

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS: FRANCÊS E LITERATURAS DE
LÍNGUA FRANCESAS

SABRINA PAMPLONA MUNIZ

AS TELHAS DE PIERRE REVERDY: POESIA, IMAGEM E FRAGMENTAÇÃO

Uberlândia

2025

SABRINA PAMPLONA MUNIZ

AS TELHAS DE PIERRE REVERDY: POESIA, IMAGEM E FRAGMENTAÇÃO

Trabalho de Conclusão de curso apresentado
ao curso de Letras: Francês e Literaturas de
Língua Francesa da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciada em Letras:
Francês e Literaturas de Língua Francesa.

Orientadora: Prof. Dra. Natalia Aparecida
Bisio de Araujo

Uberlândia

2025

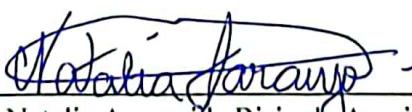
SABRINA PAMPLONA MUNIZ

AS TELHAS DE PIERRE REVERDY: POESIA, IMAGEM E FRAGMENTAÇÃO

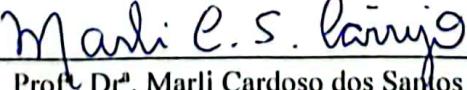
Trabalho de Conclusão de curso apresentado
ao curso de Letras: Francês e Literaturas de
Língua Francesa da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciada em Letras:
Francês e Literaturas de Língua Francesa.

Uberlândia, 29 de abril de 2025

Banca Examinadora:


Profª. Drª. Natalia Aparecida Bisio de Araujo (orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia


Profª. Drª. Maria Suzana Moreira Do Carmo (examinadora)
Universidade Federal de Uberlândia


Profª. Drª. Marli Cardoso dos Santos (examinadora)
Universidade Federal de Uberlândia

“A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia [...]”

(Paz, 2015, p. 12)

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise da presença do cubismo na poesia de Pierre Reverdy, com foco na obra *Les Ardoises du Toit*, publicada originalmente em 1918. A partir da leitura de seis poemas selecionados, investiga-se de que maneira os princípios do cubismo – como a fragmentação, a justaposição de imagens, a suspensão da linearidade e a multiplicidade de perspectivas – se manifestam na construção poética de Reverdy. Em diálogo com a teoria do próprio autor, especialmente seus escritos reunidos em *Sobre o cubismo* e *L'image*, a pesquisa examina como os poemas produzem sentidos não a partir da narração, mas por meio da disposição gráfica, da recorrência sonora, da estrutura nominal e da economia expressiva. A poesia é lida, nesse contexto, como uma forma de reorganizar a percepção, na qual os limites entre o visível e o invisível, o exterior e o interior, a literatura e as artes plásticas tornam-se móveis. Além de evidenciar a coerência do projeto poético de Reverdy, o trabalho aponta para a importância de sua obra na consolidação de uma linguagem moderna, em que o poema deixa de ser espaço de representação e passa a funcionar como uma composição visual que reorganiza a maneira de perceber e experienciar o mundo.

Palavras-chave: Pierre Reverdy; cubismo; vanguardas; imagem poética; poesia francesa.

RÉSUMÉ

Ce travail propose une analyse de la présence du cubisme dans la poésie de Pierre Reverdy, en se concentrant sur l'ouvrage Les Ardoises du Toit, publié en 1918. À partir de la lecture de six poèmes sélectionnés, on examine comment les principes du cubisme – tels que la fragmentation, la juxtaposition d'images, la suspension de la linéarité et la multiplicité des perspectives – se manifestent dans la construction poétique de Reverdy. En dialogue avec la théorie du poète lui-même, notamment dans Sur le cubisme et L'image, la recherche explore comment le sens émerge non par la narration, mais à travers la mise en page, la récurrence sonore, la structure nominale et l'économie d'expression. La poésie est alors abordée comme une manière de réorganiser la perception, dans un espace où les frontières entre le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur, la littérature et les arts plastiques deviennent fluides. Au-delà de la cohérence formelle de son projet poétique, l'étude souligne l'importance de l'œuvre de Reverdy dans la consolidation d'un langage moderne, où le poème cesse d'être un lieu de représentation pour devenir une composition visuelle qui redéfinit notre manière de percevoir et d'expérimenter le monde.

Mots-clés : *Pierre Reverdy ; cubisme ; avant-gardes ; image poétique ; poésie française.*

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 9 |
| 2. O CUBISMO | 10 |
| 3. TRAJETÓRIA E ESTÉTICA DE PIERRE REVERDY | 14 |
| 4. FRAGMENTOS E ATRAVESSAMENTOS EM LES ARDOISES DU TOIT | 16 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 28 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 30 |

1. INTRODUÇÃO

No final do século XIX, o cenário artístico-literário europeu começava a se afastar das formas clássicas, abrindo espaço para novas linguagens e experimentações. Autores como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé contribuíram para o surgimento de correntes como o simbolismo e o decadentismo, que anteciparam parte das transformações do século seguinte (Teles, 2022, p. 10). Esse impulso de renovação se intensificou nas primeiras décadas do século XX, quando os movimentos de vanguarda passaram a propor uma ruptura mais direta com os modelos anteriores, em resposta ao contexto cultural e social daquele período.

Entre os movimentos que marcaram essa virada estética estão o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo e o cubismo. Cada um, à sua maneira, formulou respostas às transformações daquele tempo, propondo novas formas de representar a realidade e de lidar com as experiências da modernidade. Segundo Teles (2022, p. 11), algumas vanguardas agiram como forças de ruptura – como o futurismo e o dadaísmo – enquanto outras buscaram reconstruir novas abordagens, caso do expressionismo, do surrealismo e do cubismo. No campo da poesia, o cubismo trouxe uma abordagem única ao romper com a linearidade narrativa e propor uma construção baseada na fragmentação, na justaposição de imagens e na multiplicidade de perspectivas.

Nesse contexto, a obra de Pierre Reverdy se destaca por articular, com muito rigor, uma poética da imagem descontínua, onde a linguagem se aproxima da estrutura das artes plásticas não por analogia, mas por afinidade de procedimentos. Em seus poemas não há narrativas nem enredos, e, sim, recortes e elementos que compõem um todo. Reverdy elabora, assim, uma teoria própria da imagem poética, concebida como realidade autônoma, com recortes distantes, e a realiza de maneira radical ao longo de sua obra.

A leitura de “*Les Ardoises du Toit*” tornou-se o ponto de partida para esta pesquisa a partir de um convite da orientadora Natalia, motivado por uma afinidade desenvolvida pela matéria de poesia francesa durante a graduação. A apresentação da obra de Pierre Reverdy abriu espaço para uma investigação mais aprofundada sobre o cruzamento entre palavra, imagem e forma. O título do livro – “*As Ardósias do Telhado*” (tradução nossa) – já antecipa a ideia de composição fragmentária: assim como o telhado é formado por pequenas placas sobrepostas, o poema, para Reverdy, se constrói por imagens parciais que, reunidas, compõem um todo instável, mas coerente.

Este trabalho divide-se em três partes principais. Na primeira, apresenta-se o panorama das vanguardas europeias, com ênfase na emergência do cubismo e sua transposição para o

campo literário, destacando a atuação de Reverdy tanto como poeta quanto como teórico. Em seguida, a segunda parte é dedicada à trajetória e à estética do autor, contextualizando sua inserção no meio artístico parisiense e a formulação de sua teoria da imagem. Por fim, a terceira parte do trabalho se volta à análise de seis poemas de *Les Ardoises du Toit*, escolhidos por sua capacidade de sintetizar os principais elementos da poética cubista de Reverdy: o espaço, a fragmentação sintática, a polissemia, a estrutura gráfica e a sonoridade.

