

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

**JACQUES PRÉVERT E A
POÉTICA DO MOVIMENTO**

Eclair Antonio Almeida Filho

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

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto

**São Paulo
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LITERATURA FRANCESA**

**JACQUES PRÉVERT E A
POÉTICA DO MOVIMENTO**

Éclair Antonio Almeida Filho

**São Paulo
2006**

DEDICATÓRIA

**À minha esposa, Adriana Gomes Venâncio,
E ao meu pai Eclair Antonio Almeida.
É para vocês este trabalho.**

AGRADECIMENTOS

A meu pai, Eclair Antonio Almeida, pela força. À minha mãe, Maria da Glória Haddad Almeida, pela presença. À minha irmã Zaine e ao meu cunhado Érico pela confiança.

À minha esposa, Adriana Gomes Venâncio, pela presença, confiança e amor. Aos meus sogros, Valdemar e Lúcia, pela hospitalidade e carinho. Aos meus cunhados, Márcia e Alexandre.

Ao senhor Arlindo Gomes dos Santos pela simplicidade e pelo amor à natureza. Ao Paulo José pelas conversas. Ao Raimundo pela música folk. Ao Oliveira Marinho Ventura pela amizade. A Floriano Martins e Cláudio Jorge Willer pela criação coletiva.

Aos amigos que me ajudaram nesta e nas outras dimensões.

A todos os livreiros que propiciaram o encontro com obras fundamentais para este estudo. Ao Deusdedith (MóBILE Livros) pelo contato mais próximo com o Surrealismo.

Aos professores Murilo Marcondes de Moura e Glória Carneiro do Amaral por terem sido sinceros em suas críticas na qualificação.

À professora Lígia Maria Pondé Vassalo, pelas leituras sempre atentas. À professora Maria Thereza Redig de Campos Barrocas pelos materiais cedidos e pela atenção desde o início.

Ao professor Henri Béhar pelo contato com o Centre de Recherches sur le Surréalisme.

Ao casal Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster por sempre responderem tão prontamente às minhas questões.

À minha orientadora Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto pela orientação e pela confiança neste trabalho.

À CAPES pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

RESUMO

A pesquisa atual de Doutorado se dedica a estudar o que denominamos a poética do movimento em Jacques Prévert, tendo como *corpus*, principalmente as obras *Fatras* (1966), *Imaginaires* (1970) e *Choses et autres* (1972). Em nosso estudo, propomos uma estrutura móbil em que se relacionam seis eixos, a saber: estilístico, lingüístico, mimético, interdiscursivo, paratextual e, por fim, o eixo temático. Assim, com base principalmente nos livros *Fatras*, *Imaginaires* e *Choses et autres*, entendemos que a contribuição de nosso trabalho é apresentar uma poética da obra prevertiana em que se considere a inter-relação entre esses seis eixos, uma vez que eles promovem transformações nas palavras, nas imagens, no próprio suporte do livros e em temas que estão relacionados ao movimento e à petrificação, à vida e à morte.

ABSTRACT

This doctoral work aims to study what we call Jacques Prévert's poetics of movement, having chosen as its *corpus*, mainly, the following Prévert poetic books: *Fatras* (1966), *Imaginaires* (1970) and *Choses et autres* (1972). In our study, we propose to analyse Prévert poetics through a movable structure in which turn six axis that are: stylistic, linguistic, mimetic, interdiscursive, paratextual and thematic. So, we understand that our doctoral work's contribution is to present a prevertian poetics upon which an interrelation among this six axis brings to Prévert reader a transformation regarding to the meaning of words, expressions, discourses, images, and also to the own support of the book.

RÉSUMÉ

Cette recherche de Doctorat se propose d'étudier ce que nous nommons *la poétique du mouvement* chez Jacques Prévert, ayant choisi comme *corpus* surtout les recueils prévertiens *Fatras* (1966), *Imaginaires* (1970) e *Choses et autres* (1972). Dans notre étude, nous considérons qu'il y a dans la poétique prévertienne une structure mobile dans laquelle six axes sont en rapport les uns avec les autres. À notre avis, ces six axes sont de nature: stylistique, linguistique, mimétique, interdiscursive, paratextuelle et thématique. Leur fonction serait d'effectuer des transformations chez l'oeuvre poétique prévertienne concernant le sens des mots et des images, et le support même du livre, et un confront entre l'ortodoxie et l'hétérodoxie.

PALAVRAS-CHAVE: Poética do movimento, Jacques Prévert, Surrealismo, Poesia francesa do século XX, arte moderna.

KEY WORDS: Poetics of movement, Jacques Prévert, Surrealism, 20th century French Poetry, Modern Art.

MOTS-CLÉS: Poétique du mouvement, Jacques Prévert, Surréalisme, Poésie française du vingtième siècle, art moderne.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	8
2- PROCEDIMENTOS ESTILÍSTICOS E MIMÉTICOS DA POÉTICA DO MOVIMENTO.....	28
2.1 - Jogos de palavras em Prévert	29
2.1.1 - Figuras de repetição de dicção e de sintaxe	30
2.1.2 - Anagrama.....	39
2.1.3 - Bilingüismo.....	45
2.1.4 - Neologismos e palavras-valises	50
2.1.5 - Larousse pour tous.....	54
2.1.6 - A autonomia da linguagem.....	58
2.2 - Imagens do movimento.....	67
2.2.1 - A lanterna mágica.....	72
2.2.2 - O mosaico de imagens.....	74
2.2.3 - Por que não um bumerangue?	76
2.2.4 - A linha e o círculo.....	77
2.2.5 - A quinta estação.....	80
2.2.6 - A infância da arte.....	82

3 – O MECANISMO INTERDISCURSIVO E PARATEXTUAL DA POÉTICA DO MOVIMENTO OU A BIBLIOFOLIE.	84
3.1 - <i>Suites</i>	90
3.2 - Metamorfoses.	95
3.3 - Dedicatórias e epígrafes.	101
3.4 - O livro como extensão da memória e da imaginação	116
3.5 – <i>Graffiti</i>	118
3.6 - Sem fronteiras.	120
4 – CHOSES ET AUTRES: PONTO DE PARTIDA DO EIXO TEMÁTICO.	126
4.1 – A ortodoxia religiosa.	127
4.2 – Militarismo e as guerras.	130
4.3 - O progresso desumanizado.	137
4.4 - A língua popular que sempre se renova.	140
4.5 - A memória viva em Prévert.	147
4.6 - A arte em movimento.	153
4.7 – O testamento literário.	157
5 – CONCLUSÃO.	159
6 – BIBLIOGRAFIA	165
6.1 - De Jacques Prévert.	165
6.2 - Sobre Jacques Prévert.	165
6.3 - Geral.	174

1 - INTRODUÇÃO

Jacques Prévert (1900-1977) é um poeta conhecido tanto pela inovação que implantou na língua francesa com um uso bem particular de jogos de linguagens, por meio de recursos estilísticos e lingüísticos, quanto por fazer uso de paratextos e processos de inter e autotextualidades. Sua obra poética caracteriza-se por aspectos que tanto revigoram a linguagem quanto imprimem um movimento aos seus textos, destacando-se entre eles a transitividade, criação coletiva, republicação de seus poemas em seus outros livros, reabilitação da linguagem numa desconstrução de enunciados ideológicos e estereotipados.

A poesia prevertiana transita pelos mesmos caminhos que os surrealistas seguem: o humor, a revolta contra os que oprimem o ser humano, a exaltação do amor e do sonho que leva à revolução. Assim como seus amigos surrealistas, Prévert se recusa a ver o mundo como

un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo. Asimismo, se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo. Las ideas de moral y utilidad le son extranjeras. (PAZ, 1993, p. 205)

Para determinar o encontro de Jacques Prévert com o Surrealismo (depois ele se encontraria com os surrealistas), podemos marcar três momentos. O primeiro se dá no fim de 1924 na livraria Les amis du livre, de Adrienne Monnier onde, além de entrar em contato com a revista *La Révolution Surréaliste*, a qual muito lhe impressiona e entusiasma, Prévert tem acesso a uma literatura surrealista *avant la lettre*: os Cantos belos e terríveis de Maldoror, do Conde de Lautréamont, os Campos Magnéticos, de Philippe Soupault e André Breton, *Le mariage du Ciel et de l' Enfer*, de William Blake, *Le refrain du Décervelage*, que integra a peça *Le Roi Ubu*, de Alfred Jarry.

O segundo encontro com o Surrealismo ocorre quando, de um ônibus, pelo fim do mesmo ano de 1924, Prévert e o pintor Yves Tanguy, que então moravam com Marcel Duhamel na famosa Rue du Château 54, avistam numa vitrine da galeria Paul

Guillaume em Paris o quadro *Cerveau d'enfant*, de Giorgio de Chirico, o qual lhes mostra a escritura dos sonhos. De acordo com Yves Courrière, Yves Tanguy sofreu um impacto tão grande ao ver essa tela que, ao chegar em casa, destruiu alguns de seus quadros por considerá-los ingênuos demais.

No início de 1925, Marcel Duhamel conhece Breton e o leva para uma visita na Rue du Château; Breton fica tão entusiasmado com Prévert, Duhamel e Tanguy que passa a utilizar a casa como um dos locais de reunião do grupo surrealista.

Durante sua passagem pelo grupo de 1925 a 1929, Prévert não publica nada, não participa de sessões de hipnose, não relata seus sonhos nem exerce qualquer tipo de escritura automática. Participa apenas das “pesquisas sobre a sexualidade”, recolhidas nos “Archives du bureau surréaliste”. Os únicos manifestos que subscreve voltam-se para a defesa de dois artistas com quem mantém afinidades poéticas. Um deles é: "Hands off love", publicado na edição de outubro de 1927 da revista "Révolution Surrealiste", a favor de Charles Chaplin, que era acusado, judicialmente, de maltratar sua esposa; o outro é "Permettez", no qual Raymond Queneau protesta contra a inauguração de uma estátua em homenagem a Arthur Rimbaud.

Ajuda a criar o "cadavre exquis", atividade que consistia em produzir um texto coletivo em que cada participante continuava um texto, acrescentando uma parte da frase sem saber o que vinha antes, daí resultando em criações livres de qualquer associação lógica. No primeiro texto, Prévert escreveu "le cadavre exquis", em um papel dobrado e o passou a um outro participante que, em segredo, prosseguiu acrescentando "boira"; um terceiro, nas mesmas condições, concluiu o jogo e o texto com "le vin nouveau".

Gérard Guillot considera que, graças ao grupo surrealista, Prévert pôde experimentar coisas novas e entrar em contato com várias modalidades de arte. Nas palavras do próprio Prévert, o surrealismo era

une rencontre de gens qui n'avaient pas de rendez-vous mais qui sans se ressembler se rassemblaient. Militaires, religieuses, policières, les grandes superencheres sacrées les faisaient rire. Leur rire, comme leurs peintures et leurs écrits, était un rire agressivement salubre et indéniablement contagieux. (PRÉVERT, OC II, *Hebdromadaires*, 1996, p. 916)

Em 15 de janeiro de 1930, Prévert rompe com Breton, ao participar com seu primeiro texto ‘Mort d’un Monsieur, no panfleto ‘Un cadavre’, que ele e outros 11 dissidentes do Surrealismo dirigem como resposta aos ataques pessoais que Breton promovera no Segundo Manifesto. Em ‘Mort d’un Monsieur’, num estilo e num humor que caracterizarão seus poemas, Prévert começa lamentando o desaparecimento daquele que o fazia rir: ‘Hélas, je ne reverrai plus l’illustre Palotin du Monde Occidental, celui qui me faisait rire! (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 429).

Depois, Prévert ataca os relatos de sonhos de Breton, dizendo que um dia num sonho, após se olhar seriamente (ou seja, sem humor) no espelho, ele se achou belo. Para Prévert, foi o fim de Breton, que passou a confundir ‘le désespoir et le mal de foie, la Bible et les Chants de Maldoror, Dieu et Dieu, [...] la Révolution Russe et la Révolution Surréaliste. (Encore... et toujours la plus scandaleuse du monde) (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 429).

Depois de sua ruptura com Breton, Prévert decide fazer ‘route à part’, sem, no entanto deixar de se reencontrar com o Surrealismo nem com o próprio Breton, com o qual se reconcilia em 1937. A partir então de 1930, passa a escrever para revistas como *Biffurs*, *Documents*, *Commerce*. Em 1932, torna-se dramaturgo do Groupe Octobre, escrevendo peças teatrais inspiradas em acontecimentos, querendo fazer a Revolução por meio do teatro. Com o fim do Groupe Octobre em 1936, passa a participar ativamente como roteirista de filmes com diretores como Jean Renoir e Marcel Carné, com o qual realizou sua obra-prima, *Les enfants du Paradis* (1945).

Em 1946, lança seu primeiro e mais famoso livro, *Paroles*, no qual se dirige violentamente contra as instituições com letras maiúsculas: a Igreja, a Família, a Propriedade, o Estado. Seguem-se: *Histoires* (1947), *Spectacle* (1951), *Grand bal du Printemps* (1951) *Charmes de Londres* (1952), *La pluie et le beau temps* (1954), *Histoires et d’autres histoires* (1962), *Fatras* (1966), com 57 colagens do autor, *Arbres* (1967), *Imaginaires* (1970), com 28 colagens do autor, *Choses et Autres* (1972) e *Le jour des temps* (1975).

