

O JOGO DA CITAÇÃO NAS COLAGENS DE PRÉVERT

Maria Thereza Redig de Campos Barrocas
Faculdade de Letras - UFRJ

RÉSUMÉ:

Le but de ce travail était de vérifier l'occurrence, dans les **Collages** de Prévert, de processus anagramatiques équivalents à ceux qui caractérisent sa poésie. Etant donné le rapport très étroit qui existe entre collage et citation, nous nous sommes penchés, d'abord, sur les citations de tableaux célèbres. Seuls deux peintres sont cités avec des guillemets, dans les collages intitulés **D'Après Philippe de Champaigne (I et II)** et **D'Après Millet**. *D'après* ironique, puisque Prévert réalise une inversion du discours réactionnaire et conformiste de ces deux auteurs. Les collages **Sans titre** opèrent sur des citations "sans guillemets" de tableaux célèbres, transformés par des processus anagrammatiques dont le plus fréquent est la métaphore literalisée. L'étude de l'image s'avère un apport considérable pour l'élaboration d'une Rhétorique qui prenne en

considération le caractère visuel d'un langage que, à bon escient on a toujours appelé *figuré*.

A obra de Jacques Prévert constitui um lugar privilegiado onde se cruzam linguagens várias, num jogo de re-criação caracterizado pelo que chamamos de processos anagramáticos.

Assim chamamos os processos aparentados com o anagrama e que consistem em decompor um bloco em unidades menores, re-arranjar, segundo diversas regras combinatórias, esses segmentos, de modo a obter um novo bloco, de significado geralmente oposto ao bloco anteriormente decomposto. Pensado, inicialmente, para dar conta da poesia - verbal - de Prévert, o conceito de processos anagramáticos foi aplicado a unidades de complexidade variável, conforme a natureza do bloco anagramatizado: palavra,

sintagma, discurso, este operando sobre o discurso cultural estereotipado, a citação.

A operação de citar está estreitamente ligada a um jogo infantil: o de recortar e colar. E certamente não é à toa que Prévert, paralelamente a sua obra escrita, desenvolveu um belíssimo trabalho de colagem de imagens: são fotos, reproduções, gravuras recortadas, re-arranjadas e coladas.

Técnica muito usada pelos surrealistas, a colagem era, para Prévert, um jogo indiferentemente verbal ou visual. Como diz Posner: *"il fait des collages avec des images, mais également avec des citations littéraires, journalistiques. Son langage même est un vaste collage"* (PREVERT e POZNER, 1980:11).

Poeta, roteirista, autor de canções e de colagens, Prévert não privilegiou nenhuma dessas linguagens: alguns dos processos que caracterizam sua poética transitam livremente de um para outro meio de expressão, justamente por considerar ele poética qualquer forma de (re)criação. O estudo das **Colagens** viria confirmar a equivalência entre processos anagramáticos, verbais e visuais, de re-criação do discurso da *cultura* estereotipada, da citação.

As citações com aspas

Iniciamos a nossa pesquisa sobre as colagens de Prévert estudando o que chamamos de citações com aspas, isto é, citações em que ele declara o nome do autor citado, precedido porém da locução prepositiva *d'après*, que significa "à maneira de". Há uma insinuação - irônica, como

veremos - de que o autor citado seria imitado, que a colagem manteria o estilo, o espírito do autor.

Ora, o que acontece é exatamente o contrário. Assim como nos processos anagramáticos verbais, nos processos anagramáticos iconográficos ocorre uma inversão do sentido do bloco anagramatizado.

As citações ditas "com aspas" operam sobre quadros célebres e muito vulgarizados, pertencentes a um discurso iconográfico que se configura como língua e pode, como o discurso verbal, virar signo e ser dicionarizado, como o são os provérbios e as frases célebres. É curioso constatar que quase todos os quadros célebres citados por Prévert ilustram o verbete sobre o respectivo autor no **Petit Larousse**, vítima frequente da desconstrução e da re-criação prévertianas.