Para fundamentar a análise, o trabalho se apoia em obras como *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles, *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, e nos próprios escritos de Reverdy, especialmente o artigo *L'image*, publicado em sua revista *Nord-Sud*, e o seu texto *Sobre o cubismo*. A partir dessas leituras, buscou-se compreender como a poesia de Reverdy dialoga com a estética cubista e propõe uma nova relação entre imagem, linguagem e forma.

2. O CUBISMO

Ao longo da história, períodos de revolução transformaram profundamente o conhecimento, atravessando a ciência, a política, as artes e a literatura. E, em tempos de guerra, esse fenômeno se torna ainda mais evidente – a Primeira e Segunda Guerra Mundial exemplificam essa dinâmica (Araújo, 2022, p. 17). Nas frentes de combate, o conceito de vanguarda e retaguarda era fundamental para o sucesso militar, determinando a posição e o avanço das tropas. Contudo, esses termos não permaneceram restritos ao front. No início do século XX, na França, o termo “vanguarda” se transpôs para o campo da expressão e manifestação artística, resultando em um movimento literário que adquiriu força e repercutiu em outros países europeus – a literatura de *avant-garde* (Teles, 2022, p. 157-158).

As vanguardas europeias surgem, durante a Primeira Guerra Mundial, apresentando um caráter de renovação, “destruindo” as convenções e “ordenando” uma nova realidade literária (Teles, 2022, p. 11). “Dessa dialética entre o grande e o pequeno, entre o homem e a sociedade, entre o passado e o presente, entre a guerra e a paz, é que vão surgir os grandes movimentos da vanguarda literária da Europa [...]” (Teles, 2022, p. 11). Ainda sob a visão desse autor, esses movimentos incluem o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Espiritonovismo e o Surrealismo, cada um propondo novas formas de pensar e produzir arte em um período marcado pela instabilidade e transformação.

Nesse cenário de grandes mudanças, torna-se necessário destacar a cisão entre dois tipos de vanguarda: uma de natureza política e outra estética. A primeira se voltava à revolução

política, enquanto a segunda, embora também marcada por um espírito revolucionário, buscava transformar as formas e os conteúdos da expressão artística (Compagnon, 2010, p. 44). Nesse sentido, Paz (1984, p. 145) afirma: “A vanguarda é uma exasperação e uma exacerbação das tendências que a precederam”.

A exaltação à vida moderna do Futurismo, o caos e a “beleza verdadeira” do Expressionismo, a antiliteratura do Dadaísmo e a exploração do subconsciente do Surrealismo, todas essas contribuições residem na abordagem transformadora da linguagem literária, diretamente ligada à revitalização tanto dos temas quanto das técnicas que buscavam por uma poesia renovada (Paz, 1984, p. 12). E é nesse cenário, em meio à inovação, que surge o cubismo.

No contexto de Paris do início do século XX, o Cubismo despontava. A capital francesa, que era conhecida formal e informalmente como um centro intelectual, atraía grandes artistas e nomes em ascensão (Read, 2000, p. 33), que além de se mostrarem importantes figuras intelectuais e artísticas, encontraram-se num espaço de incentivo que lhes permitia uma articulação e uma organização em movimentos, que eventualmente romperiam com a estrutura dominante da época.

Conforme aponta Araújo (2022), a partir desse fluxo intelectual e de produtividade artística da capital francesa, ia surgindo uma técnica de pintura caracterizada por decompor cada vez mais a realidade e os objetos – organizando-a em planos superpostos e simultâneos. A finalidade não era de representar a natureza total ou real dos corpos e dos objetos, mas de evocar todas as partes dessa estrutura simultaneamente (Cavalcanti, 1975, p.129). Ainda segundo Cavalcanti (1975), a representação do objeto não se pautava pela fidelidade à sua estrutura original, mas sim pela imaginação do artista ou pelas exigências de sua sensibilidade. Dessa forma, as pinturas eram feitas a partir da decomposição da realidade em diversos ângulos, expressos por meio de formas geométricas como quadrados e retângulos – característica que daria nome a esse movimento. E, quanto às suas origens imediatas, há divergências entre historiadores e autores. Muitos apontam 1907 como o marco inicial, tendo como referência *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, enquanto outros defendem que as primeiras manifestações do cubismo apareceram nas paisagens pintadas por Georges Braque (Cavalcanti, 1975, p.129).

Dado esse contexto de convivência e influência artística, mostra-se crucial destacar que o diálogo e o contato também ocorriam entre artistas visuais ou plásticos e escritores. A partir da estética visual proposta pelo Cubismo, poetas passaram a incorporar em suas obras conceitos como a fragmentação e a superposição da realidade, (Teles, 2022, p.201), partindo

para uma convergência não apenas literária ou verbal, mas conceitual (Paz, 1984, p. 153). Essa mudança permitiu trazer e agregar à poesia esse mesmo conceito.

A entrada do cubismo na literatura não se deu sem mediação, e Apollinaire foi um dos nomes centrais nesse processo. É nesse sentido que Teles (2022, p. 201) destaca a força de sua influência, chegando a citar que “houve até quem dissesse que Apollinaire revelou o Cubismo aos cubistas” (Araújo, 2022, p. 77). Em seu manifesto *A Antitradução Futurista* (2022), o autor propôs uma revolução literária ao defender a supressão de todas as relações lógicas na escrita, sugerindo a eliminação de elementos como “a dor poética”, “os exotismos snobs”, “a cópia da arte”, “as sintaxes já condenadas pelo uso em todas as línguas”, “a pontuação”, “os tempos e pessoas dos verbos”, “a crítica e a sátira”, “o verso e a estrofe”, entre outros. Tal proposta radical alinha-se aos princípios disruptivos do cubismo nas artes visuais, visando conceder liberdade total aos escritores e criar um espaço para uma expressão artística sem amarras (Apollinaire, 2022, p. 206 - 209).

Tal liberdade defendida por Apollinaire incentivava a expressão a partir de uma escrita “pura”, ou seja, livre das convenções artísticas e da gramática da língua. Isso implica a invenção de palavras, a incorporação de poliglotismo, a utilização de onomatopeias e a rejeição de qualquer outro elemento limitador (Apollinaire, 2022, p. 206 - 209). Na escrita – e consequentemente na literatura – o movimento cubista conquistou o mesmo efeito visual da pintura: gerar um estranhamento estético, uma ruptura evidente com as normas e estruturas, como almejavam os vanguardistas. Em sua proposta, o autor adere a essa nova visão, seja no formato do texto ou na linguagem utilizada, delineando claramente a essência do movimento cubista, expressando-se por meio de palavras soltas e, até, apresentando uma partitura musical (Apollinaire, 2022, p. 206 - 209).

Mais ainda, o manifesto *A Antitradução Futurista* (Apollinaire, 2022, p. 206 - 209) não propunha apenas uma ruptura da normalidade, uma nova forma de pensar a escrita, mas também um posicionamento: rompendo com a tradição, Apollinaire lança um “MERDA” aos críticos, pedagogos, museus, filólogos, e até mesmo a autores como Goethe, Tolstoi e Baudelaire, além de estender sua provocação a músicos e outros artistas. E, em seguida, estende uma calorosa “ROSA” aos diversos artistas do Cubismo – incluindo a si mesmo (Apollinaire, 2022, p. 206 - 209).

Contudo, para além da influência de Apollinaire, outro autor desempenhou um papel crucial na disseminação e estruturação do movimento cubista: Pierre Reverdy. Sua contribuição revelou-se significativa, uma vez que, por meio de sua obra e estudos, a poética simultaneísta atingiu sua máxima pureza (Paz, 1984, p. 158). Sobre isso, Paz afirma:

A poesia e a crítica de Reverdy mostram uma compreensão do cubismo muito mais lúcida que a de Apollinaire. Influenciado por essa estética severa, Reverdy tende a converter cada poema em um objeto. Não somente suprime a anedota e a música, o conto e o canto (os grandes recursos de Apollinaire), mas ainda extrema seu ascetismo e elimina quase completamente os conectivos e os relativos. O poema se reduz a uma série de blocos verbais sem nexos sintáticos, unidos uns aos outros pela lei da atração da imagem (Paz, 1984, p.159).