Em seus jogos com a linguagem, Prévert realiza a síntese de duas correntes que atravessam o Surrealismo: a corrente ‘dos jogos de linguagem’ e a ‘libertária’, na medida em que é, de acordo com Jacques Bersani, um

poète qui joue des mots, qui sait, comme le recommandait Breton, leur laisser “faire l’amour” pour mieux engendrer la merveille, et aussi et en même temps celui qui se joue des mots pour mieux se jouer de la société d’exploiteurs et d’opresseurs qu’il vitupère. (BERSANI, 1995, p. 173)

Por causa de seu humor (subversivo), Prévert figura na Anthologie de l’humour noir, organizada por André Breton. De Prévert, Breton seleciona “Tentative de description d’un dîner de têtes à Paris-France”, poema que abre Paroles. A propósito de Prévert, escreve Breton que “il dispose souverainement du raccourci (atalho, caminho abreviado) susceptible de nous rendre en un éclair la démarche (conduta) sensible, rayonnante de l’enfance, et de pourvoir indéfiniment le réservoir de la révolte”. (Breton, 1998).

Para Silvana Amorim, a paródia e a intertextualidade seriam características herdadas do movimento de Breton, ao lado de recursos como a sátira, a ironia e o humor. Para ela, estão a serviço dos objetivos que nortearam o grupo, isto é, “mudar a vida e transformar o mundo” (1994, p. 61), juntando-se a temas como a morte, a paz, a guerra e o amor, que são abordados tanto por Prévert quanto pelos surrealistas.

Para nós, o reencontro com os surrealistas ocorre quando Prévert os convoca tanto para questionar a linguagem, as instituições, a guerra, quanto para buscar a surrealidade. Lembre-se aqui o preceito de Lautréamont: “à poesia deve ser feita por todos”(LAUTRÉAMONT, 2005, p. 224). Na seção “Intermède”, de *Spectacle*, Prévert transforma o livro em espaço de criação coletiva. Nela, além de outros escritores, Prévert convoca, entre outros surrealistas, André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault e Robert Desnos para escreverem juntos.

Para nós, o reencontro com os surrealistas ocorre quando Prévert os convoca tanto para questionar a linguagem, as instituições, a guerra, quanto para buscar a surrealidade. Numa entrevista a André Pozner, Prévert revela, ao falar de sua amizade com Breton, que nunca escreveria sobre (sur) um amigo, mas sim com (avec), expondo dessa maneira uma poética da criação coletiva, que se constrói com a ajuda do outro, mesmo que esse outro esteja morto: "Breton, ou André plutôt, avait tant de choses à dire, on a tant écrit sur lui! On dit toujours ça, écrire sur quelqu' un. Moi, si j' écrivais, j' écrivais avec lui". (Prévert, 1996). Lembro aqui o preceito de Lautréamont: A poesia deve ser feita por todos. A seguir, veremos exemplos de escritura coletiva de Jacques

Prévert com Max Ernst, o criador das colagens, André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault e Robert Desnos.

Com Max Ernst, Prévert escreve a quatro mãos o livreto *Les chiens ont soif* (paródia do título do livro *Les Dieux ont soif*, de Anatole France), ilustrado com 27 litografias e 2 águas-fortes de Ernst. No início do texto, Prévert retoma o sentido que os surrealistas haviam dado à palavra *littérature* quando lançaram a *Revista Littérature*: *J'écris au raturant de la plume d'un stylo*. Ou seja, em *litté-rature* (rasura da letra), Prévert escreve contra a literatura, a letra “óficial”, não escrevendo num belo estilo.

Em *Spectacle*, Prévert transforma o livro em espaço de convocação coletiva. Na seção “*Intermède*”, além de outros escritores, Prévert convoca, entre outros surrealistas, André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault e Robert Desnos para escreverem juntos.

Seus livros parecem conter muitos outros livros, num desdobramento que aponta para a formação de uma biblioteca cujos livros remetem uns aos outros. Na edição aumentada de *Histoires* (1947), intitulada *Histoires et d'autres histoires* (1962), constam não só o livro *Contes pour enfants pas sages* (1947), mas também textos que foram originalmente publicados em *Charmes de Londres* (1952), *Grand Bal du Printemps* (1951), um fragmento de *Arbres* (1967). Nestes livros pode-se perceber de que modo o poeta mostra uma atração pelo livro como objeto de divulgação de histórias e de encontros entre obras mais diversas, num processo de reiteração e prolongamento textual, estilístico, mimético e temático, que permeará a sua obra.

Pode-se encontrar tais aspectos disseminados em todos os seus livros. Por isso, ao ler a sua obra na íntegra, não é de surpreender que se tenha uma impressão de que certos textos, frases, associações e dissociações de idéias reaparecem em mais de um dos seus livros. Cada livro de Prévert parece remeter seus leitores à leitura e à releitura de outros de seus *recueils*. Essa impressão de semelhança, retorno e repetição na obra prevertiana é o que permite a Silvana Amorim aproximar *Paroles* (1946) e *Histoires* (1947) em sua Dissertação de Mestrado *Prévert: uma leitura (sur)realista de Paroles e Histoires*”, defendida em 1994 na USP.

Em suas diversas atividades, pois foi ao mesmo tempo dramaturgo, roteirista de cinema, poeta, compositor e colagista, Prévert assume-se como um artista que cria com a participação de outros, seja um integrante de equipe, um amigo ou outro artista, com cuja obra mantém uma relação de afinidade. De suas parcerias nasceram sucessos, como

a canção ‘Feuilles mortes’ com Josef Kosma, seu parceiro de muitas outras canções; o filme *Les enfants du paradis*, com Marcel Carné; desenhos animados com Paul Grimault e livros raríssimos de arte, com Pablo Picasso, Max Ernst e Joan Miró.

Nas palavras de François Caradec, Prévert não é apenas um ‘escritor’, uma vez que

ses *Paroles* sont des poèmes à dire et des chansons. Et *Spectacle?* Théâtre et cinéma. (CARADEC, 1953, p. 109)

A essas observações, acrescentemos ainda *Fatras e Imaginaires*, que contêm colagens visuais. À exceção de *Paroles*, *Histoires*, *Spectacle* e *La pluie et le beau temps*, Prévert faz acompanhar seus livros de imagens, quer sejam fotos, colagens (que ele prefere chamar de imagens), reproduções de quadros, litografias, águas-fortes e desenhos. Concebe sua obra para ser lida e vista, bem como para ser tocada, sentida e ouvida. Prévert busca romper com todas as possíveis fronteiras, como se as imagens se prolongassem nos poemas e/ou vice-versa.

Ressalta Pierre Parlebas que, desde o título, *Paroles* (e *La prose*, como o próprio Prévert gostava de se referir a esse livro), colocam seu leitor como um auditor, uma vez que nele o aspecto fônico será privilegiado (PARLEBAS, 1976, p. 497).

Nos livros de Prévert, encontramos programas de teatro, canções, críticas de arte, colagens, reproduções de quadros, de estátuas e de móveis, de maneira que seu projeto de livro consistiria em incluir no mesmo volume imagens como numa galeria de arte, *graffitis* expressando a escrita autônoma e acessível, espetáculos teatrais para serem encenados ao ar livre, canções para serem cantaroladas. Assim, ele serviria de suporte para as mais diversas manifestações artísticas.

Na apresentação de *Frontières effacées*, seus quatro organizadores procuram levar em consideração todos os aspectos da obra proteiforme de Prévert, envolvendo seus livros, roteiros, diálogos de filmes e colagens, de modo a atestar

la cohérence d’une production qui tisse des liens d’un genre à l’autre tout en échappant aux classifications. (AUROUET et alli, 2004, p. 16)

Na Introdução às obras completas do artista, Danièle Gasiglia-Laster afirma que é o adjetivo *hétéroclite* que melhor caracterizaria a obra multiforme prevertiana, de tal modo que

il est difficile de l'enfermer dans une définition, ce à quoi l'auteur voulait d'ailleurs échapper. Dialogues, récits, collages, prose et poésie se côtoient, les genres sont mêlés. (1992, p. XXI)

Ressalte-se que Prévert costuma intitular ou “classificar” muitos de seus poemas com palavras relativamente alheias ao gênero literário, porque remetem à cultura oral, erudita e à música, como “complainte (lamento)”, “feuilleton” (folhetim), “charade” (charadas), “devinettes” (adivinhas), “documentaire” (documentário), “opéra” (ópera), “ballet” (balé) e até uma “chronique cybernétique”. Prévert estabelece um contrato de leitura que leva o leitor a transitar pelos mais diversos gêneros, e propõe uma abertura contra o fechamento do livro. Mesmo em *Spectacle*, apresentado no sumário como um programa de teatro, Prévert relaciona seus poemas a gêneros não teatrais como o documentário, a crônica e a conferência.

Tal característica intergenérica da obra prevertiana suscitou a Dissertação de Mestrado *Les enfants du paradis e Enfance: um diálogo entre filme e texto*, de Alexandra de Oliveira Gomes, defendida em 2003 na Faculdade de Letras da UFRJ. Em seu trabalho, a pesquisadora compara o filme *Les enfants du paradis* (1946) com o texto autobiográfico *Enfance*, publicado originalmente na Revista *Elle*, em 1959, e posteriormente em *Choses et autres*. A estudiosa procurou demonstrar que

a prosa de “Enfance” foi intensamente preparada através dos diálogos nas peças de teatro e nos roteiros cinematográficos. (GOMES, 2003, p. 1)

Vê-se nesse trabalho que a pesquisadora nota a presença de uma ressonância textual na obra prevertiana que permite, como veremos no terceiro capítulo, que um texto se metamorfoseie em outro, como sua seqüência ou sua retomada. Por ser uma poesia aberta, livre, sem normas, ou melhor autônoma, na expressão criada por Georges Bataille, a poesia prevertiana seria essencialmente uma poesia do “extérieur” (dehors) (1946, p. 196).

Assim, ao contrário de uma poesia que se sustém nas normas fixas e petrificadas, a poesia prevertiana é fiel

à ceux qui sont dehors, dans la rue, en marge des structures stables de la société. (PROKOP, 1969, p. 357)

Embora muitas vezes Prévert defenda, em seus poemas, o uso de uma linguagem popular que se recrie sempre, o artista usa à sua maneira inúmeros procedimentos estilísticos e retóricos, típicos de um escritor “clássico”. Na Dissertação de Mestrado *Des mots, des figures et des personnages* (UFRGS, 2001), Ricardo Soler elenca em *Paroles* as figuras estilísticas e retóricas mais freqüentes em Prévert. Assim confirma, como veremos no capítulo quarto, que Prévert desenvolve uma linguagem que se funda numa língua popular que tem uma relação direta com a linguagem dita culta.

Em relação à dificuldade de se definir os limites da poesia prevertiana, é muito esclarecedor o artigo intitulado “De l’âge de pierre à Jacques Prévert”, de Georges Bataille, no qual este crítico tenta definir o que é a poesia e, em especial, a de Prévert. Diz ele que a leitura de *Paroles* lhe provocou um tipo especial de alegria e estranhamento, porque a poesia de Prévert rompe com tudo o que nos foi dado a conhecer como poesia. Seria assim uma derrisão da própria poesia (BATAILLE, 1946, p. 197).

Este denegrimto poético serviria para evitar a morte com a ajuda de uma transformação incessante (LALA, 2004, p. 43). Nessa mudança, promovida pela destruição do que se poderia considerar como poesia, estaria implicada uma noção de gasto, que iria contra a economia lingüística, tão avessa à redundância e às repetições.

Para nós, este caráter multiforme e protéico da obra prevertiana em que o artista transforma à sua maneira a repetição textual, com seus retornos, variações, efeitos e procedimentos, forneceu a percepção do que seria seu princípio poético, que denominamos “poética do movimento”. Tivemos a idéia de tal conceito ao lermos em diversos trabalhos sobre a poesia prevertiana que ela punha as palavras e as imagens em movimento. Ressaltamos que, em nenhum trabalho sobre Prévert, há o termo “poética do movimento”, sendo ele pois criado por nós.

Duas leituras reforçaram em mim a tese de que a poesia prevertiana é móvel e transitiva: a peça “Le tableau des merveilles”, aliás *corpus* de minha Dissertação de Mestrado (UFRJ, 2001), e o livro *Fêtes*.

Em minha Dissertação de Mestrado, propus uma discussão do caráter fundamental da paródia e da intertextualidade bem como do discurso artístico em Jacques Prévert, mostrando que sua obra pode ser melhor compreendida se for analisada dentro de uma perspectiva da intertextualidade e do espírito crítico moderno, representado pela prática paródica.

Para comprovar minha hipótese, escolhi a peça “Le Tableau des Merveilles”, de *Spectacle*, pois é um caso privilegiado de paródia a um texto em prosa que contém praticamente na íntegra o texto parodiado, “El Retablo de las Maravillas”.

Em minha Dissertação, desenvolvo quatro tópicos. Assim, no capítulo 2, discutem-se a intertextualidade e a paródia, baseadas no deslocamento textual e no trabalho coletivo de Prévert, bem como o discurso artístico inerente a essas práticas. Após o levantamento do arcabouço teórico relativa às práticas intertextuais e paródicas em Prévert, segue-se, no capítulo 3, à demonstração da maneira como essas práticas estão disseminadas pela obra prevertiana. Para isso, abordam-se algumas das suas experiências fundamentais, desde os estágios no Surrealismo e no Groupe Octobre até a publicação dos seus primeiros textos.

Em quarto capítulo, o texto de Cervantes e o de Prévert são analisados separadamente. O primeiro é estudado de acordo com as características formais do gênero ao qual pertence o entremes, no qual observa-se ainda uma interação de personagens e maravilhas no texto. Quanto à peça de Prévert, buscou-se entender suas características formais, tal como a função dos personagens e das maravilhas.