Os únicos pintores cujos nomes são citados são Philippe de Champaigne (***D'après Philippe de Champaigne I et II***) e Millet (***D'après Millet***).

D'après Philippe de Champaigne

D'Après Philippe de Champaigne é o título de duas colagens baseadas no exvoto do pintor Philippe de Champaigne intitulado ***Les Religieuses de Port-Royal***. O quadro, frequentemente reproduzido em manuais escolares de Literatura Francesa, não requer grande esforço para ser identificado pelo francês médio: faz parte do discurso estereotipado do Classicismo francês, ao qual pertencem não só o pintor mas tam-

bém as retratadas, as religiosas de Port-Royal, abadia jansenista que tanta influência exerceu sobre Racine, o clássico francês por excelência.

As duas colagens de Prévert são um exemplo perfeito de citação: ele explicita o nome do autor citado e se declara autor citante, já que assina as duas colagens.



LES RELIGIEUSES

A primeira colagem, *D'Après Philippe de Champaigne I* é feita sobre uma gravura preto-e-branco de G.R. Levillain, a partir de um desenho de Lefort representando o ex-voto de Philippe de Champaigne. É, portanto uma terceira leitura e bem merece, no título, a expressão *d'après*. O rosto das freiras é recortado e, em seu lugar, foram coladas cabeças (máscaras?) de lobos. O campo semântico animal é dominante nos elementos acrescentados por Prévert: em primeiro lugar, um "cachorro" que mete o focinho debaixo da saia de uma das freiras. Dissemos "cachorro" porque ocupa um lugar de cachorro, aos pés de sua dona. É porém um animal monstruoso com um rabo de rato e patas que parecem mãos humanas. Ao lado um cavalo "substitui um cachorro",

deitado em pose de cachorro. À esquerda um estranho animal esverdeado, mais ou menos do tamanho de um cavalo, porém com couro de paquiderme.



A segunda colagem, *D'Après Philippe de Champaigne II*, tem como base uma página de revista reproduzindo, a cores, o ex-voto. O elemento retirado é o mesmo: o rosto das freiras, substituído, aqui, por cabeças monstruosas, em que as bocas escancaradas mostram caninos vampirescos. O cachorro é substituído por um menino-monstrinho de frente para o espectador, tampando os ouvidos com as mãos, como que para não ouvir o discurso ascético, rigoroso e ,sobretudo, intolerante do jansenismo.

Em ambas as colagens, o processo anagramático visual é baseado na **paronomásia**: substituição de um ou mais elementos por outro(s) parecido: os rostos se desumanizam, adquirem a ferocidade de lobos ou de vampiros monstruosos. Os elementos monstruosos são por sua vez, colagens: o menino é feito com pernas e braços de diferentes fotografias em diferentes pro-

porções, as caras vampirescas também são feitas com pedaços de fotos que, provavelmente, nem representam seres humanos. Quanto ao estranho animal à esquerda da primeira colagem parece se tratar do desenho de um animal fantástico. Devemos registrar, também, na primeira colagem, o **acrêscimo** que vem reforçar o caráter animal - e, portanto, hipócrita - dos rigorosos e ascéticos jansenistas.

D'Après Millet é o título dado a uma reunião de quatro colagens, uma feita a partir do quadro **Les Glaneuses** e as outras três feitas a partir do quadro **Angélus du Soir**, ambos de Millet.

Do ponto de vista material, Prévert usou como base quatro cartões postais colados sobre um mesmo fundo de cartolina: um deles representa, a cores, **Les Glaneuses**; dois outros representam, um a cores, outro em preto-e-branco o **Angélus du Soir**; e o último representa uma paisagem - é uma foto de um sítio turístico - na qual está inserida, *en abyme*, uma foto preto-e-branco do quadro. Em todos os quatro postais há elementos acrescidos tirados de outros postais, ou de outras imagens, cuja função nos processos anagramáticos analisaremos a seguir.