Reverdy, ao discorrer sobre o cubismo, afirma que esta corrente artística é uma forma eminentemente plástica de criação, não limitada à reprodução ou interpretação. O autor questiona: “O que pode ser criado na pintura senão o quadro? E esta criação pode ser feita com a ajuda de novos meios apropriados?” (Reverdy, 2020, p. 5). Essa indagação estabelece uma conexão entre sua teoria da imagem e a natureza criativa do cubismo na pintura, sugerindo a sua busca por meios inovadores e apropriados para a expressão artística. Assim, tanto na poesia quanto na pintura, surge uma abordagem que redefine a relação entre forma e conteúdo.

Segundo Araújo (2022), em sua revista literária *Nord-Sud*, Reverdy introduz pela primeira vez uma teoria da imagem extremamente cubista, em uma construção que vai além das representações antes conhecidas. Ele destaca que essa imagem não surge de uma simples comparação, mas, sim, resulta da interseção de duas realidades mais ou menos distantes (Reverdy, 1918, n.p.). Ainda sobre a imagem, o autor enfatiza: “*La création de l'image est donc un moyen poétique puissant et l'on ne doit pas s'étonner du grand rôle qu'il joue dans une poésie de création*”¹ (Reverdy, 1918, n.p.).

Essa teoria da imagem proposta por Reverdy concebe a realidade como algo espiritual e autônomo, manifestando-se nos poemas por meio de blocos verbais aparentemente desconexos, que são unidos por uma lei de atração da imagem (Reverdy, 1918, n.p.). Nesse contexto, a linguagem assume um papel fundamental na formação de imagens para o leitor, transcendendo as limitações sintáticas convencionais e tornando-se um instrumento fundamental na transmissão dessa fragmentação e na exploração da complexidade intrínseca à experiência poética.

Partindo desse posicionamento, o autor destaca a contemporaneidade como uma época de criação artística que transcende a mera narração de histórias. Em suas palavras:

Estamos numa época de criação artística em que já não contamos histórias mais ou menos agradavelmente, mas criamos obras que, desligando-se da vida, entram nela

¹ “A criação da imagem é, portanto, um meio poético poderoso, e não se deve surpreender com o grande papel que ela desempenha em uma poesia de criação” (Tradução nossa).

porque têm uma existência própria, fora da evocação ou reprodução das coisas da vida. Desta forma, a arte de hoje é uma arte de grande realidade. Mas temos de compreender essa realidade como realidade artística e não como realismo; porque ele é o gênero que mais se opõe a nós (Reverdy, 2020, p. 6).

Em suma, é possível perceber que o Cubismo chegou com uma proposta de destruir para reconstruir, sendo compreendido como uma abordagem primeiramente artística e, posteriormente, literária. Neste trabalho, será analisada a maneira como Reverdy incorporou sua teoria da imagem cubista em sua própria obra, examinando como essa concepção contribuiu para consolidar o Cubismo como uma das vanguardas mais significativas do século XX.

3. TRAJETÓRIA E ESTÉTICA DE PIERRE REVERDY

Pierre Reverdy (1889–1960) foi um poeta e teórico literário francês, amplamente reconhecido por sua influência no cubismo e no surrealismo. Natural de Narbona, França, Reverdy cresceu em um ambiente familiar ligado às artes (Santos, 2009, p. 19), o que contribuiu diretamente para sua inclinação literária e estética. Em 1910, mudou-se para Paris, estabelecendo-se no bairro de Montmartre. Lá, entrou em contato com os principais expoentes das vanguardas artísticas da época, como Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse e Juan Gris (Santos, 2009, p. 23). Essa convivência influenciou seu pensamento poético, aproximando-o do cubismo e conduzindo-o ao desenvolvimento de sua própria teoria da imagem.

Entre 1913 e 1926, Reverdy estreitou laços com personalidades de grande relevância, como Guillaume Apollinaire e Max Jacob (Santos, 2009, p. 22). Sua relação com Apollinaire era marcada por trocas intelectuais significativas. Em uma carta, o poeta francês expressa sua frustração com a recepção do cubismo por alguns pintores e a imprensa, destacando que “*nous avons donné aux peintres trop d’importance*”² e que seu poema, publicado recentemente, teve grande repercussão, mesmo sendo alvo de ironias (Apollinaire, 1962, p. 09).

É possível observar, nesse contexto, que a relação entre os dois poetas evidencia a influência mútua e a importância do cubismo para ambos. Além disso, Reverdy desempenhou um papel fundamental na difusão das ideias cubistas na literatura ao fundar a revista *Nord-Sud* (1917), na qual consolidou sua teoria da imagem e abriu espaço para debates sobre a estética cubista na poesia (Reverdy, 1918, n.p.).

² “Demos importância demais aos pintores” (tradução nossa).

Apesar de sua vasta produção literária, Reverdy pouco falou sobre si mesmo. Max Jacob, em tom bem-humorado, comentou essa característica em uma carta:

Soit que M. Reverdy me [connaisse comme un bavard] croit plus bavard que je ne crois l'être, soit qu'il soit aussi modeste qu'il est grand et qu'il n'ait pas jugé qu'il y ait beaucoup à dire sur lui il ne m'a donné que dix minutes pour le présenter ce soir [et pour] – j'aurais bien parlé deux heures³ [...] (Jacob, 1962, p. 16).

Já sua poesia, conforme aponta Malraux (1962, p. 27), reflete essa convicção estética ao buscar uma ruptura definitiva com o simbolismo. Reverdy rejeita o desenvolvimento linear do poema e, por meio da síntese, constrói versos que condensam significados sem recorrer a adjetivos ou imagens descritivas. Influenciado pelo estilo tardio de Mallarmé, ele adota uma linguagem despojada, substituindo a pontuação por espaços em branco, o que intensifica o estranhamento e exige do leitor uma participação ativa na construção do sentido (Malraux, 1962, p. 27). Essa abordagem revela não apenas a busca por uma nova forma de expressão, mas a intenção de capturar a fragmentação e a multiplicidade da experiência moderna – princípios que atravessam o cubismo e reverberam nas vanguardas do século XX.

Segundo Fumet (1962, p. 31), Reverdy opera selecionando o melhor do mundo objetivo. A parte negligenciada de seus poemas, o que ele não menciona, é o que, de fato, torna a sua obra ainda mais enigmática. O jornalista afirma que, apenas na obra do autor, percebeu a importância da elipse e, na ausência de certos elementos, uma estratégia para potencializar o impacto da imagem – o que para muitos artistas de sua época era artificial, mas que, para o poeta, era natural e orgânico.

On sait que le nom de ce poète est lié au cubisme. Reverdy a été la réponse plénier de la poésie aux affirmations constructives de Picasso. Il a lui-même parlé de « poésie plastique » et il l'a bien réalisée en ne faisant rien dire à son lyrisme qu'il ne peignit simultanément avec de la lumière⁴ (Fumet, 1962, p. 31).

Ao analisar a teoria e a poesia de Reverdy, torna-se evidente sua importância para o movimento Cubista, sendo, então, essencial para compreender as transformações da linguagem poética moderna. Na próxima seção deste trabalho, serão analisados alguns de seus poemas, com o objetivo de identificar e destacar como os conceitos discutidos até aqui se concretizam, na prática, em sua escrita.