Por fim, no quinto capítulo, ambos os textos são confrontados conforme o método de análise intertextual proposto por Silviano Santiago no ensaio “Análise e Interpretação”, que integra *Uma literatura nos trópicos* (1978) e que se desdobra em cinco partes: inserção, diferença, transgressão, contradição e inversão.

Pela diferença, pode-se pensar a instância de articulação de um texto sobre o outro. Estes não são considerados isoladamente, nem como pertencentes a um modelo do mesmo; ao invés, são vistos como diferenças na repetição, como um diálogo entre o mesmo e o outro.

Dessa maneira, recoloca-se a problemática do “autor”, pois não existe mais uma origem clara e altissonante que se deve buscar no processo de explicação do texto, origem também da verdade deste texto e que se tornaria clara no processo de análise literária. Em algum momento, é possível mesmo pensar em fusão, de modo que ‘El Retablo de las Maravillas’ e ‘Le Tableau des Merveilles’ pertenceriam ao mesmo tempo a Cervantes e a Prévert, uma vez que os textos só falam significativamente a partir da inserção e que um se inscreve no outro.

À guisa de conclusão, discutem-se quais as operações que Prévert realiza ao parodiar ‘El Retablo de las Maravillas’. Além disso, analisa-se a função da arte que se depreende de sua obra, que funde uma linguagem em que se cruzam o uso de uma linguagem poética e o de uma realista, de cunho social.

Esse estudo anterior da paródia e da intertextualidade em Prévert, mesmo que restrito, mostrou-nos, por sua intensidade de presença, que ambos os procedimentos são partes importantes do mecanismo do que chamamos de poética do movimento. A eles acrescentamos a autotextualidade e a paratextualidade. Em nosso entender, todos estes procedimentos, como veremos, fazem com que os textos prevertianos se relacionem tanto entre si, retomando-se e continuando-se, quanto com textos de autores diversos. Assim, questionam-se as fronteiras tanto do texto literário quanto do poético.

É em *Fêtes* que Jacques Prévert expõe uma visão ao mesmo tempo estável e móvel de seu mundo poético e mimético, ao afirmar que

tout ce petit monde est stable autant que mobile et sa charmante et cruelle desinvolture, c'est sa déraison d'être dans toutes les dimensions de ses enfantines vérités.

(PRÉVERT, OC II, *Fêtes*, 1996, p. 204)

É estável porque, a cada obra, Prévert mantém de certo modo seu estilo, com as enumerações aparentemente caóticas, os poemas-piadas, os *graffiti*, os processos anagramáticos, as citações verdadeiras ou falsas, os jogos com a linguagem, o canto ao amor e aos amigos, etc. É móvel porque, justamente ao reutilizar esses elementos de sua obra, o poeta faz com que seus poemas não cessem de se relacionar entre si, nem de remeter a outros textos e a outras obras artísticas. Assim, suas obras escapam a uma visão maniqueísta, fixa e rígida.

Entendemos, pois, que, para Prévert, a leitura de textos e imagens pode se dar em dois níveis. No primeiro, estável, o leitor tem diante de seus olhos poemas e colagens que lerá imediatamente, sem relacioná-los a outros. No segundo nível, móvel, o leitor porá em movimento o que lê e vê, de modo a estabelecer relações inter- e auto-textuais em Prévert, procurar ouvir outros sons e sentidos e ver outras configurações miméticas, além de promover embates entre temas que se opõem na obra prevertiana.

A pesquisa atual se dedica, então, a estudar a poética do movimento em Jacques Prévert, tendo como *corpus*, principalmente as obras *Fatras*, *Imaginaires* e *Choses et autres*. Nesse estudo, propomos uma estrutura móvel em que se relacionam seis eixos, a saber: o estilístico, o lingüístico, o mimético, o interdiscursivo, o paratextual e, por fim, o eixo temático. Escolhemos o termo “eixo” por considerarmos que ele é ao mesmo tempo uma estrutura estável e móvel que faz as coisas girarem. Trabalharemos também com o conceito de *corpus* móvel, no qual partiremos de um livro em que um eixo a ser abordado tenha uma maior intensidade de presença, para, autotextualmente, chegar a outros livros de Prévert.

Entendemos que a contribuição de nosso trabalho é apresentar uma poética da obra prevertiana em que se considere a inter-relação entre esses seis eixos, uma vez que eles promovem transformações nas palavras, nas imagens, no próprio suporte do livros e em temas que estão relacionados ao movimento e à petrificação, à vida e à morte.

Quanto às leituras críticas da obra de Jacques Prévert, chama a atenção a pequena quantidade de estudos sobre a sua produção poética. Dentre os poucos livros existentes, predominam biografias e estudos sobre o volume *Paroles* (1946), que teve uma popularidade imediata. Talvez esse pequeno número de trabalhos se deva a um preconceito segundo o qual quanto mais lida e vendida é a obra de um escritor, de menor qualidade ela será. Ou talvez também porque o autor de *Paroles* sempre promoveu em sua obra um ataque ferino a toda poesia metapoética e à crítica.

O enorme sucesso de *Paroles*, sua primeira publicação, motivou certos críticos à acusação de que o escritor nunca deixou de tentar reescrevê-lo. De certa maneira, as obras posteriores a esta sofrem, por parte da crítica, uma condenação aniquiladora: conseguir repetir o êxito de seu *best-seller*. Ou seja, anula-se toda a produção prevertiana e seu valor por causa de um único livro. É por essa impressão de retorno

que a obra de Prévert tornou-se alvo de críticos como Pierre de Boisdeffre, Christiane Mortelier e Jacky Chareyre.

O primeiro condena o autor das ‘Feuilles mortes’, a propósito de seu livro *Fatras*, por ter supostamente sugado de *Paroles* o material para todos os seus demais trabalhos, e por não apresentar em seus livros posteriores a 1946 ‘un perpétuel renouvellement’. Aludindo a *Fatras*, diz Boisdeffre:

Mais on ne tire pas indéfiniment le même feu d’artifice: Prévert n’a pas eu le courage de rompre avec le style – (BOISDEFFRE, 1982, 428-429)

A crítica de Boisdeffre parece-nos sem fundamento, principalmente, porque, a partir de *Fatras* até *Le jour des temps*, essa fase prevertiana diferencia-se muito daquela publicada até 1962, uma vez que Prévert rompe com o seu ‘estilo’ das primeiras obras, sobretudo no que concerne à presença de jogos de palavras e de referências históricas, culturais, literárias e artísticas. Assim, podemos até mesmo afirmar que a obra prevertiana compreende duas fases.

A primeira compreenderia os livros publicados entre 1946, com o lançamento de *Paroles*, e 1962, com a edição aumentada de *Histoires et d’autres histoires*; a segunda fase constituiria dos livros publicados entre 1966, com *Fatras*, que apresenta pela primeira vez textos e colagens de autor, o que tornou sua obra mais visual ainda -, e 1975, com a edição de *Le jour des temps*.

Por sua vez, em seu livro de apresentação a *Paroles*, Mortelier afirma que, nas obras prevertianas posteriores a este título e a seus ‘livres satellites’, principalmente em *Choses et autres*, o poeta teria transformado aspectos peculiares de sua obra, tais como os anagramas, os poemas-inventário, as associações aparentemente insólitas de palavra e/ou imagens, em receitas (1976, p. 14).

Se Mortelier tivesse feito uma leitura mais apurada de *Choses et autres*, teria visto que nesse livro, que aliás constitui um dos livros do *corpus móvil* desta tese, Prévert retoma de certa maneira todos os seus livros anteriores bem como inclui temas novos, como o autobiografia, a língua popular em contraste com a língua culta, e novas seções, como ‘Travaux en cours’ e ‘Vulgaires’.

Além disso, em sua apresentação das obras de Prévert, Mortelier esquece (ou ignora) que o poeta lançou em 1970, pela coleção “Les sentiers de la création”, o livro *Imaginaires*, no qual questiona os “caminhos da criação” e expõe uma “teoria” da *recréation-récréation* (recriação-recreação). Desta maneira, Mortelier revela um desprezo pela produção prevertiana ao reduzir a autotextualidade e o retorno de elementos prevertianos a uma mera repetição de fórmulas.

Já para Jacky Chareyre, em sua tese de Doutorado *Les formes du comique chez Prévert* (1984), o artista parece ter escrito apenas um livro, já que, para ele, o pensamento prevertiano é de uma surpreendente continuidade (1984, p. 97). Ainda observa o pesquisador que, a partir de *Fatras*, Prévert pareceria ter perdido a inspiração:

certains tics, certains automatismes se font jour, des redites apparaissent. La merveilleuse spontanéité des premiers poèmes se fige. (1984, p. 9-10)

Parece-nos que Chareyre tende a confundir continuidade com unicidade, inter- e autotextualidade com repetição. Apesar de criticar duramente os livros publicados a partir de *Fatras*, é justamente neles que o estudioso colhe a maioria dos exemplos que utiliza em sua tese de Doutorado. Se, como ele próprio disse, não há inspiração nesses livros, ele deveria, pois, ter limitado seus exemplos, sobretudo, aos livros publicados a partir de *Paroles* até *Histoires et d'autres histoires*.

Entendemos que há uma tendência por parte da crítica em ver *Paroles* como um ponto de referência e de comparação com os outros livros de Prévert. Adotando a opinião de Arnaud Laster, o que parece se repetir é a opinião de certos críticos de que a obra de Prévert se repete (In PRÉVERT, OC I, 1992, p. 965).

Através dessas observações críticas, vê-se que ora se considera apenas *Paroles*, ora *Paroles* mais os “livres satellites” de Prévert, publicados entre 1946 e 1954, como lugar e palavra de origem da obra prevertiana. Assim, desprezam-se como mera repetição de fórmulas praticamente todas as suas coletâneas de poesia escritas e publicadas entre 1963 e 1975. Por nossa vez, não pretendemos transformar *Paroles* em lugar de origem da poesia prevertiana.

Os detratores de Prévert não levam em consideração que a linguagem, e sobretudo a linguagem literária, traz no âmago de seu *ethos* a repetição. Assim, não há como suprimir as repetições existentes em toda obra literária e poética e, em especial, na de Prévert.

Para comprovar nossa tese, desenvolveremos, três capítulos estruturados nos seis eixos já mencionados, que, a nosso ver, constituem o mecanismo da poética do movimento (estilístico, lingüístico, mimético, interdiscursivo, paratextual e, por fim, o eixo temático). Como a própria estrutura da obra prevertiana é móvel, devemos considerar que, geralmente, pode haver coexistência de vários desses eixos nos exemplos coletados.

No eixo estilístico e lingüístico, estudamos os procedimentos retóricos e os jogos com a linguagem que Prévert emprega para pôr sua obra em movimento.

Inicialmente, partimos da análise da transformação na repetição de sons ou de palavras que Prévert empreende por meio de figuras estilísticas de dicção e de repetição sintática e da mistura de ambas. Em seguida, apresentamos a importante função dos anagramas na desmontagem e remontagem de palavras e frases.

Nesta parte, devemos, de antemão, apresentar uma diferença de perspectiva de nosso trabalho em relação à tese de Doutorado de Maria Thereza Barrocas em que a estudiosa analisa magistralmente a obra prevertiana através do que ela própria denomina processos anagramáticos. Por meio desse viés, ela considera a arte poética de Prévert como uma recri(e)ação, o que significa recriar com o prazer lúdico da brincadeira, baseando-se principalmente na seção “Travaux en cours”, de *Choses et Autres*.

Em seu estudo, Thereza Barrocas percebe que o procedimento anagramático poderia se estender, além do nível da palavra, atingindo os níveis do sintagma e do discurso. No entanto, nota a estudiosa que ela não poderia aplicar o termo “anagrama” aos processos de decomposição-recomposição utilizados por Prévert uma vez que, conforme o conselho de vários linguistas, o termo “anagrama” tem “um sentido bem preciso que designa um tipo de desconstrução/reconstrução ao nível da palavra” (BARROCAS, 1990, p. 40). Assim, Barrocas optou por criar a fórmula “processos anagramáticos”, por não ter encontrado um termo lingüístico para designar, em todos os níveis, esses processos. Para ela, o nível do sintagma é o mais utilizado (1990, p. 53), sendo baseado na homonímia.

De certo modo, Barrocas ajuda a traçar uma relação de analogia entre os processos anagramáticos e a escritura prevertiana de movimento, uma vez que os tais processos deslocam os sons e os sentidos nos níveis da palavra, do sintagma e do discurso. Por nossa vez, também consideramos pertinente o uso da expressão “processos anagramáticos” nos casos em que Prévert decompõe para recompor sintagmas, palavras e discursos, porém não do modo como propõe aquela pesquisadora. Nesse capítulo dos procedimentos estilísticos e lingüísticos, mantivemos o estudo das transformações que Prévert opera nos níveis da palavra e do sintagma. No entanto, preferimos analisar as relações no nível do discurso no eixo interdiscursivo e paratextual da poética do movimento, que chamamos também de *bibliofolie*.

Nesse capítulo dos procedimentos estilísticos e lingüísticos da poética do movimento, começamos a análise pelo estudo das figuras repetição de dicção e sintaxe, que implicam uma renovação na repetição. Para mostrar que Prévert transpõe os limites da sintaxe, da semântica e da fonética da língua francesa, entendemos que o bilingüismo, principalmente da língua francesa com a inglesa, é um importante mecanismo de remissão de sons e sentidos de uma língua para outra.

Para renovar totalmente as palavras, a poética passa também tanto pela criação de neologismos e palavras-valises, que são um tipo especial de neologismo, quanto pela sua ressignificação, que Prévert realiza num dicionário que ele próprio denomina de “Larousse pour tous”.