Angélus du Soir é um quadro tão conhecido que está reproduzido na segunda parte do **Petit Larousse** como ilustração do verbete "Millet": um casal, ao final de um dia de trabalho no campo, faz uma oração, no meio de um campo de trigo, junto a um carrinho de mão.

Exemplo de arte piegas, "piedosa", carola, "santinho" mais do que quadro, foi frequentemente reproduzido em calendári-

os, estampas, postais, etc... A partir desse quadro, Prévert fez três colagens distintas que, com a colagem de **Les Glaneuses** compõem essa "colagem de colagens" que é **D'Après Millet**. Partindo desse pressuposto, e considerando que, segundo Barthes, nas cabeças compostas de Arcimboldo há um discurso verbal subjacente, discurso verbal também subjacente a muitas colagens de Prévert, analisaremos as quatro colagens que compõem o conjunto **D'Après Millet** na ordem da leitura verbal: página esquerda - de alto a baixo - e página direita, também de alto a baixo.

A primeira colagem, no alto à esquerda, é realizada sobre uma reprodução preto-e-branco do **Angélus**. As figuras são recortadas de tal maneira que se vê, através de seus corpos, a paisagem. Como se os personagens tivessem se tornado, pior que fantasmas, cadáveres, mortos-vivos. Pessoas que estão literalmente "mortas" de cansaço, ao fim de um dia de trabalho.

Para preencher os espaços recortados dos personagens Prévert teve que retirar, de uma reprodução idêntica, o pedaço de paisagem que está à direita de cada um deles e que é idêntica à "vista" no interior dos corpos dos personagens.

Tem-se, portanto, uma diminuição do elemento "paisagem rural de trabalho", e que inclui o carrinho de mão, tornado maior pois é *como que* mostrado em sua totalidade. *Como que* mostrado pois Prévert não pinta, à maneira de Millet, a parte do carrinho de mão que estaria atrás da mulher. Ele recorta de um postal idêntico, e cola no espaço "escavado" na personagem, o pedaço de carrinho de mão que se encon-



tra à direita da mulher. Não acrescenta nenhum elemento seu.

Se considerarmos esse postal-base teremos uma **metátese**, já que um elemento é substituído por outro, tirado sempre do mesmo “discurso” de Millet, invertendo totalmente o significado do **Angélu**s, quadro reacionário e conformista, em que o casal de camponeses dá graças a Deus pelo dia de trabalho. Aqui, os camponeses estão “comidos” pelo trabalho do campo, pelo próprio campo, e pelo carrinho de mão, instrumento de trabalho que invade o corpo da mulher.

Prosseguindo na ordem da leitura verbal teremos, ainda do lado esquerdo, em

baixo, **a segunda colagem**, feita sobre uma reprodução colorida de outro quadro: **Les Glaneuses**, as respigadeiras, mulheres que recolhem as espigas deixadas no chão depois da colheita.

É o tipo da citação onde também não há uma “palavra” de Prévert, ou mesmo de outro autor. Tudo o que é “citado”, isto é, recortado e colado, é de Millet e pertence ao próprio quadro.

O fundo, o campo de trigo, é absolutamente idêntico. No que se refere às figuras-personagens há uma multiplicação do número de braços das trabalhadoras: para cada braço do quadro original há um suplementar, idêntico ao primeiro, colado do

mesmo lado do mesmo personagem, multiplicando o trabalho e o movimento, numa técnica inspirada pelo cinema e encontrada frequentemente nas histórias em quadrinhos (por exemplo, os braços e pernas multiplicados nas imagens de briga, de *rolo* - no sentido literal- em **Astérix**).

Para fazer essa duplicação Prévert teve que utilizar - como para a primeira colagem - duas reproduções idênticas; guardar uma, intacta, como "base" para a colagem e recortar, de outra, cinco pares de braços - uma das respigadeiras é vista de lado e, no quadro, só tem um braço visível.