³ “Ou o Sr. Reverdy me conhece como um tagarela e acredita que sou mais falador do que eu mesmo penso ser, ou ele é tão modesto quanto é grande e não julgou que houvesse muito a dizer sobre si, pois me deu apenas dez minutos para apresentá-lo esta noite – e eu teria falado por duas horas” [...] (Tradução nossa)

⁴ “Sabe-se que o nome desse poeta está ligado ao cubismo. Reverdy foi a resposta plena da poesia às afirmações construtivas de Picasso. Ele mesmo falou de “poesia plástica” e a realizou plenamente, ao não fazer seu lirismo dizer nada que não pintasse simultaneamente com luz” (Tradução nossa).

4. FRAGMENTOS E ATRAVESSAMENTOS EM LES ARDOISES DU TOIT

A obra de Pierre Reverdy é extensa e revela uma inserção singular nas transformações estéticas da modernidade, transitando por movimentos como o cubismo e o surrealismo com sensibilidade e coerência conceitual. Cabe observar que o período em que sua produção mais se alinha aos princípios do cubismo ocorre após o auge do movimento enquanto vanguarda, geralmente situado até 1915, no contexto do encerramento da Primeira Guerra Mundial. A fundação da revista *Nord-Sud*, por Reverdy, em março de 1917, exemplifica esse descompasso cronológico.

Ainda assim, sua importância para o movimento e para o modernismo do século XX é nítida. Como afirma Octavio Paz (1984, p. 159), Reverdy elabora uma doutrina da imagem poética como realidade espiritual autônoma, que exerceu forte influência sobre André Breton – um dos principais teóricos do surrealismo –, assim como sobre poetas de trajetórias notáveis, como William Carlos Williams, referência da poesia modernista norte-americana, e Vicente Huidobro, importante nome da poesia vanguardista na América Latina.

Ao se tratar da obra analisada neste trabalho, *Les Ardoises du Toit*, publicada originalmente em 1918, é relevante destacar que ela se encontra reunida na coletânea *Plupart du Temps*, uma edição que reúne diversos livros de Pierre Reverdy escritos entre 1915 e 1922.

Seu título *Les Ardoises du Toit* pode ser traduzido literalmente como “As ardósias do telhado”. Historicamente, a ardósia é utilizada na fabricação de telhas na França desde a Idade Média (de Boüard, 1965, p.415) e seu uso é sempre justificado pela sua durabilidade, sua resistência e sua elegância (Varin, 1996, p. 47). Para além do valor histórico e arquitetônico que remete à clássica paisagem francesa, é interessante observar como essa construção estabelece um elo com os fundamentos do cubismo – a partir de pequenas peças, fragmentadas, sobrepostas, é formado um grande objeto, sendo esse um telhado, na arquitetura, ou uma imagem poética, na escrita de Reverdy.

No primeiro poema apresentado no livro, sem título, Reverdy dá início à construção de sua obra – ou, simbolicamente, de um telhado – que funciona como uma espécie de epígrafe, antecipando os elementos que serão desenvolvidos nos demais poemas. Cada poema, como cada ardósia do telhado, é uma peça deste conjunto que abriga a obra cubista. A inclinação, sugerida pela disposição visual dos versos, funciona como um enquadramento desse telhado-poema. Apresentando, como resultado, um grande quadro por onde escorrem imagens preciosas, como os diamantes da calha.

*Sur chaque ardoise
 qui glissait du toit
 on
 avait écrit
 un poème*

*La gouttière est bordée de diamants
 les oiseaux les boivent⁵*
 (Reverdy, 1969, p. 163).

Nesse poema, de sete versos, além de já se revelar uma ligação temática com o título da obra – retomando a imagem das telhas (*ardoises*) que deslizam do telhado (*toit*) –, evidencia-se também a maneira como Reverdy trabalha a sonoridade de forma sutil: apesar da ausência de rima tradicional, há a presença de assonâncias, que criam um ritmo interno para o poema. A repetição dos sons [wa] e [ɛ] nas palavras “*ardoise*”, “*toit*”, “*glissait*”, “*avait*” estabelece uma continuidade sonora que ecoa ao longo dos versos, criando uma espécie de ligação entre as imagens, como se uma palavra “escorregasse” suavemente para a outra – gesto que, inclusive, espelha o movimento descrito no próprio verso “*qui glissait du toit*”.

A sequência de imagens aparentemente desconexas – *gouttière*, *diamants*, *oiseaux* – segue a lógica cubista que marca a poética de Reverdy: elementos distantes entre si que, justapostos, constroem um novo sentido. Além disso, a forma gráfica do poema reforça essa construção imagética. Os versos da primeira estrofe, em disposição descendente, lembram a inclinação de um telhado típico das construções europeias, enquanto a segunda estrofe, mais alinhada, representa a calha.

Essa composição inicial funciona, como já mencionado, como uma epígrafe do que Reverdy irá desenvolver ao longo do livro, antecipando não apenas temas e imagens recorrentes, mas também uma estrutura poética própria. Os mesmos elementos aparecem em outros momentos da obra, como no segundo poema do livro, “*Réclame*”, em que a imagem do pássaro retorna, agora em diálogo com o céu, o vento e os astros:

RÉCLAME

*Hangar monté
 la porte ouverte
 Le ciel
 En haut deux mains se sont offertes
 Les yeux levés*

⁵ “Sobre cada ardósia / que escorregava do telhado / alguém / havia escrito / um poema / A calha está bordada de diamantes / os pássaros os bebem” (Tradução nossa).

Une voix monte
Les toits se sont mis à trembler
Le vent lance des feuilles mortes
Et les nuages retardés
Marchent vers l'autre bout du monde
Qui se serait mis à siffler
Dans le calme d'un soir d'été
Le chant
L'oiseau
Les étoiles
Et la lune pour t'écouter⁶
 (Reverdy, 1969, p. 165).

Neste poema, Reverdy apresenta, mais uma vez, um conjunto de imagens fragmentadas e que, já no título, revela a polissemia presente na construção dos seus poemas. O termo francês “réclame” apresenta pelo menos dois significados distintos: no campo gráfico, designa uma palavra impressa ao final de uma página que antecipa o primeiro termo da página seguinte, utilizado para facilitar a leitura (Le Robert, 2025); já em outro contexto, “réclame” refere-se também a um chamado ou sinal utilizado para atrair a atenção de um pássaro, especialmente no contexto da falcoaria (CNRTL, 2012). Essas duas definições guiam, então, os dois caminhos para a interpretação do poema.

Em uma primeira leitura, o poema parece descrever o pouso de uma aeronave: o hangar está montado com a porta aberta, o céu é visível. Mão e olhos se voltam para cima, como se aguardassem algo no ar. Aos poucos, um som se intensifica, os telhados começam a tremer, folhas secas são lançadas pelo vento e as nuvens são empurradas para longe. Tal como faziam outros cubistas, como Cendrars e Apollinaire, o desenho do verso na página também tem significado. A parte final do poema acompanha visualmente esse movimento de descida: os versos se alinham como se seguissem o trajeto do objeto voador:

Le chant
L'oiseau
Les étoiles
 (Reverdy, 1969, p. 165).

O canto, o pássaro e as estrelas aparecem então como imagens que fecham esse quadro, sugerindo, talvez, que o pássaro – ou o avião – já pousou, e que o céu volta a ser observado. A

⁶ “Hangar montado / a porta aberta / O céu / No alto duas mãos se ofereceram / Os olhos erguidos / Uma voz se eleva / Os telhados começaram a tremer / O vento lança folhas secas / E as nuvens retardadas / Caminham para o outro lado do mundo / Quem teria começado a assobiar / Na calma de uma tarde de verão / O canto / O pássaro / As estrelas / E a lua para te escutar” (Tradução nossa).

presença da lua “para te escutar” representa uma ambientação após esse pouso: tudo se aquietaria, como se a noite tivesse testemunhado o acontecido.

A imagem do pássaro, na última parte, também pode ser entendida de forma ambígua: tanto como o próprio avião (que corta o céu, canta, e provoca abalos), quanto como parte do cenário noturno que se compõe durante a chegada da aeronave.