Enfim, concede-se à palavra autonomia e movimento para que, livre dos estereótipos e lugares-comuns, ela possa se recombinar e se ressignificar.

No aspecto mimético, exploramos, com base nos livros *Fatras* e *Imaginaires*, os únicos com colagens de Prévert, as imagens do movimento que se depreendem da obra poética prevertiana, como a lanterna mágica, o mosaico de imagens, o bumerangue, a flutuação entre a linha e o círculo, a quinta estação, a infância da arte. Mostramos que ocorre aí uma dupla inserção: ora um confronto entre imagens que promovem um movimento e uma renovação no retorno, ora outras, que simbolizam a petrificação e a fixação dos objetos e dos seres.

Para Prévert, é essencial criar imagens, já que elas são mais importantes que a linha impressa, mais presentes que a palavra, porque falam enquanto o verbo se cala, contam enquanto a narrativa se apaga e morre. Em sua arte da colagem, Prévert desloca textos e palavras, contrapondo e sobrepondo-os para produzir suas colagens verbais.

Mais do que os seus amigos surrealistas, Jacques Prévert expandiu e incorporou a colagem como um dos traços marcantes de sua poética. Essa forma é tão particular ao poeta que passa a ter em sua obra um uso renovado, a serviço de uma estética que é, ao mesmo tempo, da dissociação e do movimento. A esse respeito, de acordo com André Pozner, Prévert

manie les images du langage. [...] Il manie de même le langage des images. (1995, p. 23)

Pozner chega a afirmar que a linguagem prevertiana é uma vasta colagem. Pelo ato de reapresentação da realidade, a colagem aproxima-se da paródia, porque ambas se apropriam de um texto ou fragmento, deslocam-no, colocam-no em movimento e reapresentam-no numa situação diferente. Nessa apropriação, o artista apenas articula e agrupa obras alheias, convidando a uma nova leitura e contestando o conceito de propriedade.

No eixo interdiscursivo e paratextual, examinamos a *bibliofolie*, ou seja, o mecanismo do livro em Prévert. Extraímos o termo ‘*bibliofolie*’ do poema homônimo, de *Imaginaires* (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, p. 177-178). Nele, Prévert se refere a um livro feito de todos os livros. Então, nesse capítulo, propomo-nos a mostrar como Prévert concebe em alguns de seus poemas a idéia de um livro aberto e sem ponto final que, a partir do objeto-livro e libertando-se dele, sempre se recrie, continuando-se e se metamorfoseando. Iremos também analisar na *bibliofolie* de Jacques Prévert o papel das dedicatórias e das epígrafes para uma poética do movimento, que se constrói com a remissão a obras de escritores ou artistas com os quais a poesia de Prévert mantém um diálogo constante e, também, com a própria obra prevertiana.

Fundamentalmente, quatro conceitos teóricos perpassam nossa análise da *bibliofolie* na poética do movimento em Prévert. São eles: os conceitos de paródia, citação, autotexto e paratexto.

O mundo prevertiano tem por definição profundos elos com a paródia, porque se volta para o outro em todos os sentidos, respeitando-o e contestando-o ao mesmo tempo, visto que seu *ethos* é centrado na liberdade e na transitividade.

Em nosso estudo, tal fato despertou uma confluência imediata das práticas paródicas prevertianas em relação aos conceitos de intertextualidade e de paródia elaborados por Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia* (1985). Para a estudiosa, enquanto que a intertextualidade é a relação entre dois ou vários textos, a paródia constituiria uma maneira de reescrever um texto, procedendo a uma elaboração crítica. Apoiando-se na leitura etimológica do termo grego *parodia*, formado por “para” + “bdos”, Hutcheon explora seu sentido negativo de “contracanto” e o positivo de “canto paralelo” para compor o seu próprio conceito. No primeiro uso, que aparece nas definições dos dicionários, ela é vista como uma reescritura que tende a ridicularizar, destruir e ferir o texto parodiado. Em seu segundo sentido, a paródia se manifesta como uma espécie de homenagem, uma continuação e reelaboração do texto primeiro.

Constata-se a manifestação da paródia em Prévert nos dois sentidos. Na primeira acepção, ele contesta e esvazia discursos ideológicos como provérbios, ditos populares, citações literárias e bíblicas, etc., o que se manifesta mais claramente no nível formal. Na segunda acepção, Prévert reescreve autores que integram uma tradição de contestação à opressão e repressão ao homem.

A predileção por esse procedimento de criação textual deve-se talvez ao fato de que a paródia é, por excelência, um ato crítico de reavaliação e acomodação, uma vez que apresenta uma mescla de elogio e censura, respeito e contestação, sendo seu comportamento, ao mesmo tempo, honesto e agressivo, liberador e conservador. É próprio de seu *ethos* ser ambíguo e contraditório, pois, pela duplicidade, joga com as tensões criadas pela consciência crítica, tendo a vantagem de ser simultaneamente uma criação e uma recriação, que faz da crítica uma espécie de exploração ativa da forma.

Em relação ao conceito de citação, baseamo-nos em *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), de Antoine Compagnon. Nele, Compagnon concentra-se na análise do papel da citação como uma das principais práticas de produção textual, e a relaciona ao texto de origem, porque o texto seria a prática do papel (COMPAGNON, 1979, p. 17). Ademais, compara o trabalho da citação com a prática fundamental do papel, com o gesto arcaico do recortar-colar, pois, para escrever, o

escritor pode partir apenas de um pequeno trecho de um livro, subvertendo a autoridade do texto de origem na repetição do já dito.

Ao trabalhar, o escritor repetiria este gesto arcaico do recortar-colar. Ao ler, ele sublinha um trecho, tornando-o seu; isto marca uma etapa na leitura, sobrecarregando o texto com o seu próprio traço. Pelo seu trabalho, o escritor põe, novamente, em circulação o objeto recortado, o qual passa a ter um valor atualizado, porque, em Latim, “*citare*” significa “pôr em movimento, fazer deslocar”. Em um certo sentido, o sujeito da citação só existe em um regime democrático de circulação textual. Pelo trabalho da citação, o mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido conforme a força que se apropria dela. Assim, a citação repete, fazendo ressoar a leitura na escritura.

Para analisarmos os casos de *suites* em Prévert, é preciso que apresentemos o conceito de autotextualidade com o qual trabalhamos. A esse respeito é interessante citar o artigo “*Intertexte et autotexte*”, de Lucien Dallënbach, publicado na revista *Poétique* n. 28. Nele, Dallënbach propõe os conceitos de “autotexto” e “intertexto” para substituir respectivamente as expressões “intertextualidade interna”, como relação interna entre elementos e textos do mesmo autor, e “intertextualidade externa”, isto é, as relações intertextuais entre textos de diferentes autores (1976, p. 282-283). Nesse trabalho, damos ênfase à maneira como Prévert retoma seus próprios elementos ou textos e textos de outros autores a fim de estabelecer um espaço para sua obra, usando o conceito de autotexto estabelecido por Dallënbach.

Para o estudioso, o autotexto se desdobra em duas dimensões, a saber: a literal e a referencial. Na primeira dimensão, o autotexto deve ser entendido sintagmaticamente em relação ao texto em que ele aparece. Na segunda, o autotexto deve ser entendido paradigmaticamente, servindo para uma comparação entre os seus significados em suas aparições (DALLENBACH, 1977, p. 284).

Em ambas as dimensões, o autotexto cria um espaço para a obra dentro da obra e se determina como parte integrante dela. Cumpre dizer que, a nosso ver, o termo autotexto serve-nos mais que o termo “intratextual” a fim de tratar da reutilização de textos próprios ou tornados próprios a uma obra ou um autor.

Para dar conta das relações extratextuais na poética prevertiana do movimento, apresentamos o conceito de paratexto que Gérard Genette desenvolve em sua obra *Seuils* (1987). O paratexto, segundo Genette,

désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...] une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. (GENETTE, 1987, p. 7, n 2)

A paratextualidade engloba, pois, as relações que um texto mantém com seu título, o subtítulo, o prefácio, as epígrafes, os comentários do próprio autor, as dedicatórias. Assim, denomina-se paratexto a todos os traços distintivos que, envolvendo um texto, acrescentam-lhe outros sentidos ou comentários.

No âmbito temático, analisamos o *corpus*, constituído por *Choses et autres*, procurando ver de que modo Prévert promove um embate entre temas ligados tanto à fixidez quanto à mobilidade.

Este é o livro que o próprio Prévert preparou como sendo o último, embora em 1975, três anos depois de publicá-lo, lance junto com Max Papart *Le jour des temps*, com 13 gravuras de Papart, uma epígrafe e sete poemas dele próprio.

Nossa escolha de *Choses et autres* para *corpus* do eixo temático se deve a dois aspectos que reforçam nossa tese de que existe uma poética do movimento na poesia prevertiana. O primeiro refere-se à impressão de que, neste livro, Prévert empreende uma revisão de toda a sua obra dita poética, a qual seria apenas aparentemente dissemelhante a si mesma (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 89).

Nele, o poeta retoma e prolonga vários de seus *recueils*, principalmente os três últimos livros publicados antes de *Choses et autres*, que são *Fatras*, *Imaginaires* e *Hebdromadaires*. Este é, aliás, o fator que mais chamou nossa atenção. Desta maneira, sua obra está sempre em transformação, em constante movimento.

O segundo aspecto a ser valorizado em *Choses et autres* é que aí o poeta desenvolve ao extremo a sua escritura paródica, o uso de jogos de linguagem, como os processos anagramáticos. Em *Choses et autres*, nele encontram-se marcas importantes da poesia prevertiana, como os *graffiti*, a *bibliofolie*, a criação coletiva, a língua popular, o jogo dos dicionários, os *à suivres*, as *suites*, o tom autobiográfico. E ainda temas

como: as guerras, a tecnologização e a substituição do homem pela máquina, a crítica às idéias, a rememoração, a obra como entrecruzamento e encontro de outras obras.

Dividiremos esse capítulo em dois campos. No primeiro, há temas como a religião, o militarismo, o progresso desumanizado e a linguagem dita culta, ao passo que, no segundo campo, discutimos a importância da linguagem popular, da memória, da arte em movimento na poética prevertiana. Por fim, apresentamos o possível conteúdo de um testamento literário prevertiano, com base nos poemas “Sans faute” e “La femme acéphale”.

Em nossa tese, buscamos, pois, explicitar de que modo a poética do movimento pode constituir um método de leitura estilística, mimética, inter e autotextual, bem como temática em Prévert, centrada numa construção lectoral. Assim, com base principalmente nos livros *Fatras*, *Imaginaires* e *Choses et autres*, tomados como chaves maiores para representar o conjunto da produção artística de Jacques Prévert, nosso estudo se propõe a estabelecer o que denominamos uma poética do movimento na obra deste escritor francês, visto que consideramos tal caracterização como fundamental para a compreensão de sua obra poética.

2 - PROCEDIMENTOS ESTILÍSTICOS E MIMÉTICOS DO MOVIMENTO

Le mot est plus fort que l'idée:
c'est en ce sens que je suis matérialiste.
PRÉVERT, OC I, 1992, p. 1221

Um artista, da linguagem e/ou da imagem, como é o caso de Jacques Prévert, deve tornar perceptível, audível e visível para seu público aquilo “que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária” (MARCUSE, 1981, p. 78). Em Prévert, o uso de jogos de palavras transgride a ordem lógica dos vocábulos, criando sentidos inesperados e uma nova realidade. Por isso, o poeta explora toda intervenção que obrigue as palavras e as imagens a mostrarem algo diferente do que costumam expressar. Conforme Danièle Gasiglia-Laster, deve-se buscar o sentido além da aparência primeira das palavras (1992, p. 1088).

Entre os mecanismos que tornam as construções verbais prevertianas tão singulares, citem-se o emprego natural da gíria, os jogos de palavras e os duplos sentidos, que criam um efeito de desagregação e dissociação de modo a tornar a poesia prevertiana uma atitude crítica (SERENI, 1991, p. 17). Acrescente-se que, neste efeito de desagregação e dissociação, Prévert opera uma nova associação na qual inverte, revira expressões congeladas, provoca imagens, sons, idéias e palavras, de maneira a deformá-los e desintegrá-los, para depois reformá-los.

Não há nenhuma gratuidade em suas intervenções verbais e miméticas; Prévert questiona o sistema lingüístico francês para denunciar as afirmações manifestas da sociedade. (PARLEBAS, 1976, p. 509)

A poética do movimento reinventa e renova as palavras, os sons e as imagens empregando vários procedimentos estilísticos. Para demonstrar o processo de recriação por meio da poética do movimento, dividimos este capítulo em duas partes. Na primeira, tratamos dos procedimentos relativos às palavras, tendo como *corpus móvel* os livros *Fatras e Choses et autres*, ao passo que, na segunda parte, estudamos as imagens que simbolizam o movimento na poética prevertiana, baseando-nos principalmente em *Imaginaires*.

2.1 – Jogos de palavras em Prévert

Em “Colloques dans un sentier menant à un séminaire de création”, de *Imaginaires*, em um diálogo entre “le créant”, aquele que ao mesmo tempo crê e que cria, e “le mécréant”, aquele que ao mesmo tempo descrê e descreia, o poeta apresenta a sua poética da “récréation-recréation”, em que palavras se reinventam e se travestem (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 165).

Explorando a polissemia do sintagma “cours”, que em sua forma no plural pode significar “cursos” e “pátios”, conforme o contexto, Prévert enfatiza que, para se transformarem sempre, as palavras, “les enfants du vocabulaire”, devem sair das paredes de um curso (cours), de uma aula de criação e ir brincar livres nos pátios (cours) de recreação ou de recriação, como sugerem os verbos quase homófonos “recréer” (recriar) e “récréer” (recrear).