Diríamos que o processo anagramático aqui empregado é o **acréscimo**, não cabendo aqui a distinção entre acréscimo antes, no meio ou ao fim da palavra -prótese, epêntese, paragoge - dado o caráter não-linear da linguagem icônica. Porém o que foi acrescentado - os braços - foi também retirado de um outro bloco - o outro postal e rearranjado num bloco novo.

A pintura conformista e piegas de Millet torna-se revolucionária, denunciando o trabalho excessivo das respigadeiras, pelo excesso de braços: quatro braços para cada uma. Sob essa colagem soa, também, como o disse Barthes a propósito de Arcimboldo, a "música das frases-feitas": elas "não têm mãos a medir" e a **literalização da metáfora** nos mostra que, na colagem, muitas vezes vários processos anagramáticos ocorrem ao mesmo tempo. O **acréscimo** se refere ao discurso - o quadro - como um todo, a **metáfora literalizada** se refere mais à figura, às personagens.

A respigadeira que, na perspectiva, fica mais próxima do espectador não mos-

tra seu(s) braço(s) direito(s) mas eles são devidamente substituídos pelo laço de seu avental, em forma - e tamanho - de pás de moinho, de hélice que movimenta uma máquina de trabalho.

Les Glaneuses remete também a um jogo intertextual com o **Livro de Rute** (**Rute** 2,3,4) em que, para ajudar sua sogra Noemi, Rute vai respigar num campo de um parente próximo de seu finado marido. O proprietário, Booz, encanta-se por Rute e lhe dá alguns privilégios nesse trabalho que é, na realidade , de "catador de restos" do trigo. A conselho da sogra, Rute acaba conseguindo se casar com Booz e, segundo o costume levítico relatado na Bíblia este, como parente próximo de seu marido, ao mesmo tempo que desposa a viúva resgata as terras do falecido, que serão herdadas pelo filho de ambos. Com sua astúcia, Noemi assegura a prosperidade da nora que vai ampará-la na velhice.

O texto bíblico, com as noções patriarcais de propriedade da terra e da mulher, vista com mero objeto e que ainda trabalha para tornar-se objeto de propriedade de um parente rico, parece, a Prévert, revoltante, e as duplicações feitas na colagem correspondem à inversão do sentido do **Livro de Rute**, que é citado por Millet com respeito e reverência. O reacionarismo e o conformismo da mensagem ideológica de Millet corresponde à visão patriarcal e reacionária do texto bíblico.

O processo anagramático de **acréscimo**, aqui realizado como **duplicação** de um elemento, aumenta (duplica) o trabalho e a docilidade a níveis insuportáveis e constitui uma crítica ao quadro, ao texto e

à ideologia capitalista para a qual uma visão religiosa conformista dá apoio e sustentação.

Há outra observação a fazer, importante para nossas conclusões: o **acréscimo** é aqui uma *repetição*, o acréscimo de um elemento idêntico. Na linguagem verbal seria: braço braço...

Essa repetição de elementos idênticos vai ocorrer em várias das colagens analisadas e nos pareceu, a princípio, um jogo sem equivalência na linguagem verbal. Voltando, depois, ao material estudado, constatamos que a repetição deveria ser considerada como processo anagramático: mais precisamente o refrão, em poesia, com a repetição, idêntica ou alterada, de palavras, sintagmas ou estrofes inteiras, se recompondo e se re-arranjando na composição de um poema. O poema **Le Pays des Sosies**, por exemplo, publicado em **Soleil de Nuit**, nos parecia apresentar um processo anagramático que operava sobre e com o refrão. E, do ponto de vista semântico, o poema é um hino a uma utopia anarquista.

O estudo do processo da repetição na colagem teve o mérito de fazer com que revíssemos sua função na linguagem verbal e constatássemos que, assim como na colagem, o processo de **acréscimo** na modalidade *repetição* tem um efeito altamente anárquico e demolidor.