Por outro lado, o poema pode ser lido como uma metáfora para o ato criativo dentro da lógica da poesia cubista. O hangar com a porta aberta se torna espaço simbólico para a entrada das imagens e da liberdade de criação. O telhado que trema representa o colapso das fronteiras entre o dentro e o fora – o interior do poeta e o mundo –, e também segue a lógica da pintura cubista, onde os planos se confundem e coexistem. As nuvens retardadas que se afastam podem sugerir a mente do poeta se abrindo à expressão e à criatividade.

A disposição gráfica do poema reforça essa leitura: a parte inicial, com versos quebrados e desalinhados, ilustra a justaposição de imagens. Em seguida, observa-se um bloco de versos com aproximadamente a mesma extensão, alinhados à esquerda da página, que destoa da construção do restante do poema, com o texto disposto pela página. Essa concentração súbita pode ser lida como a materialização do avião – ou do pássaro – no instante em que ele surge no espaço do poema. Já na última parte, o canto, o pássaro e as estrelas parecem dispostos de forma descendente, evocando novamente a imagem de um telhado – elemento que já havia surgido no poema analisado anteriormente, associado às telhas de ardósia e à presença dos diamantes. Essa forma irregular ajuda a compor visualmente o espaço onde tudo acontece, como se fosse o palco para a chegada de algo raro, precioso – como aqueles diamantes (ou imagens) que escorrem pela calha.

Além da forma, a sonoridade também contribui para construir esse movimento. Termos como “*ouvertes*” e “*offertes*” aparecem próximos tanto na posição quanto no som, criando uma sensação de continuidade. Já palavras como “*levés*”, “*retardés*”, “*trembler*”, “*siffler*” e “*écouter*” compartilham o mesmo som final [e], o que dá uma cadência aos versos. Esse encadeamento dos sons acompanha o que está sendo descrito: o barulho que cresce, os elementos que se agitam e, por fim, o silêncio e a escuta – como se o som do avião (ou do pássaro) atravessasse o poema inteiro até o seu pouso ou então como se essa agitação existisse até a chegada da poesia.

No poema *Air*⁷, Reverdy retoma o uso de imagens fragmentadas para construir um cenário visual e simbólico que se desdobra em diferentes interpretações:

⁷ “Ar” (Tradução nossa).

AIR

Oubli
porte fermée
Sur la terre inclinée
Un arbre tremble
Et seul
Un oiseau chante

Sur le toit
Il n'y a plus de lumière
Que le soleil

Et les signes que font tes doigts⁸
 (Reverdy, 1969, p. 186).

É possível observar que Reverdy utiliza uma linguagem simplificada: versos curtos, espaçados, imagens soltas no papel como se estivessem suspensas no ar. Essa fragmentação acompanha o que se lê: as imagens estão suspensas. Logo no início, termos como “oubli” e “porte fermée” marcam um rompimento – não apenas com um lugar físico, mas também com a interioridade. O “dentro” se fecha. A partir daí, tudo o que se vê está do lado de fora.

A nova perspectiva apresentada é aérea, elevada: *la terre inclinée, le soleil, le toit, l'oiseau*. É como se o olhar do poeta estivesse em movimento – seja num avião, num trem, ou, simbolicamente, acima dos telhados – observando a paisagem se transformar à medida que se afasta. O pássaro que canta pode ser o motor do avião, o ruído constante da máquina confundido com a natureza. O sol sobre o telhado pode ser a imagem que se vê da janela desse avião ou a visão dos telhados das outras casas. A árvore que treme, o horizonte inclinado – tudo sugere movimento.

Mas não se trata apenas de uma descrição desse movimento. Ao fechar a “porta” e deixar o interior para trás, o poeta parece atravessar o limite entre o seu interior e o exterior. Como se, ao ir para o exterior, a poesia também ganhasse uma nova forma: flutuante, fragmentária, feita de gestos e sinais. É nesse ponto que o cubismo se manifesta – não como imitação das artes visuais, mas como reorganização da experiência. O teto, que antes era barreira, agora é ultrapassado. A luz que incide pode ser tanto a que ilumina o poeta quanto aquela que revela o pensamento. O poema, então, se constrói nesse lugar instável que é a poesia cubista.

A presença do gesto aparece no último verso, isolado: “*Et les signes que font tes doigts*”. O gesto, que antes era mãos oferecidas para o alto, agora se torna signo. Um

⁸ “Esquecimento / porta fechada / Sobre a terra inclinada / Uma árvore treme / E só / Um pássaro canta / Sobre o telhado / Já não há mais luz / Senão o sol / E os sinais que fazem teus dedos” (Tradução nossa).

movimento das mãos que pode ser luz, sombra, aceno, despedida – ou escrita. Como se o próprio poema fosse o rastro deixado no ar por esse gesto. Há aqui uma polissemia construída com extrema economia: o sinal é ao mesmo tempo forma (desenho no ar), linguagem (signo) e matéria (palavra escrita).

A sonoridade reforça esse caminho. As palavras terminadas em -ée (“*fermée*”, “*inclinée*”) criam um eco fechado, dando uma sensação de contenção que contrasta com o espaço aberto descrito e reforçando a ideia da porta que se fechou. Já os sons em [wa], como em “*toit*” e “*doigts*”, estabelecem uma ligação entre o espaço e o poeta.

Essa mesma construção é retomada em outro poema do livro, “*Départ*”⁹, que também mobiliza imagens já analisadas – como a terra inclinada, o canto do pássaro e a imagem da porta. No entanto, aqui essas imagens se reconfiguram numa composição mais sombria, onde o movimento não é apenas o de uma viagem, mas também o de uma travessia incerta – talvez entre a vida e a morte.

DÉPART

*L'horizon s'incline
Les jours sont plus longs
Voyage
Un cœur saute dans une cage
Un oiseau chante
Il va mourir
Une autre porte va s'ouvrir
Au fond du couloir
Où s'allume
Une étoile
Une femme brune
La lanterne du train qui part*¹⁰

(Reverdy, 1969, p. 179).

Se torna perceptível que a polissemia continua sendo um dos principais recursos do poeta: os versos sugerem, simultaneamente, uma partida física e uma experiência existencial. A “porta que vai se abrir” pode ser tanto o acesso a um novo destino quanto a passagem para o outro lado – uma transição definitiva, como a morte. Ela marca um limite, ainda não atravessado, entre dois estados possíveis: entre a permanência e a partida, o visível e o invisível, ou ainda entre as artes visuais e a literatura.

⁹ “Partida” (Tradução nossa).

¹⁰ “O horizonte se inclina / Os dias são mais longos / Viagem / Um coração salta numa gaiola / Um pássaro canta / Ele vai morrer / Outra porta vai se abrir / No fundo do corredor / Onde se acende / Uma estrela / Uma mulher morena / A lanterna do trem que parte” (Tradução nossa).

É nesse jogo de sobreposição que a poesia de Reverdy encontra seu ponto de tensão. A mulher morena, a estrela e a lanterna do trem surgem como fragmentos de uma narrativa que aparentemente não se completa – ou melhor, que só pode existir como fragmento. As imagens, dispostas de forma espaçada e quase flutuante, mantêm a ambiguidade entre memória, desejo e despedida. A estrela pode ser esperança, mas também pode carregar a simbologia militar ou religiosa. A lanterna do trem, por sua vez, ilumina tanto o início da jornada quanto aquilo que ficou para trás.

A estrutura gráfica do poema – composta por onze versos distribuídos em blocos irregulares – reforça essa impressão de deslocamento e quebra. As frases curtas, em sua maioria nominais, apresentam pouca ação e fixam o olhar em imagens fragmentadas. O ritmo é marcado por interrupções e pela recorrência de certos sons, como o [aʒ] em “*voyage*” e “*cage*”, e “*ouvrir*” e “*mourir*” – que próximas também produzem um eco –, que estabelecem uma musicalidade simples e contínua entre os versos.