Por brincarem e não estarem contaminadas pelos esterótipos e dogmas dos adultos, as crianças do dicionário se opõem às grandes palavras (grands mots), que muitas vezes servem para designar instituições como a Igreja, o Estado, o País, entidades como Deus e sentimentos como o Amor. Em “Anabiose”, de *Fatras*, Prévert substitui paronomasticamente a palavra “maux”, que indica males, por “mots”, na expressão “Aux grands mots, les grands remèdes” (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 99). Desse modo, o poeta aproxima essas duas palavras, sugerindo que as grandes palavras são nossos grandes males.

Ainda em “Colloques dans un sentier menant à un séminaire de création”, “le mécréant” diz ao “créant” que, embora ele jogue e brinque com as palavras, elas não precisam dele porque

jouent très bien tout seuls.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 165)

De acordo com o “mécréant”, as crianças do vocabulário fazem com que

les mots sacrés se désacralisent et les mots secrets se créent
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, 164-165)

Neste jogo com os sintagmas “sacrés” e “secrets”, também quase homófonos, abre-se o espaço tanto para a dessacralização e a inversão de enunciados idelógicos, quanto para a criação de novas associações, até então consideradas secretas, já que na seqüência sintagmática “mots secrets” pode-se ouvir “les mots se créent”, pois têm autonomia para se recriar.

A seguir, estudamos as figuras de repetição de dicção e sintaxe que Prévert utiliza à sua maneira como primeiro passo para criar novos sentidos e usos para os sons e as as palavras.

2.1.1 – Figuras de repetição de dicção e sintaxe

Em seus poemas Prévert trabalha figuras de repetições, sejam elas de dicção ou de sintaxe, de modo que elas impliquem um retorno com transformação - sonora, gráfica ou semântica. Ao repetir uma palavra, uma combinação sintagmática ou uma seqüência sonora, Prévert procura empregá-las como recurso poético em diferentes sentidos, de modo a produzir o efeito de um trocadilho. Uma expressão banal como “fait divers” pode sugerir sonoramente ao poeta a expressão “fée d’hiver”, que, por sua vez, sugeriria “magicien du printemps” (PRÉVERT, OC II, *Hebdromadaires*, 1996, p. 912), numa exaltação da magia do inverno e da primavera.

Em Prévert, concorrem para a realização de um trocadilho homônimos, homófonos e paronomásia, que são baseados em semelhantes acidentais, a fim de produzir efeitos de seriedade ou de zombaria (GREET, 1968, p. 1-2).

Prévert explora tanto o trocadilho em sua obra que ganhou uma reputação – boa ou ruim – de “poète pour rire” (CHAREYRE, 1984, p. 95). O trocadilho (ou calembur, do francês calembour) é “um jogo espirituoso de palavras para se fazer efeito” (TRINGALI, 1988, p. 141), que pode ocorrer por meio de três procedimentos retóricos, a saber: a antanáclase ou diáfora (repetição duma palavra na frase, com sentidos diferentes), a paronomásia (emprego de palavras semelhantes no som, porém diversas na significação) e a reunião de sílabas de uma ou várias palavras em outras.

Na peça ‘La tour’, de *Spectacle*, Prévert explora a diáfora com o verbo ‘porter’. Nela, um cavaleiro entra

portant une barbe bleue et une femme morte.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 251)

Nesse caso a diáfora cria uma sensação de estranheza, pois ‘porter une barbe bleue’ significa ‘usar uma barba azul’, ao passo que ‘porter une femme morte’ significa ‘carregar uma mulher morta’. Na fusão dos dois sentidos de ‘porter’, o cavaleiro poderia ao mesmo tempo usar e carregar uma barba azul e uma mulher morta, criando assim uma atmosfera surreal.

Em seu jogo diafórico, Prévert busca levar as palavras a se transmutarem frente ao olhar do leitor. Em ‘Un beau matin’, de *Histoires et d’autres histoires*, Prévert explora a ambiguidade da palavra ‘personne’, que dependendo do contexto ora pode significar ‘pessoa’, ora pode significar ‘ninguém’, que é exatamente o contrário da primeira significação. Para tal, primeiramente, Prévert a emprega na frase negativa ‘Il n’avait peur de rien’ (PRÉVERT, OC I, *Histoires et d’autres histoires*, 1992, p. 853), indicando que o personagem não teme ninguém. No entanto, no último verso do poema, o personagem, marcado apenas pelo pronome ‘il’, vê diante de si un ‘Rien en personne’ (PRÉVERT, OC I, *Histoires et d’autres histoires*, 1992, p. 853). (VOLTAR)

Na primeira página de *Paroles*, pode-se encontrar um jogo de palavras baseado na repetição do verbo ‘croire’ de maneira que ele possa ter ao mesmo tempo seus sentidos de certeza e de dúvida:

Ceux qui croient croire.
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 1)

Em ‘Théologales’, de *Spectacle*, este mesmo jogo diafórico é acompanhado de um comentário que Prévert põe na boca de um abade, um representante da fé, que, portanto, não pode(ria) ter dúvidas:

L’abbé, entre ses dents
Tss...Tss. . (hochant la tête) Je crois en Dieu... Je crois qu’il va pleuvoir...
C’est agaçant...Tss... Tss... le même mot pour affirmer la certitude et le doute. (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 284)

No poema “La femme acéphale”, de *Choses et autres*, aos que querem avaliar o que a “mulher acéfala” diz pela existência ou não de rima ou metros alexandrinos, que era um militar, ela aconselha que eles leiam o poeta tibetano *Tourimatou*, que soa também em francês como “Tout rime à tout” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 382), sem hierarquias. Tal como Prévert, a mulher acéfala do poema homônimo de *Choses et autres* conhece a hierarquia da poesia (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 365). Ao invés de usar rimas finais, que regulam a fantasia e são um dique contra o fluxo verbal (PAZ, 1990, p. 95), Prévert prefere explorar as homofonias da língua francesa de modo que este jogo

efface les limites du mot, du syntagme ou du vers, au profit de l'équivoque ou de l'inversion du sens. (COLLOT, 2004, p. 70)

No poema “Suivez le guide”, de *Fatras*, para que ninguém siga o guia, o mestre, Prévert promove um quiproquó com as formas homófonas e homógrafas de “suis”, que em francês corresponde à primeira pessoa do singular do presente tanto do verbo “être” quanto de “suivre”:

Le guide

Suivez le guide. Moi, je ne suis pas le guide, puisque je suis le guide.
(PRÉVERT, OC II, 1996, *Fatras*, p. 74-75)

Nesse jogo instaura-se a dúvida no leitor, pois não se sabe se o guia não segue o guia, já que é justamente o guia; ou então, ele não seria o guia porque segue o guia.

No poema “Où cela nous mène ou où cela noumène”, desde o título, várias possibilidades de se ler o texto já se apresentam. Prévert joga com duas seqüências homófonas, que têm porém sentidos diferentes, porque, para ele, importa saber onde o númeno (a coisa-em-si kantiana) nos leva. O poema também apresenta duas possibilidades de leitura, uma gráfica e outra gráfico-sonora. Na possibilidade gráfica, lê-se:

Cette cravate est un objet en soie mais
sur moi comme sur toi ou sur vous
elle se noue (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 941)

Na possibilidade gráfico-sonora, pode-se ler:

Cette cravate est un objet en soi mais
sur moi comme sur toi ou sur vous
elle c'est nous.

Essas duas possibilidades convivem no poema, sem que se possa escolher entre uma e outra, criando, pois, um suplemento de som e sentido.

Este jogo homofônico com ‘soie/soi’ também aparece em ‘Opéra Tonique’, de *Histoires et d'autres histoires*, numa reescritura sonora do verso ‘Ó Poulpe, au regard de soie’, do primeiro canto de Maldoror, porém com ‘soi’ no lugar de ‘soie’:

Poulpe au regard de soi
(PRÉVERT, OC I, *Histoires et d'autres histoires*, 1992, p. 890)

No poema de Prévert, percebe-se uma explícita referência por paronomásia ao trecho dos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, obra na qual Prévert cria uma tensão poética pelo uso de *soi* (swa), homófono de *soie* (swa), que modifica totalmente o sentido da frase de Lautréamont. De um ‘polvo de olhar de seda’, passa-se a ler também ‘um polvo com o olhar para si mesmo’. Desse modo, Prévert recupera para o trecho de Lautréamont um outro sentido possível, que, no entanto, está presente nos significantes da cadeia fônica. Para criar vários níveis de significação em seus poemas, Prévert opera um

continuel renvoi du sémantique au phonétique et du phonétique au sémantique. (PARLEBAS, 1976, p. 502)

Por meio de um procedimento paronomástico, Prévert reescreve um trecho do *Pater Noster*, inserindo as figuras das Náiades, as divindades femininas da mitologia grega que vivem nas fontes e nos rios sendo consideradas filhas de Zeus. Desse modo, em seu texto, Prévert troca a evocação de Deus pela de Netuno e aproveita-se também da proximidade fônica entre *pain* (pão), metáfora do alimento dos homens, e *bain* (banho), metáfora do alimento dos seres aquáticos, para realizar mais uma de suas reescrituras paródicas: ‘O grand Neptune! Donnez-nous notre bain quotidien’ (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 9).

Uma expressão como “champ visuel” (campo visual) pode lembrar ao poeta “un chant visuel”, que é graficamente um canto visual, mas sonoramente ao mesmo tempo canto e campo visuais. Ao se referir aos quadros de Braque que acompanham seu livro-poema *Varengeville*, Prévert pontua uma descrição dos quadros com a expressão “chant visuel” ao invés de “champ visuel”:

D'autres tableaux vrais et beaux comme le rêve mais
relégués dans la gloire sont invisibles à la plupart de
ceux qui aimeraient et sauraient les voir
mais très loin ailleurs captive dans son exil doré la pein-
ture a son radar

Chant visuel
(PRÉVERT, OC II, *Varengeville*, 1996, p. 587)

No poema “Dans ce temps-là”, de *Spectacle*, sem utilizar a nova expressão “chant visuel”, Prévert refere-se a um canto visual por meio da expressão “musique des dessins de Chagall” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 364-365).

Quanto às transformações que Prévert opera no uso de figuras de linguagem usadas nos versos, tais como anadiploses (repetição de palavra(s) do fim de um período ou oração, ou de um verso, no princípio do período, oração ou verso seguinte), anáforas (repetição de uma ou mais palavras no princípio de duas ou mais frases, de membros da mesma frase, ou de dois ou mais versos), epanástrofes (repetição, no começo dum período, de um membro de frase, ou de um verso, da(s) última(s) palavra(s) do período, do membro da frase ou do verso antecedente), epizeuxes (figura pela qual se repete seguidamente a mesma palavra, para amplificar, para exprimir compaixão, ou para exortar), é interessante citar o artigo “Le vers dans *Paroles*”, de Michel Collot. Para ele, chama atenção a maneira como Prévert emprega tais figuras, de modo a produzir uma transformação em vez de uma simples repetição. Conforme o estudioso,

encore faut-il préciser que, chez Prévert, la reprise [. . .] s'accompagne d'un déplacement formel ou sémantique. (COLLOT, 2004, p. 69-70)

Pode-se citar como exemplo de transformação o seguinte diálogo do poema “Diurnes”, de *Fatras*:

URBI

Sans doute, je suis celui qui peut être.

TORBI

Peut-être, je suis celui qui s'en doute.

(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 46)

Nesse trecho, Prévert explora os significantes /sâ/, /dut/ e /pøtetr/, por meio da epanástrofe, ou seja, repetição na frase seguinte das mesmas palavras da frase anterior mas em ordem inversa, e assim nos faz passar da certeza à dúvida. Enquanto, na fala de Urbi, os dois significantes remetem a “sem dúvida” e “pode ser”, na de Torbi remetem a “talvez” e “quem duvida disso”. Prévert renova os sentidos ao repetir os sons mas não as classes gramaticais, e, assim, escapam a uma simples repetição.

No poema “En argot dans le texte”, de *Fatras*, pela homofonia entre “adorait” (adorava) e “à doré” (dourou), Prévert cria, no nível sonoro, um resplandecimento e uma adoração recíprocos entre Eva e o Sol. Pode-se assim ter quatro leituras possíveis. A primeira seria, evidentemente, aquela apresentada no poema. Ei-la:

1) Ève adorait le soleil

Et le soleil a doré Ève

(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 68)

As outras três constróem-se da seguinte maneira:

2) Ève a doré le soleil

Et le soleil adorait Ève

3) Ève adorait le soleil

Et le soleil adorait Ève

4) Ève a doré le soleil

Et le soleil a doré Ève

Ao fazer uso de anadiplose, que é a repetição da última palavra de um verso no início de outro, Prévert procura criar novos encadeamentos para a palavra repetida, de maneira que ela adquira outros sentidos e se metamorfoseie. No poema “La lessive”, de *Paroles*, a palavra “police”, presente na expressão “bonnets de police” (bonés de

polícia) (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 69), adquire no início do verso seguinte o seguinte de “apólice” ao formar a expressão “des polices d’assurance” (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 69). Eis a transformação:

des bonnets de nuit...des bonnets de police...
des polices d’assurance... des livres de compte...
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 69)

Assim, a palavra “police” passa de um sentido de vestimenta para um sentido de seguro de vida. Ao relacioná-la com “assurance”, Prévert sugere que a segurança da polícia seria apenas para aqueles que podem pagar por ela.