A terceira colagem, situada do lado direito, ao alto, cita, como a primeira, o **Angélus du Soir**. A base, porém, não é uma reprodução do quadro de Millet mas um cartão postal a cores representando uma paisagem totalmente diferente: pedras e árvores secas, amareladas, no plano mais

próximo ao espectador; ao fundo, no alto, à direita, colinas acinzentadas e um céu azul-acinzentado.

Sobre essa paisagem - fundo - um pintor - figura - colocou sua tela que é, em preto e branco, uma reprodução exata do **Angélus du Soir**, talvez a mesma utilizada na primeira colagem. O pintor, fotografado de costas, veste um suéter vermelho e tem a seu lado uma caixa de tintas de madeira clara. Ambos os objetos tem cores (vermelho, castanho) que ligam o pintor aos tons de outono da paisagem que faz o fundo. Ele constitui, assim, o elemento de ligação entre o fundo e a figura, entre a paisagem colorida e o quadro citado: é ele quem o está "pintando", ele o está citando.

Sobre o cartão postal, fora do quadro *en abyme*, os personagens a cores do **Angélus** aparecem, cortados ou "amputados" logo abaixo da cintura. Ora, o Angelus é a oração que remete à Imaculada Conceição de Maria: "O Anjo do Senhor anunciou a Maria e ela concebeu por obra do Espírito Santo".

O casal é estéril como a paisagem de pedras e árvores sobre a qual estão colados. E estéril como a paisagem preto-e-branco colocada *en abyme*, como o quadro do pintor. Essa pintura, como qualquer estrutura *en abyme*, permite uma reflexão meta-linguística e/ou meta-pictórica. As pessoas aí retratadas não são camponeses que agradecem a Deus por um dia de trabalho, mas modelos que o pintor utiliza para passar uma certa ideologia, ideologia esta que ficará mais clara após a análise da última colagem, situada em baixo e à direita do conjunto.

Voltando, porém, ao quadro do pintor, ao quadro de Millet citado pelo pintor, vemos que se trata do processo que chamamos de **homonímia** e/ou **polissemia**. O quadro preto-e-branco é citado tal como Millet o pintou.

Utilizando o esquema

A	B
B'	C

A seria o contexto da obra carola e piegas de Millet; **B** o **Angélus**; **B'** o sentido que ele tomaria ao ser citado pelo pintor **C** de suéter vermelho. Se quisermos, o esquema pode derivar mais ainda: os personagens dos camponeses cortados, amputados - **supressão** - e colados sobre a paisagem de outono, contemplando a si mesmos tais como vistos por Millet também seriam **B** (camponeses) no quadro original a cores de Millet e **B'** nesse novo conjunto que é a colagem.

Os elementos de cada colagem teriam um sentido **B** ligado a **A**, contexto de onde foram tirados e um sentido **B'** ligado a **C**, contexto em que foram colocados.

Cada colagem teria um sentido que se modificaria ao contato das outras três colagens do conjunto.

A última colagem não é última por acaso: é a mais complexa, combinando processos anagramáticos encontrados nas outras colagens do conjunto.

Tem como base um cartão postal que reproduz, a cores, o **Angélus du Soir**. O casal do centro, recortado como o da primeira colagem, não foi, como este, "recheado" de paisagem. O "exterior", o contorno dos personagens é a figura dos camponeses do quadro de Millet: sobre o interior recortado foram colados pedaços de gra-

vura ou foto preto-e-branco representando um homem e uma mulher vestidos à moda burguesa da época de Millet. Os camponeses não são mais, como na primeira colagem, invadidos, comidos pelo campo, mas devorados pelos burgueses.

À esquerda e à direita do casal central dois outros casais, num processo de **acréscimo** na modalidade de *repetição*: nos dois casais, a **mulher não tem cabeça**, ou melhor a cabeça fica "escondida" atrás da cabeça do marido, na perspectiva é **substituída** pela cabeça do marido.