A justaposição de imagens causa estranhamento do leitor – e insere o poema numa lógica cubista, onde os planos emocionais e imagéticos se cruzam. Essa forma de composição está diretamente ligada à teoria do próprio Reverdy sobre a criação artística:

Estamos numa época de criação artística em que já não contamos histórias mais ou menos agradavelmente, mas criamos obras que, desligando-se da vida, entram nela porque têm uma existência própria, fora da evocação ou reprodução das coisas da vida. Desta forma, a arte de hoje é uma arte de grande realidade. Mas temos de compreender essa realidade como realidade artística e não como realismo; porque ele é o gênero que mais se opõe a nós (Reverdy, 2020, p. 6).

O que se vê, portanto, não é uma tentativa de narrar um acontecimento, mas de criar uma nova realidade poética. Os elementos não evocam uma cena única; eles coexistem, justapostos, como em uma pintura cubista. A poesia, nesse caso, é o próprio deslocamento, e a arte está menos preocupada em contar uma história do que em reorganizar o modo como vemos, ouvimos e sentimos o mundo.

Essa reorganização do sensível reaparece em “*Le même numéro*”¹¹, outro poema em que Reverdy explora a justaposição de imagens e sentidos em uma sequência mais longa e extremamente imagética. A experiência do sujeito que observa se dá através de flashes, deslocamentos e atravessamentos que não são apenas físicos, mas também perceptivos e artísticos.

¹¹ “O mesmo número” (tradução nossa).

LE MÊME NUMÉRO

*Les yeux à peine ouverts
 La main sur l'autre rive
 Le ciel
 Et tout ce qui arrive
 La porte s'inclinait
 Une tête dépasse
 Dans le cadre
 Et par les volets
 On peut regarder à travers
 Le soleil prend toute la place
 Mais les arbres sont toujours verts
 Une heure tombe
 Il fait plus chaud
 Et les maisons sont plus petites
 Ceux qui passaient allaient moins vite
 Et regardaient toujours en haut
 La lampe à présent nous éclaire
 En regardant plus loin
 Et nous pouvions voir la lumière
 Qui venait
 Nous étions contents
 Le soir*

Devant l'autre demeure où quelqu'un nous attend¹²
 (Reverdy, 1969, p. 205).

O poema se constrói em fragmentos que sugerem movimento – talvez o deslocamento de uma viagem de trem, talvez o próprio impulso das vanguardas. A imagem inicial, com os “olhos mal abertos”, sugere um despertar incompleto, um olhar que ainda não vê com nitidez. Pode ser o cansaço, o excesso de luz, ou a dificuldade em ajustar-se a um novo modo de ver – mais fragmentado, mais sensível. Em seguida, surge uma mão na outra margem. Uma mão que age: que escreve, que desenha signos, que acena ou alcança. A imagem já nos posiciona num limiar – entre dois lados, duas margens, dois estados.

Assim, a imagem é ampliada: o céu e “tudo o que chega” são apresentados como se fossem ideias ou visões em movimento. A imagem retoma, de certa forma, o poema “Réclame”, onde essa chegada – possivelmente de um avião – é também a chegada da criação poética, de algo novo que se aproxima. A “porta que se inclina” evoca instabilidade: ela já não abre nem fecha, mas parece estar cedendo – como se não conseguisse mais sustentar o

¹² “Os olhos mal abertos / A mão na outra margem / O céu / E tudo o que acontece / A porta se inclinava / Uma cabeça ultrapassa / No quadro / E pelas persianas / Pode-se olhar através / O sol ocupa todo o espaço / mas as árvores continuam verdes / Uma hora cai / Está mais quente / E as casas são menores / Aqueles que passavam iam mais devagar / E sempre olhavam para cima / A lâmpada agora nos ilumina / Olhando mais longe / E podíamos ver a luz / Que vinha / Estábamos felizes / A tarde / Diante da outra morada onde alguém nos espera” (Tradução nossa).

papel de fronteira. Ela divide e conecta o dentro e o fora – como a própria relação entre poesia e pintura. A cabeça que ultrapassa o enquadramento pode ser lida literalmente, como o gesto dos viajantes que colocavam a cabeça para fora da janela do trem, mas também simbolicamente: é o poeta que consegue enxergar além e rompe os contornos da moldura, que atravessa o limite entre as artes, que se projeta além do quadro e do verso. E isso se reforça quando o eu-lírico afirma que consegue ver além das cortinas.

A luz do sol “toma todo o lugar”, mas, em seguida, o verso aponta que “as árvores são sempre verdes” – esse “*mais*” apresenta uma oposição, como se fosse algo negativo. Pode ser uma constatação melancólica: mesmo diante da nova luz, há permanências. Talvez uma crítica sutil ao modo como certas formas antigas de poesia ainda persistem, mesmo no auge das vanguardas. Ou talvez uma imagem de repetição: a paisagem que se vê durante a viagem parece sempre a mesma, ainda que tudo esteja em movimento.

A hora que “cai”, o calor que aumenta, as casas que se tornam menores – todos esses elementos sugerem movimento, transformação, o passar do tempo. Mas não apenas o tempo cronológico: é também o tempo histórico, aquele das vanguardas, da chegada de um novo olhar. As casas, que se encolhem na paisagem, podem ser vistas à distância, como se fossem deixadas para trás por quem avança em alta velocidade – num trem, por exemplo. Mas também podem simbolizar uma mudança de escala: o que era estrutura firme, o que delimitava espaços – o dentro e o fora, o íntimo e o mundo – agora parece diminuído, desproporcionado, instável. Como se os limites tradicionais entre as artes e a poesia começassem a ruir.

As pessoas que “andavam mais devagar e olhavam para cima” parecem contemplar algo. Estariam vendo um avião? Ou apenas a luz? Em 1918, a aviação ainda era recente e, cada vez mais, era associada às guerras e aos bombardeios (Lapie, 1939, p. 402), o que poderia explicar tanto o estranhamento quanto o fascínio dessas figuras. Mas esse gesto – olhar para o alto – pode também ser interpretado como um movimento simbólico: um olhar que se eleva, que se desloca para fora. Assim como no poema “*Réclame*”, em que a chegada do avião encena a própria chegada da imagem poética, aqui algo também chega: uma luz, uma ideia, uma nova forma de ver. As cabeças levantadas podem estar assistindo, mais uma vez, à aterrissagem da criação.

A lâmpada que agora “nos” ilumina desloca o foco da paisagem externa para o interior – seja o interior do espaço, seja o da percepção. Essa luz atravessa e alcança quem observa: pode ser entendida como a chegada de imagens, de liberdade, de poesia, ou mesmo de uma iluminação concreta. Mas ver “mais longe” não se reduz a enxergar com mais precisão.

Trata-se de acessar uma outra forma de olhar, que reorganiza o sensível e desestabiliza o modo como as coisas se mostram.

Nesse ponto, o poema parece operar por uma forma de hermetismo – não como fechamento, mas como condensação. As imagens se justapõem sem se explicarem, e criam zonas de silêncio, de suspensão. Não há interpretação única, tampouco uma narrativa progressiva. O que se constrói é um percurso – atmosférico, marcado por sobreposições – onde o que se mostra convive com o que permanece velado.

Na última parte, “diante da outra moradia onde alguém nos espera”, a ambiguidade se mantém. Pode ser o fim de uma viagem, uma chegada concreta – mas também pode ser o encontro com o outro: aquele que observa, que lê, que completa o sentido do poema. Essa moradia não precisa ser um lugar físico, pode ser um espaço simbólico, talvez o próprio território da poesia, ou ainda o intervalo entre o que se escreve e o que se interpreta.

