procès. *The French Review*, Champaign (IL), 31(5): 387-95, avril 1958.
- SADELER, J. *À travers Prévert*. Paris, Lib. Larousse, 1975 (Coll. Textes pour Aujourd'hui).
- WEISZ, P. Langage et imagerie chez Jacques Prévert. *The French Review*, Champaign (IL), 43(special issue 1): 33-43, winter 1970.