Em “Les enfants des arbres”, de *Arbres*, por meio de uma anadiplose seguida de encadeamento, vê o processo de transformação de uma árvore em flauta e da flauta em canções. Eis o trecho:

bois d’arbres dont on fait des flûtes
des flûtes dont on fait des chansons.
(PRÉVERT, OC II, *Arbres*, 1996, p. 141)

No poema “Les oiseaux du souci”, de *Paroles* mistura duas figuras de repetição no verso “Pluie de plume plume de pluie” (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 103): a epanadiplose (repetição de uma palavra no início e no fim do verso) e a epizeuxe ou reduplicação (repetição seguida de uma palavra no meio do verso). O poeta faz com que os elementos “pluie” e “plume” interfiram um no outro, estando um na matéria do outro, bem como na sonoridade de “pluie” (ply) dentro de “plume”:

Pluie de plumes plumes de pluie
Celle qui vous aimait n’est plus
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 103)

Ao ressoar “plume” e “pluie” no advérbio “plus”, com sentido de negação, reforça-se a idéia que tanto a pluma quanto a chuva não existem mais.

Em suas composições poéticas, Prévert mistura às vezes num mesmo verso ou numa seqüência de versos duas ou mais figuras retóricas, em geral de repetição e de dicção, que instauram a transformação na repetição. Num *graffiti* de *Textes divers*, o

artista apresenta em seqüência uma epanástrofe e uma anáfora, cujos elementos se diferenciam graficamente mas se igualam sonoramente. Eis a passagem:

Le temps et l'espace
L'espace et le temps
Laissent passer le temps.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 945)

De início, por meio da epanástrofe, “temps” e “espace” mudam de posição, sugerindo que não há hierarquia entre eles. Em seguida, ao repetir numa anáfora apenas sonoramente o verso “l'espace et le temps”, mas sob a forma do predicado “laissent passer le temps”, entende-se que espaço e tempo juntos formam o tempo, o movimento da vida.

No poema “La libre forêt”, formado por quatro versos, o leitor pode ver uma transformação gráfica e semântica no jogo de sonoridades que Prévert desencadeia. Em seus dois primeiros versos, o advérbio “ni” forma asserções negativas com as palavras “science” (ciência), “potence” (força) e “homme” (homem), palavra que forma a epanadiplose. Assim temos:

Ni science ni homme
Ni homme ni potence
Ni omniscience
Ni omnipotence.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 332)

No encadeamento no segundo verso da combinação sintagmática “ni homme” com “ni potence”, pode-se ouvir “omnipotence”, que, por sua vez, sugeriria ao poeta “omniscience”, palavras que formam o terceiro e quarto versos.

Prévert explora a etimologia de “potence” (força), que deriva do latim “potentia”. Deste modo, a palavra adquire um novo significado: de “força” passa a significar “potência” ou “poder”, e assim se pode relacionar a manutenção do poder absoluto ao temor da força.

No poema “Velleité de puissance”, de *Choses et autres*, Prévert explora diaforicamente os sentidos das palavras “tête” e “terre” para sugerir a ascensão e queda de um governante (ou ditador) militar. O poema compõe-se de cinco versos, sendo os

quatro primeiro introduzidos pela anáfora “À la tête de”, e o último composto por uma epanástrofe. Eis o poema:

À la tête de l'État
 À la tête des états
 À la tête de tous les états
 À la tête de la Terre
 Et de la terre sur la tête
 (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 335)

Nos quatro primeiros versos, a palavra “tête” significaria “comando”, ao passo que “Terre”, escrita em Maiúscula, indica o nosso planeta. Porém, na inversão que Prévert opera no quinto verso, ambas as palavras adquirem novo sentido: “tête” passa a significar “cabeça” e “terre”, agora em minúscula”, indica o elemento “terra”, de modo que o poema sugere que, ao chegar ao Poder, todo ditador da Terra será morto por aqueles que querem lhe tomar o poder.

Talvez o emprego mais rico de uma anáfora, junto com paronomásia, numa transformação gráfica e semântica, esteja no poema “A”, de *Fatras*. Nele, Prévert apresenta inicialmente a sequência anafórica:

Le Temps nous égare
 Le Temps nous étreint
 Le Temps nous est gare
 Le Temps nous est train
 (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p.127)

Na continuação da anáfora, o poeta explora as possibilidades sonoras das formas verbais “égare” (extravia) e “étreint” (abraça forte), transformando-os em “est gare” (é estação) e “est train” (é trem). Assim, aquilo que de início pode extraviar e separar também é uma estação, ponto de parada ou de repouso, bem como aquilo que nos abraça e nos acalenta pode nos pôr em movimento. No poema “A”, dedicado a Janine, esposa de Prévert, este jogo mostra que, se logo depois que eles se conheceram, eles ficaram distantes um do outro, o tempo se encarregou posteriormente de uni-los.

Ao misturar figuras de dicção e de sintaxe, Prévert enriquece seu modo de jogar com as palavras e explora as possibilidades estilísticas, sintáticas, semânticas e sonoras da língua francesa, criando vários níveis de significação, que muitas vezes ou se complementam ou se confrontam.

A seguir, trataremos dos anagramas no nível da palavra, que, em seu processo de dissociação e reassociação, se transformam em novas palavras e frases bem como contaminam palavras quando são sua palavra-tema.

2.1.2 - Anagramas

Qui trop célèbre le cérébral
fait rire le prévertébral.
PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 166.

Os procedimentos anagramáticos são talvez o recurso lingüístico mais usado por Prévert. Além de ser uma transformação gráfica de uma palavra e/ou de uma frase em outras palavras ou frases ao longo de um texto, conforme a aceção de Saussure, os procedimentos anagramáticos aparecem em Prévert ora sob a forma de “anagrama” ou anagrama perfeito (como a recombinação de todos os elementos de uma palavra ou de uma frase), ora sob a forma de “anafonia” (em que a transformação se dá no nível sonoro).

Os anagramas criam em Prévert vários níveis de entendimento, de que a leitura torna-se uma espécie de “infratexto”, que seria

autre texte (occulte et occulté) sous le texte, lieux communs ou formules (au sens algébrique ou chimique) le “chiffrent”, l’accompagnant, le relançant, le désignant. Sous le texte, mais non hors le texte, transcrit en le texte par des équivalents, travaillant selon le mode de sa disparition. (BAETENS, 1985, p. 225)

Desse modo, a pertinência do anagrama como funcionamento textual é

le fruit d’une construction lectorale, d’une lecture qui récrit le texte
(BAETENS, 1985, p. 231).

Pode-se encontrar um infratexto em Prévert numa seqüência do poema ‘Fastueuses épaves...’, de *La pluie et le beau temps*, em que um verso inteiro se constrói a partir da palavra-tema “sommeille”, da qual se extrai a seqüência “sommeille sous l’oeil seul du soleil” (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 678). De “sommeille” chega-se a

“soleil”, passando-se por “l’oeil seul”, que se forma a partir da decomposição sonora e silábica de “soleil”. O mesmo jogo entre “soleil” e “seul oeil” retorna no poema “Par ceux qui l’aiment”, que Prévert dedica ao fotógrafo Karabuda:

La vie vue à l’oeil nu
à l’oeil neuf
le seul oeil
le soleil
de connivence avec la nuit.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 635)

Encontramos um caso interessante de anagrama perfeito em Prévert, no e “Économie militaire”, de *Choses et autres*, que denuncia a relação entre a guerra e a indústria bélica. Nele, observa-se a seguinte construção:

Couteaux généreux supprimant les généraux coûteux.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 334)

Aqui, como numa troca de parceiros em uma dança, por meio de metátese entre os fonemas finais das palavras “couteaux” e “généreux”, Prévert forma os sintagmas: “généraux coûteux”. Ou seja, à base “Cout” e “Géné” acrescenta os fonemas “eaux” e “eux”. Quando se dá a inversão no poema, Prévert também inverte a posição das bases e dos fonemas.

Há um exemplo de anafonia no poema “Sceaux d’hommes égaux morts”, de *La pluie et le beau temps*. Nele, embora o poeta não escreva as palavras “Sodome” e “Gomorre”, pode-se ouvi-las nos seguimentos “Sceaux d’hommes égaux morts” e “Seaux d’eau mégots morts”. O título do poema “Sceaux d’hommes égaux morts” reaparece alterado para “Seaux d’eau mégots morts”, como se o artista tentasse escapar a uma censura:

Seaux d’eau
Mégots morts
Deux corps sous les décombres
dans l’ombre du décor.
(PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 661-662)

Nos dois versos finais do poema, os corpos de dois militares mortos (deux corps), sob os escombros (sous les décombres) passam a fazer parte anagramaticamente da sombra do cenário (l'ombre du décor). Com um mínimo de recursos e palavras, o poeta obtém um máximo de efeito. Neste poema, por meio do anagrama poético, Prévert transpõe duas regras fundamentais da palavra humana: a do laço codificado entre o significante e o significado, e a da linearidade dos significantes.

Assim, a escrita anagramática é dotada de um considerável poder de evocação. A esse respeito, Foucault afirma que sob as palavras da língua francesa há frases e fragmentos de discursos, que ecoariam num murmúrio infinito (FOUCAULT, 2001, p. 17). Nos versos finais do poema ‘Romancero Miró’, do livro *Miró*, a partir dos sons das sílabas ‘é-lé-men-taire’ da expressão ‘C' est élémentaire’ (é elementar), Prévert ouve a frase ‘Elle l' aime en terre’. O significante ‘terre’ ‘puxa’ os outros três elementos da natureza: ‘air’ (ar), ‘feu’ (fogo) e ‘eau’ (água), constituindo assim os quatro elementos conhecidos desde a Grécia antiga:

Miró aime la vie
 La vie aime Miró
 La vie aime l'amour
 C'est élémentaire
 Oui elle l'aime en l'air
 Oui elle l'aime en feu
 Oui elle l'aime en l'eau
 Oui elle l'aime en terre
 Élélementairement.
 (PRÉVERT, OC II, *Miró*, 1996, p. 524)

No poema ‘Et que faites-vous, Rosette, le dimanche matin?’, de *La pluie et le beau temps*, percebe-se o mesmo poder de evocação da escrita anagramática. A partir da decomposição silábica da palavra ‘Concupiscence’, proferida no poema por um pregador (sermonneur), Prévert se reporta a outras cinco palavras:

Concupiscence
 Quel beau mot disait le sermonneur
 et qui évoque tant de choses

 le mot conque [...]
 le mot huppe [...]
 le mot Is [...]
 le mot Hans [...]

D'ailleurs le mot anse évoque aussi l'anse du panier
 qu' autrefois les petites bonnes n'hésitaient pas à faire
 danser et même (petit rire libre et primesautier) [...]
 (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 733)

No mesmo poema, a sílaba-palavra “con” é transformada em palavra-tema dos últimos oito versos:

Con-cu-pis-cence

Il parla aussi d'autre chose
 Nous conseillant d'aller à confesse
 Pour éviter le concubinage
 Et nous apprit qu'on appelait autrefois concuré
 Le prêtre exerçant la charge de curé
Concurrement avec d'autres abbés.
 (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 733)

Dessa maneira, estas palavras são contaminadas pelo sentido de “con”. Autotextualmente, palavras como “conscience” e “consommation”, que portam o mesmo significante “con”, também se contaminam com o sentido pejorativo do seu prefixo. Num *graffiti* da seção “Intermède”, de *Spectacle*, Prévert transforma “conscience” em “science des cons”:

La conscience d'aujourd'hui c'est la science des cons instruits.
 (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 378)

O poeta explora esta mesma dissociação e reassociação de som e sentido em outras duas ocasiões. No poema “Définir l'humour”, de *La pluie et le beau temps*, Prévert reafirma que

cette conscience redeviendra encore pour un temps
 science des cons
 (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 769)

Já num *graffiti* de *Choses et autres*, o poeta aconselha aqueles que citarem “un texte con” a não se esquecerem de indicar “le contexte”. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 273). Assim, o “texte con” seria aquele baseado em estereótipos que se adaptam perfeitamente a diferentes contextos.

Um mesmo processo desconstrutor-reconstrutor ligado a “con” reaparece na expressão “Société de consommation” (sociedade de consumo) que, em “Trophées et pertes”, de *Choses et autres*, Prévert transforma em

Société de cons
Et de sommations
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 335)

Por sinal, para Herbert Marcuse, a arte, a verdadeira arte, seria uma “contraconsciência: a negação do pensamento realístico-conformista” (MARCUSE, 1981, p. 22). Empregando um neologismo criado pelo próprio Prévert Prévert, pode-se afirmar que, além de iconoclasta, o artista também ataca os “cons”, sendo, pois, um “conoclastique” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 356).

Por meio de um jogo anagramático, pode-se saber a que palavra Prévert se referiria. No poema “Éros”, da seção “Vulgaires”, de *Choses et autres*, Prévert opera duas transformações com o sintagma “évangile”. Na primeira, separa-o em três outros sintagmas: “Ève” (Eva), “venge” (vinga) e “il” (ele), pondo-os, no entanto, em ordem inversa, de modo a formar a seguinte frase:

Éros – Il venge Ève.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 324)

A primeira transformação já havia sido feita no poema “Le paradis marin” (OC II, 1996, *Fatras*, p. 61), de *Fatras*, em que a palavra “évangile” é decomposta nas palavras “Ève” (Eva), “ange” (anjo) e “île” (ilha), que reconstituem num acróstico a palavra “évangile”:

...et
ÈVE vécut avec un
ANGE dans une
ÎLE
... et
l’habit bleu de l’ange
fut jeté aux orties
(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 61)

Na segunda transformação, Prévert pospõe o nome do autor fictício da frase, ao título do livro, “Paroles des vents”, fazendo a palavra “évangile” ressoar no novo sintagma (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 324).