A estrutura do poema, com 23 versos, se organiza de forma livre, mas é possível notar que o último verso aparece isolado, funcionando quase como uma conclusão em suspensão – uma espécie de chegada que se distancia das demais imagens. Além disso, há repetições sonoras discretas que marcam o ritmo da leitura: *rive / arrive, travers / verts, éclaire / lumière*. Esses pares aparecem sempre com um verso entre eles, o que cria uma alternância discreta no ritmo e reforça a sensação de movimento. A sonoridade, assim como a disposição gráfica, parece acompanhar o vaivém das imagens, sem nunca as fixar totalmente.

Já no poema “*Fausse porte ou portrait*”¹³ a porta – que antes inclinava, separava o interior do exterior – agora é apresentada como falsa. Uma “*fausse porte*” é aquela que não transpõe: pode ser pintada na parede, pode ser uma porta que não abre para o outro lado e não leva a lugar nenhum. Ela representa a ilusão da passagem, a promessa de atravessamento que não se cumpre. Este título, ao mesmo tempo, evoca o retrato: o poema se apresenta como representação visual, como construção de uma imagem que, mesmo incompleta ou ilusória, tenta fixar algo. Mas o que se vê é uma figura em processo, e não um retrato acabado.

FAUSSE PORTE OU PORTRAIT

*Dans la place qui reste là
 Entre quatre lignes
 Un carré où le blanc se joue
 La main qui soutenait ta joue
 Lune
 Une figure qui s'allume
 Le profil d'un autre*

¹³ “Falsa porta ou retrato” (Tradução nossa).

*Mais tes yeux
 Je suis la lampe qui me guide
 Un doigt sur la paupière humide
 Au milieu
 Les larmes roulent dans cet espace
 Entre quatre lignes
 Une glace¹⁴*
 (Reverdy, 1969, p. 213).

O poema se insere desde o início em um espaço restrito, “entre quatro linhas”. O verso inaugural – “*Dans la place qui reste là*” – define o que sobra, um espaço que se demarca em seguida como um quadrado. Pode ser o contorno de um quadro, de uma página ou até de um espelho. É nesse espaço limitado que se dá a construção da imagem, como num retrato pintado verso a verso.

A composição desse retrato se forma aos poucos, a partir de fragmentos visuais. Primeiro, o fundo branco quadrado, onde o “*blanc se joue*” – expressão que pode ser traduzida literalmente como “o branco se joga” ou “se insinua”. Aqui, ela carrega a ideia de algo que se põe em jogo ou que instiga: tanto o branco do papel que incomoda enquanto nada é escrito, quanto o branco da tela que provoca antes do início da pintura. Em seguida, a mão reaparece: não mais fazendo sinais nem posicionada à margem, mas agora sustentando “*ta joue*” – tua bochecha ou face. O uso do possessivo já indica uma interlocução íntima, retomada mais adiante em “*tes yeux*”. Esse gesto pode ser parte da pose do retrato, mas também pode ser lido como o próprio poeta, que, no ato da escrita, sustenta a imagem em formação. Sozinha no verso, a lua por sua vez – já evocada em “*Réclame*” – pode ser o contorno do rosto, uma presença simbólica no quadro, ou ainda uma fonte de luz indireta, mais tênue, que antecipa imagens seguintes, sobre a lâmpada e a iluminação.

Há uma sobreposição de funções e identidades que se acentua na sequência: “*Une figure qui s'allume / Le profil d'un autre / Mais tes yeux*”. A imagem toma forma; algo se acende – talvez as ideias, a lembrança ou a própria liberdade criativa. O perfil é de outro, mas os olhos pertencem a esse “*tes*”, interlocutor do poeta. Isso pode sugerir a inserção de um olhar externo na obra ou até a ausência de reconhecimento na própria imagem construída. O uso de “*tes*” é significativo: ao escolher essa forma de segunda pessoa, o poeta parece se dirigir diretamente ao leitor. São os seus olhos que completam a figura, que ativam a imagem – seja como quem observa uma pintura, seja como quem interpreta um poema. Nesse jogo, o leitor

¹⁴ “No espaço que resta ali / Entre quatro linhas / Um quadrado onde o branco se joga / A mão que sustentava tua face / Lua / Uma figura que se acende / O perfil de um outro / Mas teus olhos / Eu sou a lâmpada que me guia / Um dedo sobre a pálpebra úmida / No meio / As lágrimas rolam nesse espaço / Entre quatro linhas / Um espelho” (Tradução nossa).

se torna parte da obra, e a fragmentação visual se alia à ambiguidade do ponto de vista – característica essencial da estética cubista.

O verso “*Je suis la lampe qui me guide*” marca uma virada: o sujeito lírico entra na imagem – talvez como o próprio artista, talvez como parte do retrato. Ao dizer “*je suis*”, há uma ambiguidade entre o verbo *être* e o verbo *suivre*. Ele se declara como luz que o orienta? Ou segue essa luz, como quem busca o caminho na criação poética? A imagem retoma o motivo da iluminação comentado no poema anterior, “*Le même numéro*”, onde a luz atravessa o espaço e se torna elemento de revelação poética. Aqui, ela não apenas revela, mas é incorporada pelo poeta.

Em seguida, o poema se aproxima do íntimo e dos sentimentos: “*Un doigt sur la paupière humide*”. O gesto de um dedo sobre a pálpebra úmida sugere uma carga emocional, marcada pelo toque físico e pela sugestão do choro contido – talvez um choro de emoção, provocado pelo encontro com a própria obra, ou ainda pelo gesto da mesma mão que antes traçava os sinais e os signos da poesia se encontrando agora com o sentimento, como se aquilo que constrói a imagem poética também tocasse aquilo que pode afetar. Logo depois, “*Au milieu / Les larmes roulent dans cet espace / Entre quatre lignes*” reforça a noção de limite, tudo se passa dentro desse espaço que já foi delimitado – a tela ou a folha de papel –, e que desde o início delimita o campo de criação. As lágrimas não escorrem para fora; elas circulam ali, no centro, dentro da moldura, como parte do retrato ou dessa obra, o que está ali fica ali – como um movimento que não ultrapassa os contornos.

O último verso, “*Une glace*”, funciona como fechamento do poema-pintura. A palavra *glace* traz a ambiguidade entre o espelho que reflete e o gelo que pode paralisar – ou que desliza, como nas superfícies inclinadas dos telhados de ardósia. A imagem representada na tela – ou criada pelo poeta – pode tanto devolver um reflexo, como em um autorretrato, quanto congelar um instante, solidificar a emoção. Se o espaço entre quatro linhas começou como suporte da criação, ele agora também a fixa e eterniza. O eu poético, o rosto e o leitor se fundem nesse jogo de reflexo e construção. A poesia, como o retrato, não é apenas forma ou regra; é matéria feita de luz, sombra e tentativa.

A estrutura do poema, composta por quatorze versos de extensão variada, contribui com uma sensação de inquietação. Os versos surgem de forma irregular, espaçados, e parecem gravitar em torno de um vazio central – o seu posicionamento também é matéria poética. E a repetição da expressão “*entre quatre lignes*”, no início e no fim, cria um efeito de moldura e contenção, acentuando a ideia de que tudo se passa dentro de um limite muito claro e visual.

A sonoridade reforça essa estrutura fragmentada e ao mesmo tempo conectada. Há repetições simples de sons, como o [ʒ] em “*se joue*” e “*ta joue*”, o [id] em *guide* e *humide*, e o [jø] em “*yeux*”, “*milieu*” e até mesmo no último verso, “*glace*”, que ecoa no fim com o som de “*espace*”. Essas recorrências criam ligações sonoras entre os versos, mesmo quando visualmente distantes, como se os sons tentassem costurar aquilo que o espaço branco separa.