O primeiro casal (à esquerda) é formado pelo personagem masculino de Millet, a cores, e da mulher vestida como pequena burguesa e retirada de uma foto ou gravura de moda, em preto-e-branco. O segundo casal (à direita) é formado pelo personagem feminino de Millet, a cores, e pelo homem vestido de pequeno burguês, em preto-e-branco, retirado do mesmo conjunto que a mulher à esquerda: configura-se aqui uma **enálage** perfeita, o par de cada casal - o complemento previsível - se associando a outro. O esquema **AbBa** da *enálage*, tal como definido por Lausberg (1972), funciona perfeitamente, sendo **Aa** o casal de camponeses retratado por Millet e **Bb** o casal de pequenos burgueses da gravura ou foto preto-e-branco. Ou seja, o casal central de camponeses devorados por burgueses é ladeado por um casal camponês-burguesa de um lado (Ab) e um casal burguês-camponesa de outro. Em qualquer das combinações a cabeça da mulher é "escondida" pela cabeça do marido.

Com a repetição dos personagens, o carinho de mão quase desaparece, o bur-

guês contamina, devora o camponês e o casal multiplicado se configura como a estrutura familiar que é a base do patriarcado e da propriedade.

Desse modo se estabelece uma rede de relações entre as colagens 2 e 4, assim como já havia uma relação entre as colagens 1 e 2, 3 e 4. O fato das quatro colagens estarem **coladas** numa mesma base faz com que **D'Après Millet** seja uma "colagem de colagens" especialmente fecunda para nosso estudo.

Especialmente interessante, também, é o estudo dos restos dessas colagens, do "lixo poético" de Prévert. Remexendo nessa "lata de lixo poética" poderemos inventariar o que foi cortado, eliminado, nessa destruição que, segundo Bataille, seria indispensável à re-criação poética.

Para cada colagem foi necessário utilizar, pelo menos, além do postal-base, um outro, de onde foram tirados os elementos acrescentados.

Para **Les Glaneuses** (3.2) o postal-base fica intacto e um segundo postal, idêntico, fornece os braços acrescentados à colagem. Temos, portanto, como "lixo poético" três mulheres sem braços, personagens de camponesas mutiladas pelo trabalho.

Para a primeira colagem do **Angélus** (3.1.) o centro do corpo dos personagens é jogado no lixo, junto com um postal do qual foram retirados dois pedaços de paisagem em forma de corpo humano.

Para a terceira colagem (3.3) toda uma reprodução a cores do **Angélus** é jogada fora, da qual só foram retiradas as partes superiores dos personagens. Vai para o lixo o "baixo corporal" de que nos fala

Bakhtine, incompatível com a oração da Virgem-mãe.

A última colagem (3.4.), a mais complexa, é também a que mais sacrifica material: uma reprodução a cores amputada de dois personagens, duas gravuras ou fotos preto-e-branco amputadas de dois personagens e, finalmente, duas cabeças de mulher.

Paisagem desumanizada, os braços das trabalhadoras, o baixo ventre, as cabeças das mulheres, tudo isso teve que ser sacrificado para que a colagem pudesse inverter, pelo jogo anagramático, a ideologia de Millet. Nessa paisagem desumana, um camponês mutilado que não tem o quê nem por que agradecer a Deus.

As citações sem aspas

As colagens que acabamos de analisar são as únicas que explicitam o nome dos autores citados. As demais colagens a partir de quadros célebres são "intituladas" "**Sans Titre**"... sendo os autores identificáveis, com maior ou menor dificuldade, por quem tenha certo conhecimento de pintura. Grande parte é facilmente identificável e figura, no Petit Larousse, como ilustração do verbo sobre seu autor.