Em “Amour”, de *Choses et autres*, o amor é apresentado como “éternité étreinte”, sendo aliás “étreinte” um anagrama perfeito de “éternité” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 276)

O jogo anagramático é tão perceptível que Prévert atribui tal poema justamente a “Anna Gram”. Ao se ler o verso “Furtive étreinte de l'éternité” (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 101), do poema “La cinquième saison”, de *Fatras*, pode-se inferir a referência explícita ao amor:

Furtive étreinte de l'éternité
Coup de foudre
L'éclair déshabille l'amour
(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 101)

Vê-se, pois, que Prévert não se limita a utilizar o jogo anagramático apenas num poema, porque prefere inserir esse procedimento numa rede autotextual, em que se pode ler um poema juntamente com outro.

No poema “La crosse en l'air”, de *Paroles*, um vigilante noturno se dirige ao Santo Pai com um acróstico formado com as letras da palavra “Athée”, mostrando que ele não é um livre pensador, mas sim ateu:

Je ne suis pas libre penseur dit le veilleur
Je suis athée [...]
athée
A comme absolument athée
T comme totalement athée
H comme hermétiquement athée
É accent aigu comme étonnamment athée
E comme entièrement athée
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 92-93)

Como segue o título do poema “Mélodie démolie”, de *Fatras*, baseado num anagrama perfeito, os procedimentos anagramáticos desfazem as velhas melodias para criar outras. Como um dos mecanismos de funcionamento da poética do movimento, a

leitura anagramática alerta o leitor para o fato de que ele mesmo pode desmontar o texto que lê e reconstituí-lo de outra maneira.

Para demonstrar que os jogos com palavras em Prévert vão além da sintaxe, da semântica e da fonética da língua francesa, a seguir, analisamos o fenômeno do bilingüismo como uma maneira de cruzar as barreiras lingüísticas.

2.1.3 - Bilingüismo

Há em toda língua três níveis de expressão possíveis: semântico, sintático e fonológico. Tudo aquilo que violar cada um ou o conjunto desses três componentes é, em princípio, agramatical. Mas Prévert tende a misturar palavras de língua inglesa e francesa, de modo que, mesmo numa tradução, elas se remetam reciprocamente sem cessar.

Em *Fatras*, Prévert insere o texto do livreto *Les chiens ont soif* (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 77-87), escrito com Max Ernst, o maior divulgador da colagem entre os surrealistas, prestando assim uma homenagem ao criador dessa manifestação de arte visual. O título é uma paródia bilíngue ao título do livro *Les Dieux ont soif*, de Anatole France. No princípio, a substituição de “Dieux” por “Chiens” pode causar estranhamento no leitor; mas a troca perde sua arbitrariedade, se levarmos em conta que “Dieu”, “God” em inglês, tem como palíndromo “Dog” (cão).

Em “Messe média”, de *Imaginaires*, as palavras francesas do título se travestem sonoramente nas palavras inglesas que designam a comunicação de massa: “mass media”. Eis o poema na íntegra:

Mass for the massacre of Mass.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 179)

Nesta aproximação, o poeta condensa no significante “mess” os sentidos de “missa” em francês e inglês e de “massa” em inglês. Além desses sentidos, este jogo paronomasticamente remete ainda a “mess”, palavra inglesa que significa “o lugar onde os militares tomam suas refeições”.

Com os sentidos de “mass” como “missa” e “massa”, a sua leitura ganha diversas direções, porque a simples troca de um sentido por outro altera bruscamente a significação no poema. Além da ambiguidade semântica e fonológica bilíngue de “mass”, o poeta explora ainda a ambiguidade da preposição inglesa “for”, que pode significar “para” e “à favor”, “pró”. A seguir, apresentamos em nossa tradução as dezesseis possibilidades de leitura deste poema. Com os sentidos de “missa” e “massa”, temos oito leituras:

Missa pelo (a favor do) massacre da massa.
 Massa pelo (a favor do) massacre da missa.
 Massa pelo (a favor do) massacre da massa.
 Missa pelo (a favor do) massacre da missa.
 Massa para o massacre da missa.
 Massa para o massacre da massa.
 Missa para o massacre da missa.
 Missa para o massacre da massa.

Já com os sentidos de “refeição militar”, “missa” e “massa”, temos outras oito leituras:

Refeição militar pelo (a favor do) massacre da massa.
 Refeição militar pelo (a favor do) massacre da missa.
 Refeição militar para o massacre da missa.
 Refeição militar para o massacre da massa.
 Missa pelo massacre da refeição militar.
 Massa para o massacre da refeição militar.
 Missa para o massacre da refeição militar.
 Massa para o massacre da refeição militar.

No poema “La grasse matinée”, de *Paroles*, a passagem da expressão francesa “café-crème” para a expressão inglesa “café-cream”, que em francês soa como “café-crime”, precede justamente o anúncio de um crime:

L'homme titube
 Et dans l'intérieur de sa tête
 Un brouillard de mots
 Un brouillard de mots
 Sardines à manger
 Oeuf dur café crème
 Café arrosé rhum

Café-crème
 Café-crème
 Café-crime arrosé sang!...
 Un homme très estimé dans son quartier
 A été égorgé en plein jour
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 55)

O poema bilíngue de maior extensão em Prévert é “Chant Song” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 331-332), de *Spectacle*, escrito em forma enumerativa, com palavras francesas e inglesas, o que exige de seu leitor um conhecimento de ambos os idiomas. Nota-se desde o título que o poeta explora a combinação franco-inglesa “Chant song” com a sonoridade da palavra francesa “chanson”, em que o sintagma bilíngue enfatiza a presença do som (son) no canto (chant). De uma tradução do francês para o inglês, Prévert retorna para a língua francesa.

Na primeira estrofe do poema palavras francesas alternam-se irregularmente com palavras inglesas e vice-versa. Nem sempre ao termo francês corresponde uma tradução para o inglês, de maneira que o poeta quebra a expectativa numa constante remissão de uma língua para a outra:

Garden rêveur
 Petite house
 Little maison
 (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 332)

Nesse caso, “Garden” (jardim) não significa em francês “rêveur” (sonhador). Em “Petite house” e “little maison”, o poeta chama a atenção para um cruzamento das línguas, que se pode visualizar no poema. Em “Chant song”, embora tenham sentidos diferentes, as palavras se aproximam ora pelo sentido, ora pela sonoridade. Prévert aproxima pela sonoridade “Blood” (sangue) e “bleu” (azul). “Blood” se traduz em francês por “sang”, que é quase homófono de “song” em inglês, o qual por sua vez remete pelo sentido a “chant”.

Em outros dois outros poemas, Prévert aproxima as sonoridades “son”, “song” e “sang”, não só no título do poema “Chanson dans le sang” (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 67), de *Paroles*, bem como em versos do poema “Chanson pour Labisse”, de *Textes divers*:

La chanson de Samson
 Dans le son il y a du sang
 Dans le sang il y a du son
 (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 484)

No movimento de remissão por sonoridade de uma língua a outra, a combinação bilíngue “mer sea” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 332) pode remeter à expressão inglesa “thank you”. Eis o trecho:

mer sea

 Thank you
 moon lune
 thank you
 mer sea
 (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 332)

Embora o poeta não escreva o cumprimento francês “merci”, homófono de “mer sea”, ele o sugere fonicamente.

Nos versos finais de “Chant song”, ao dizer “yes je t’aime”, o poeta quebra a seqüência da expressão inglesa “yes I love you”, transpondo a frase de amor para a língua francesa. Na repetição da expressão, mas com a inserção do advérbio “tant” (tanto), homófono em francês de “temps” (tempo), o sintagma “t’aime” remete à pronúncia da palavra inglesa “time” [taime], e o advérbio “tant” remete a “temps”, e, por sua vez, a “time”, originando assim a seguinte seqüência:

oh yes je t’aime
 Je t’aime tant
 t’aime tant
 t’aime tant
 time temps
 time temps [. . .]
 et tant et tant
 et tant et tant
 et tant
 et temps.
 (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 332)

Em ‘Quand Sir Jack l’Éventreur’, de *Charmes de Londres*, Prévert se refere a inúmeras edições do jornal inglês ‘Times’ (tempos), empregando o sintagma ‘tant’: ‘Tant de Times’ (PRÉVERT, OC I, *Charmes de Londres*, 1992, p. 511). Por essa aproximação, o leitor pode ouvir uma remissão à palavra que significa ‘tempo’ em inglês e em francês.

O procedimento do bilingüismo pode ajudar o leitor a inferir uma tradução por meio das relações sintáticas. No poema ‘Rain song’, de *Choses et autres*, e publicado pela primeira em 1949 em Los Angeles, Prévert procede de três modos. O poeta apresenta repetidamente num verso uma palavra, francesa ou inglesa, para no verso seguinte traduzi-la. Também alterna versos em que palavras francesas e inglesas ocupam sintaticamente o lugar de sujeito, núcleo do predicado verbal e objeto direto, de modo que o leitor, de língua inglesa ou francesa, possa inferir a significação das frases. Ou ainda, num mesmo verso, usa uma mesma palavra em francês e em inglês.

Do primeiro caso, citemos

Rain rain rain
 il pleut des cats
 il pleut des dogs
 (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 340)

Neste trecho, Prévert apresenta no primeiro verso a palavra inglesa ‘rain’, (chuva), para no verso seguinte introduzir uma versão bilíngue para a expressão idiomática inglesa ‘it rains dogs and cats’ (algo como a expressão ‘chovem facas e canivetes’).

Três versos adiante, o poeta traduz ‘cats’ e ‘dogs’ para a língua francesa, porém em ordem inversa:

[il pleut] des chiens savants
 des chats rouquins (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 339)

Do segundo caso, em que Prévert emprega o sujeito e o verbo da frase em inglês e o objeto direto em inglês e francês, citemos o seguinte trecho:

it’s raining napalm
 bombs and baïonettes
 (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 340)

Nele, Prévert se refere ao napalm, um tipo de gasolina gelatinizada e espessada por sais do ácido naftênico e palmítico, empregada em bombas incendiárias e lançadoras, muito usado pelos Estados Unidos na Guerra do Vietnam.

Do terceiro caso, Prévert traduz a palavra inglesa “time” para “temps” em francês e vice-versa, como se dirigisse mesmo a leitores da língua francesa e da inglesa. Eis as transposições:

tout time tout l'temps[...]
de time en temps.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 340)

Assim, o poeta remete sem cessar o leitor de uma língua para outra, criando uma rede de sentidos e sonoridades bilíngues, cruzando barreiras lingüísticas (GREET, 1968, p. 21), de sorte que, mesmo ao traduzir, Prévert opera uma transformação de significado ao repetir o som da palavra de uma língua em outra.

2.1.4 – Neologismos e palavras-valises

Em nossa análise da poética prévertiana do movimento, percebemos que Prévert sempre cria palavras novas tendo por base um modelo pré-existente, ou seja, ele colhe o “nouveau” na tradição, no que já existe. A sua poética do movimento implica retornos com renovação e, por isso, a nosso ver, os neologismos e as palavras-valises desempenham aí um papel importante. Prévert procura renovar as palavras e seus sentidos, de tal modo que chega a ser campeão em construções verbais, ao criar novas palavras ou novos sintagmas, se for comparado com outros grandes artífices da palavra, como Raymond Queneau, Boris Vian e Eugène Ionesco. Tal constatação, feita por Régis Boyer, em seu artigo “Mots et jeux chez Prévert, Queneau, Boris Vian et Ionesco”, mostra que, por meio de processos de decomposição e recomposição, como enálage (troca de classe gramatical, gênero, número, caso, pessoa, tempo, modo ou voz de uma palavra por outra classe, gênero, número, etc), hipálage (figura pela qual se

atribui a certa(s) palavra(s) de uma frase o que convém logicamente a outra(s) da mesma frase, de maneira clara ou subentendida), dissociações de clichês ou deslocamento de citações, Prévert tinha uma intenção de renovar a língua, uma vez que criar novas palavras é um maneira de criar novos sentidos.

Os novos sintagmas criados sob a forma de palavras-valise e neologismos são um ataque às *appellations contrôlées* e às palavras escritas em maiúsculas, que Prévert usa para que suspeitemos das designações. Em “Gravures sur le zinc”, de *Fatras*, num *graffiti* lê-se que Baco, o deus do vinho, tinha horror das “*appellations contrôlées*”: ele não se referia ao vinho como seu sangue, como fazia Jesus (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 122).

Em *Hebdromadaires*, Prévert mostra que há sempre uma catalogação e uma classificação, expressas nos devidos sufixos:

Il y a des gens qui sont gaullistes, d'autres qui sont gaulliens, il y a toujours quelque chose en ien, en iste ou aste. On sait que, par exemple, les gens qui aiment les animaux, on les appelle d' un nom savant: zoophiles.
(PRÉVERT, OC II, *Hebdromadaires*, 1996, p. 872)

Muitas vezes aliás confunde-se neologismo com palavra-valise (que é também um neologismo). A propósito, sobre essas riquezas de construções, apóiamo-nos em Noël Arnaud, para quem a criação de novas palavras em Prévert representa uma

démarche intellectuelle, l'effort de création, de récréation (et aussi de récréation). (ARNAUD, 1992, p. 22)

Embora a palavra-valise seja uma palavra nova, um neologismo, é preciso distinguir os dois processos. A palavra-valise é um tipo especial de neologismo, sempre formado por duas ou mais palavras, sendo, portanto, uma palavra composta. Porém, de acordo com Noël Arnaud:

les mots originels doivent être visibles ou, à tout le moins, réapparaître à l'examen. Le mot-valise est donc un mot composé. (ARNAUD, 1992, p. 29)

Toda palavra-valise deve ter sentido e ser engendrada pelo texto, dentro de um contexto, sendo, pois, necessária para a seqüência do texto. Observemos a palavra-valise “L'oukipourquoicomment” (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 825),

formada pelos pronomes interrogativos “bù”, “qui”, “pourquoi” e “comment”. Prévert a emprega no poema “Le livre de la Terre”, para expressar que a “Foliophilosophie” (que é também uma palavra-valise formada por “folio”, “folie” e “philosophie”) não fala a linguagem das explicações racionais.