Ao final, “*Fausse porte ou portrait*” amplia a investigação iniciada nos poemas anteriores: o dentro e o fora, o visível e o oculto, o real e a imagem. A estrutura fragmentada, o uso do branco, a sobreposição de sentidos e o campo semântico da visão e do corpo se entrelaçam para compor um poema que é, ao mesmo tempo, retrato e reflexão sobre o retratar. Cada elemento – como em uma composição cubista – carrega múltiplas leituras. O quadrado, onde tudo se desenha, pode ser quadro, espelho, folha. O rosto pode ser o do outro ou do próprio poeta. E a porta – que antes separava, que prometia passagem – aqui já foi atravessada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos poemas de Pierre Reverdy, presentes em *Les Ardoises du Toit*, permitiu observar como sua poesia, atravessada pela fragmentação, pela juxtaposição de imagens e pela reorganização dos sentidos, se insere no espaço das transformações estéticas das vanguardas – e mais do que isso, realiza-se de maneira radical dentro da linguagem do cubismo. Como afirma o próprio Reverdy (2020, p.6), “temos o direito de dizer que o cubismo é a própria pintura e que a poesia de hoje é a própria poesia”. Essa concepção busca inovação e propõe uma mudança profunda no modo de ver e representar o mundo. O poeta abandona a narrativa tradicional e a descrição anedótica, e aposta na construção de uma nova imagem: descontínua, não linear, polissêmica e atravessada por diferentes perspectivas.

Como destaca Octavio Paz (1984, p. 160), “as curtas composições de Reverdy, à maneira dos quadros cubistas, são janelas que se abrem não para fora, mas para dentro”. Cada poema analisado neste trabalho realiza esse movimento: a imagem não se encerra em uma única leitura, mas se abre a múltiplas interpretações, sustentadas por ambivalências, sobreposições e deslocamentos.

No poema inicial, sem título, a estrutura visual remete ao telhado que se inclina, por onde escorrem imagens como diamantes. A disposição dos versos e a escolha vocabular revelam uma poesia que se constrói pelo acúmulo de fragmentos, numa composição que lembra a montagem de um quadro cubista. Já em “*Réclame*”, a polissemia do título conduz a

interpretações simultâneas, em que a chegada de um avião é também a chegada da imagem poética. Em “*Air*”, a voz poética parece atravessar os limites entre interior e exterior, como se o telhado – ou o enquadramento tradicional da arte – tivesse sido superado. “*Départ*” intensifica essa travessia simbólica, inserindo-a no horizonte da despedida, onde a partida também pode significar morte. Em “*Le même numéro*”, as imagens se multiplicam: o olhar, a mão, a luz e a porta são retomados em uma sequência que parece culminar na percepção do outro – do leitor, que completa o sentido. Por fim, “*Fausse porte ou portrait*” propõe um poema-retrato que é também metapoético: nele, o poeta se insere como figura e como gesto criador, compondo o quadro dentro do próprio texto.

Essa relação entre imagem e forma é essencial. Em sua teoria, Reverdy afirma: “os objetos são introduzidos no quadro apenas como um elemento; compreenderemos que não se trata de pegar a sua aparência, mas de extrair deles, para servir ao quadro, o que é eterno e constante [...] e de excluir o resto” (REVERDY, 2020, p. 6). Na poesia, essa operação se manifesta não como descrição ou reprodução do mundo, mas como composição de uma nova realidade. A imagem não imita: ela seleciona, recorta, transforma. A poesia, nesse contexto, aproxima-se da pintura cubista porque compartilha dos seus procedimentos estruturais – a justaposição de planos, a simultaneidade de perspectivas. Não se trata de um diálogo entre linguagens, mas da adoção de um mesmo princípio que dissolve as fronteiras entre elas.

A forma dos poemas confirma essa proposta. Os espaços em branco, a ausência de verbos, a fragmentação sintática e as repetições sonoras constroem uma leitura em suspensão, sem começo, meio ou fim definidos. Como na pintura cubista, não há uma única perspectiva dominante: as imagens coexistem sem hierarquia. O poema apresenta-se como quadro aberto – e, como mostrado, até como uma tela ainda em construção. É nesse ponto que a obra de Reverdy se afasta dos métodos de versificação tradicionais e se aproxima do que ele próprio chama de “realidade artística”.

No entanto, como observa Octavio Paz (1984, p. 160), essa busca pela pureza da imagem e pelo rigor da forma também traz consequências: “Reverdy purificou o simultaneísmo e, ao purificá-lo, esterilizou-o. Desde 1916 até sua morte, sua poesia mal se transformou. Escreveu muito e durante muitos anos, mas sempre o mesmo poema”. Há uma monotonia estrutural, uma constância no gesto poético que pode, ao mesmo tempo, ser vista positiva ou negativamente.

Ainda assim, é justamente essa repetição, esse retorno insistente à mesma operação formal, que dá à poesia de Reverdy sua força singular. O poema não é lugar de acontecimentos, mas de permanência. Nada acontece – mas tudo se desloca. Reverdy

transforma sensações e percepções em imagem condensada, e assim captura o instante. Seu poema é um retrato, uma travessia e uma recusa: recusa da linearidade, da representação direta, da transparência do sentido. É por isso que, ao final, a porta que já foi limite, inclinação e promessa, torna-se falsa: não há mais o que separar. E o cubismo deu aos poetas essa liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. “A Antitradução Futurista”. In: TELES, G. M. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. P. 206 - 209.
- _____. “Cinq lettres à Pierre Reverdy”. In: *Pierre Reverdy (1889 - 1960)*. Paris: Mercure de France, 1962. P. 09 - 13.
- ARAÚJO, Natalia Aparecida Bisio de. *As relações entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral no modernismo brasileiro*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 354 p., 2022.
- CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. 3. ed. aum. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1975.
- CNRTL. “Réclame”. In: *CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/reclame>. Acesso em: 11 abr. 2025.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DE BOÙARD, Michel. “Note sur les matériaux de couverture utilisés en Normandie au Moyen Âge.” In: *Annales de Normandie*, v. 15, n. 3, 1965. Etudes d'archéologie normande. P. 415 - 436.
- FUMET, Stanislas. “La ‘poésie plastique’ de Pierre Reverdy”. In: *Pierre Reverdy (1889 - 1960)*. Paris: Mercure de France, 1962. P. 30 - 35.
- JACOB, Max. “Présentation de Pierre Reverdy à « Lyre et Palette »”. In: *Pierre Reverdy (1889 - 1960)*. Paris: Mercure de France, 1962. P. 16 - 18.
- LAPIE, P. O. L'aviation et la politique extérieure de la France. In: *Politique Étrangère*, v. 4, n. 4, 1939, p. 401–409. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42668965>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- LE ROBERT. “Réclame”. In: *Le Robert Dictionnaire*. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reclame>. Acesso em: 11 abr. 2025.
- MALRAUX, André. “Des origines de la poésie cubiste”. La Connaissance, 1920 In: *Pierre Reverdy (1889 - 1960)*. Paris: Mercure de France, 1962. P. 27.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção a).

- REVERDY, Pierre. *Sobre o cubismo. Ensaios de emergência estética*. Trad. Danilo Mataveli. 1. ed. Rio de Janeiro: Compouco Edições, 2020. 58 p.; 17x10cm.
- _____. *L'image*. In: Nord-Sud: Revue Littéraire 13. ed. Paris, 1918.
- _____. *Plupart du temps: 1915–1922*. Paris: Gallimard, 1969. (1^a ed. 1945)
- SANTOS, Lilian Engracia dos. *Aspectos do poema em prosa de Pierre Reverdy*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 106 p. 2009.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- VARIN, François. “Les toitures d’ardoise, un raffinement durable”. In: *Continuité*, n. 68, 1996, p. 47–48.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS: FRANCÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA FRANCESA



ANEXO 2

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

“Eu, Sabrina Pamplona Muniz, declaro para todos os efeitos que o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado As Telhas Pierre Reverdy: Poesia, Imagem e Fragmentação foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores.

Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro Curso e/ou Universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.”

Uberlândia, 09 de maio de 2025

Assinatura do(a) aluno(a) _____