Cerca de quarenta e três colagens de Prévert não mereceram título e figuram no catálogo da Bibliothèque Nationale, como **Sans Titre**. Foi Prévert quem não lhes deu título e, no caso das citações que analisaremos aqui, certamente a ausência de título foi intencional e irônica, pelo menos nos casos em que a alusão é mais evidente

Ao contrário das citações “com aspas”, que retratam grupos, as citações sem aspas são quase sempre retratos de uma só pessoa, geralmente rostos ou bustos, sobre reprodução do fundo original. Os rostos são substituídos, sistematicamente, por vísceras ou animais monstruosos. O resultado são monstros e assim estão classificados no álbum **Collages**. Os retratados são sempre autoridades, nobres, reis, papas, o que confirma conclusões, em pesquisa realizada sobre a linguagem verbal (Barrocas, 1990), segundo as quais os processos anagramáticos eram o recurso de um poeta anarquista - no sentido grego da palavra - que desmontava a linguagem esclerosada, mumificada da poesia ou da pintura para recriar, pelo jogo e pela recreação, uma linguagem - verbal ou visual - nova, imprevisível e verdadeiramente poética.

Analisaremos, agora, algumas dessas colagens, informando sempre a página do álbum **Collages** em que se encontra.



86

Um exemplo característico desse tipo de colagem é a que cita o **Retrato de Federico de Montefelto**, de Piero della Francesca (p.243). Tão conhecido é o quadro que ilustra o verbete sobre seu autor, no **Petit Larousse**. Um cartão postal reproduzindo o quadro foi usado como base para a colagem. O fundo, uma paisagem, foi conservado, bem como a roupa e o chapéu do retratado. Apenas o rosto, de perfil, foi recortado e substituído por uma ilustração de livro de anatomia representando diversas vísceras, com a numeração que tinham na gravura original. Consultando o verbete “Anatomia”, no mesmo dicionário, pode-se identificar com segurança: 91: o estômago; que, na colagem, passa a ocupar o lugar da testa e do nariz; 90: o fígado, que “substitui” o cabelo; 79: o rim, no lugar do queixo; 36: o pulmão, no lugar da barba e do pescoço. E, finalmente, a vesícula, não numerada, compõe um olho. No contexto **AB** cada víscera tem o significado de estômago, fígado, rim, pulmão, vesícula. Ligado ao contexto **C** da citação, inserido no quadro de Piero della Francesca passam a ter um significado **B'**: testa e nariz, cabelo, queixo, barba e pescoço, olho. É o processo anagramático da **polissemia**, em que um elemento idêntico muda de significado, ao ser transportado de um contexto para outro. E a numeração das vísceras, conservada na Colagem é uma marca do discurso científico **AB** de onde foi transplantada para formar, no contexto **C** do quadro de Piero della Francesca, o “monstro”, o homem retratado “pelo avesso”.

. Há diversas outras colagens “sem título” em que o jogo da citação se revela

pelo fato de serem personagens ou quadros conhecidíssimos que, se não forem imediatamente identificáveis provocam no mínimo, a curiosidade do espectador, por seu caráter de “dèjà vu”.



A colagem 246 tem como base uma folha de revista representando o **Retrato presumido do Papa Leão XIII** por P. Toussaint. Aqui, a pista já não é tanto o quadro, mas o personagem, a roupa que identifica facilmente um Papa de determinada época. Como acontece geralmente na série **Monstros**, o fundo, a figura-personagem, a roupa e o chapéu permanecem intocados. Apenas o rosto é recortado e substituído, aqui, por uma fruta inidentificável, cor de terra, da qual sai, por cima, um “verme” estranho porque tem patas que o aparentam a uma barata, ou sabe-se lá o quê. O bicho que sai da cabeça do Papa (“grilo na

cuca”? “macaquinhos no sótão”?) tem um caráter fálico evidente e uma insinuação menos evidente: Leão XIII promulgou a encíclica **De Rerum Novarum**: segundo o **Petit Larousse** pregou “a penetração religiosa do mundo operário”. A **literalização da metáfora** caracteriza, como veremos, não só esta, mas a maioria das colagens de “Monstros”.



A colagem 244 representa um detalhe do quadro **Portrait en pied de l'Empereur en costume du Sacre**, de Girodet. Trata-se do retrato de Napoleão vestido com a roupa com a qual foi sagrado Imperador, com manto, condecorações, cetro e coroa de louros. O rosto foi recortado e substituído pela cabeça de um animal difícil de identificar se for examinado com precisão mas que dá, à primeira vista, a impressão de um lagarto. Ora, lagarto é um bicho lento e preguiçoso,

defeitos que Napoleão certamente não tinha. No entanto, por contaminação certamente metafórica com a pele rachada dos lagartos, *lézarde*, no feminino, significa rachadura na parede, por má aglutinação dos materiais: Napoleão, ao se tornar Imperador, já estaria “rachando” a Revolução Francesa, pela qual lutou e que o levou ao poder. Um segundo sentido de *lézarde* confirma nossa hipótese de **metáfora literalizada**; no jargão militar, *lézarde* designa os galões de sub-oficial, numa clara alusão à patente de cabo da qual Napoleão partiu para sua carreira fulgurante, patente sempre lembrada por seus inimigos, quando o queriam humilhar. Assim a expressão estereotipada *le petit caporal* seria literalizada pela *lézarde*. Há uma relação inegável entre a imagem e o texto - linguístico e cultural - que lhe é subjacente.

Em alguns casos a colagem **Sans Titre** representa mais de um personagem. É o caso da **colagem 241**, que tem como base uma página de revista representando o quadro **Anne de France, duchesse de Bourbon, présentée par Saint-Jean Évangéliste**, do Mestre des Moulins. A cabeça toda de São João Evangelista foi recortada e substituída por uma ilustração de livro de Anatomia: o rosto é formado pelo intestino delgado, enquanto o intestino grosso o emoldura, como uma cabeleira de juiz inglês. O rosto da Duquesa aparece: pode-se ver a boca, o queixo e a face esquerda. Os olhos e o nariz estão cobertos por outra ilustração de livro de Anatomia, representando o aparelho reprodutor masculino. Nessa estranha máscara, o pênis “substitui” o nariz; outros órgãos, inclusive o reto, cobrem os olhos. Re-

citando Barthes no seu artigo sobre Arcimboldo, sob a metáfora soa *a música das frases feitas*: é óbvio “o que ele tem na cabeça” e que “ela só pensa naquilo”.



A **literalização da metáfora** encontra, na linguagem visual, um veículo privilegiado e a frequência com que é encontrada, nas colagens de Prévert merece uma atenção especial: o jogo sempre se estabelece entre a imagem e as palavras a que a elas se associam. A linguagem das colagens, como a linguagem das **Cabeças compostas** de Arcimboldo tem um caráter verbal que provém de sua dupla articulação: os objetos já tinham um significado **B**, no contexto **AB** de onde foram retirados. E adquirem um sentido **B'** no discurso **B'C** do quadro - ou da colagem - para o qual forem trans-

plantados. “Diante de uma cabeça composta de Arcimboldo, tem-se sempre um pouco a impressão que ela é escrita”, diz Barthes (1982:127). Tornamos nossas suas palavras, no que se refere às colagens de Prévert. O que prova, no jogo de e com as palavras, ditas ou inter-ditas, a pertinência da nossa hipótese e a imensa contribuição que o estudo da imagem pode trazer, não apenas para a análise dos processos anagramáticos em Prévert, mas para a elaboração de uma Retórica que leve em conta o caráter **visual** de uma linguagem que, por alguma razão, sempre se chamou **figurada**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROCAS, M.T.R.C. (1990). Os processos anagramáticos em Prévert: Uma Poética de Recri(e)ação. Tese de Doutorado. UFRJ.
- BARTHES, R. (1982). *L'Obvbie et l'Obtus. Essais Critiques III*. Paris: Seuil.
- LAUSBERG, H. (1972). *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- PRÉVERT, J. (1982). *Collages*. Paris: Gallimard.
- PRÉVERT, J. e A. POZNER. (1980). *Hebdrommadaires* Paris, Guy Authier