Uma bela palavra-valise é “chistoricococorico” (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 943), composta por três palavras: christo - (h)istorico – cocorico, na qual Prévert une histórica e simbolicamente a França (representada metonimicamente pelo canto do galo) à Igreja Católica por meio de Jesus Cristo. Pode-se conferir esta mesma relação no poema “Famille”, da seção “Vulgaires”, de *Choses et autres*:

La France est la fille aînée de l'église et Jésus-Christ le cadet de mes soucis.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 327)

Conforme Noël Arnaud, as palavras não podem ser apenas agrupamentos de sons sem sentidos; elas devem ter sua “significassité” (palavra-valise formada por signifié+ efficacité):

Ils doivent avoir un sens, ce que nous nommons, en théorie des mots-valises, une significassité, une signification efficace répondant à la nécessité de réimpulser le chant lyrique, si nous oeuvrons en poésie, ou la démonstration scientifique, si nous rédigeons un essai.
(ARNAUD, 1992, p. 33)

Para dizer que um teólogo é um crítico de arte, Prévert cria “arthéologue” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 356) e um “chistique d’art” (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 189). Afirma também o dogmatismo que certos artistas assumem.

De mais a mais, não se deve confundir a palavra-valise com outros procedimentos de neologização, tais como

paronomases, allitérations, tautogrammes, non plus que paronymiques, mots déjà composés, ou calembours, contrepets ou lipogrammes
(ARNAUD, 1992, p. 31).

Numa parte de ‘La femme acéphale’, de *Choses et autres*, pode-se ver de que modo Prévert desencadeia um processo de criação de uma palavra-valise:

Télé: télépathie...télésympathie.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 372)

Para se referir ao movimento perpétuo do mar (mer), Prévert cria uma palavra-valise, na expressão ‘mouvement merpétuel dit mouvement des marées’ (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 271). Para se referir à cólera pelas pessoas de outras cores, Prévert cria ‘multicolère’ (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 513), palavra-valise formada por ‘multicolore’ e ‘colère’, em referência àquelas pessoas que têm preconceito e cólera contra as muitas cores de pele. Com base nesta palavra-valise, Prévert cria, no poema ‘Lettre à Boris [Vian]’, a palavra ‘nucléo-tricolères’ para se referir às atualidades jornalísticas francesas, cujo núcleo é a França (da bandeira tricolor) e sua colérica fúria nuclear:

À part cela rien de bien nouveau, sabrées, goupillonnées, enlevées, bellico, pacífico, presto les Actualités, nucléo-tricolères et pétroliféro-pétrolifères suivent leur cours.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 459)

Decompondo a palavra-valise, encontramos em sua formação ‘nucléo’, ligado a ‘nuclear’, ‘tricolore’ que remete às três cores da bandeira francesa, e ‘colère’, que significa a ‘cólera’ dos que fazem a guerra.

A maior palavra-valise criada por Prévert é ‘théologalaxinématographilologiquement à toi’ (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 819), formada por quatro palavras ‘théologale’, ‘galaxi’, ‘cinématographe’ e ‘philologiquement’. Para Gilles Deleuze, as palavras-valise, ou como ele próprio denomina, as palavras esotéricas, por não repousarem numa identidade prévia não são em princípio ‘identificadoras’, mas ‘induzem um máximo de semelhança e de identidade no conjunto do sistema, como resultado do processo de determinação da diferença em si’ (DELEUZE, 1988, p. 202-203).

No caso de Prévert, acrescente-se que o poeta mistura sons, sentidos e formas gráficas, levando as palavras a interferirem entre si. Ademais, tais palavras fogem das definições, pois são múltiplas e polissêmicas.

2.1.5 – Larousse pour tous

Para dar novos significados às palavras, tal como num dicionário, Prévert procede de duas maneiras. Não hesita em disseminar ao longo de seus livros suas próprias definições de dicionário, várias vezes sob a rubrica “Larousse pour tous”. Nela, Prévert questiona as definições fixas por dicionarizadas. Também é comum que o poeta explique em notas de rodapés o sentido, ou melhor, o novo sentido de uma palavra.

De acordo com Thereza Barrocas, o dicionário *Petit Larousse* exerceria sobre Prévert uma fascinação, uma vez que é o “depositário de definições, provérbios, citações latinas e nomes próprios que constituem o acervo cultural do français moyen com pretensões à cultura” (1990, p. 143). Para o “Auguste de la critique”, do poema “Cirque”, de *Choses et autres*, é o dicionário que legitima os saberes e até mesmo a existência das coisas e dos seres:

Vous êtes pas dans le dictionnaire, ni dans les pages roses, ni dans les pages grises. Tandis que moâ (élevant majestueusement la voix) je suis Auguste, l’auguste Auguste, Octave, octavien, vainqueur d’Antoine, empereur romain!

(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 300-301)

Por nossa vez, ao nomear várias de suas definições de dicionário como “Larousse pour tous”, consideramos que Prévert pretende tornar esta obra de referência acessível a todos, mesmo que a definição não tenha sempre como base o *Petit Larousse*.

No poema “Larousse pour tous”, da seção “Travaux en cours”, de *Choses et autres*, o autor relaciona (melhor dizer: funde) as palavras “théisme” (teísmo) e “déisme” (deísmo) respectivamente com “théisme” (consumo de chá) e “idiopathie”. Para aproximar “théisme” de “thé”, Prévert explora a semelhança sonora e gráfica entre “thé” (que em grego se refere a Deus) e “thé” (que em francês significa chá). Eis as crônicas definições:

Larousse pour tous

Théisme (I): Le théisme est une doctrine indépendante de toute religion, mais qui admet l'existence du Thé ou d'un Thé unique, exerçant une action sur le monde.

Théisme (II): ensemble des accidents aigus ou chroniques de la consommation d'un Dieu.

(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 281)

Prévert extrai as duas definições do *Petit Larousse*. Ei-las

1. **théisme** [teism] n. m.

• 1756; angl. *theism*, du rad. gr. *theos* « dieu »

Didact. Doctrine indépendante de toute religion positive, qui admet l'existence d'un Dieu unique, personnel, distinct du monde mais exerçant une action sur lui (déisme). « *Ce théisme a fait depuis des progrès prodigieux dans le reste du monde* » (Voltaire).

(Petit Robert)

2. **théisme** [teism] n. m.

• 1871; de *thé*

Méd. Ensemble des accidents aigus ou chroniques dus à l'abus de la consommation de thé (théine). (Petit Robert)

Na primeira definição Prévert substitui por enálage a palavra “Dieu” pela palavra “Thé”, mantendo uma falsa relação etimológica entre o “thé” da palavra “théisme” e o “thé” (chá). Assim, o “théisme” passaria a ser uma doutrina independente de toda religião que admite a existência não de um “dieu unique”, mas de um “thé unique”. O poeta alerta que os que consomem muito um “thé” ou um “dieu” podem ser vítimas de “théisme”.

No poema “L’art de criomphe”, de *Textes divers*, Prévert também emprega a rubrica “Larousse pour tous”. Desde o título, percebe-se que haverá um jogo desconstrutor-reconstrutor de sons e sentidos. Nele, por meio de uma metátese, Prévert explora na combinação sintagmática “arc du triomphe” ao trocar as consoantes “t” e “c” para criar a definição de “L’art de Criomphe”. Lembre-se que a palavra “criomphe” não existe na língua francesa, fato que deve causar uma grande estranheza no leitor. Para que se saiba seu sentido, é preciso ler sua definição. Ei-la

Larousse pour tous:

CRIOMPHE: ministre des Beaux-Arcs. Grand architecte de la gloire. Son art, bien que menu mental, était reconnu d'indispensabilité nationale. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 593)

Da expressão ‘Beaux Arts’ (Belas Artes), Prévert cria seu homófono ‘Beaux Arcs’ (Belos Arcos), o que relaciona a arte à construção de arcos, em geral erguidos em homenagem a militares mortos em combate. Em seguida, quando se esperava a repetição da palavra ‘arc’, Prévert emprega ‘art’, fundindo ‘art’ e arc’:

Son art, bien que menu mental, était reconnu d'indispensabilité nationale. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 593)

Numa paronomásia, o escritor diz que, embora essa arte dos arcos não seja ‘monumental’ mas ‘menu mental’, ou seja, uma pequenez mental, ela era reconhecida REESCREVER.

d'indispensabilité nationale. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 593)

Na definição, Prévert aproxima as palavras de modo que elas denunciem a inutilidade dos monumentos militares.

Em um poema escrito para a pintora Émilienne Delacroix, considerada *naïve* pela crítica, o poeta contrapõe à definição do vocábulo ‘naïveté’ do famoso dicionário *Littré*, um texto em que contradiz a explicação. Assim:

Naïveté: simplicité naturelle et gracieuse avec laquelle une chose est exprimée et représentée. Littré (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 503)

Em contrapartida, Prévert reescreve:

Mais la naïveté n'est pas si simple, ni la simplicité si naïve et le naturel le plus ingénu est souvent empreint de charmes secrets, de silencieuse lucidité. Aussi échappe-t-elle à toute appellation picturale contrôlée. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 503)

Nesse diálogo, Prévert recombina os próprios termos da definição. Dessa maneira, questiona um texto ao mesmo tempo em que o recria poeticamente.

Em notas de rodapé, Prévert esclarece à sua maneira o sentido de uma palavra. As notas são como um piscar de olhos para os leitores, pois explicam o sentido de determinadas palavras ou enfatizam o caráter de outras.

É justamente numa nota explicativa do poema “Quand Sir Jack l’Éventreur”, de *Charmes de Londres*, que Prévert emprega pela primeira vez a expressão “Larousse pour tous”. Nele, apresenta uma definição da palavra inglesa “jack” ou “jack-knife”. Eis-la:

Jack ou Jack-Knife: couteau de poche commutateur employé dans les lignes téléphoniques pour établir communication entre deux abonnés.
Larousse pour tous. (PRÉVERT, OC I, *Charmes de Londres*, 1992, p. 510)

Esta definição é bem próxima daquela presente no dicionário *Petit Robert*:

jack n. m.

- 1870; mot angl.
- Anglic.

2• (1880 *jack-knife* Commutateur de standard téléphonique manuel. — Fiche mâle, à deux conducteurs coaxiaux.
(Petit Robert)

Como a palavra “jack” pode ter como variante “jack-knife”, Prévert adota um processo baseado no bilingüismo, ao adaptar a denominação “jack-knife” ao personagem homônimo de seu poema “Jack l’Éventreur” (Jack, o estripador), mas acrescentando à definição a palavra “couteau” (faca), o objeto que o assassino usava para matar suas vítimas.

Algumas notas esclarecem o sentido de palavras como “Hippophage” e “Garde blanche”. No conto “Cheval dans une île”, de *Histoires et d’autres histoires*, uma nota explica para os cavalos leitores qual é o sentido de “Hippophage”:

*Note pour les chevaux pas instruits: Hippophage: celui qui mange le cheval. (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 869)

Com base num *graffiti* de *Choses et autres*, sabe-se que hipófago é justamente o homem:

L'homme est un mammifère chevaleresque et hippophage.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 276)

No poema “Complexes”, o sentido de “garde blanche”, ou seja, os anjos de Deus, transforma-se em “anjos exterminadores”:

Garde blanche: Guerriers qui portaient des ailes dans le dos et prenaient parfois, suivant les circonstances, le titre d'anges exterminateurs.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 433)

Ao dar definições que libertam as palavras do dicionário, Prévert mostra ao seu leitor que os sentidos nunca estão prontos, pois dependem dele, leitor, e da combinação textual em que aparecem.

2.1.6 – A autonomia da linguagem

Para Prévert, todo usuário de qualquer língua deve ter total liberdade para se expressar. Assim, ele pode dissociar as expressões e os discursos que recebe prontos da sociedade para interpretá-los e até mesmo reassociá-los à sua maneira. Num dos poemas, se uma criança ouve a expressão “société sans classes”, ela talvez sonhe com uma sociedade sem salas, ou seja, com “un monde buissonnier” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 338). Se há termos como “huit des temps”, pode também haver “un jour des temps”, que aliás dá título ao último livreto publicado por Prévert em 1975.

Em toda sua obra, Prévert busca desmontar fórmulas feitas. De acordo com Danièle Gasiglia-Laster, após se ter lido um livro de Prévert nunca mais se aceita um lugar-comum, um clichê, um pré-conceito ou um estereótipo sem “y prendre garde” (1992, p. X). Seu material de composição são essencialmente os estereótipos e os automatismos de linguagem, usados pelas pessoas como se fossem naturais.

Para realizar uma reciclagem das palavras e das imagens poéticas, Prévert procede por

ricochets, associations, déformations, rebondissements.
(PAGLIANO, 2001, p. 131)

É o que se percebe em “Cortège”, de *Paroles*. Nele, há 22 pares de expressões cristalizadas decompostas, como “un maréchal en retraite” e “une pipe d’écume” (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 148) que, por meio de enálage, são dissociadas e depois re combinadas como outras expressões, como “un maréchal d’écume avec une pipe en retraite” (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 148). O esquema de decomposição-recomposição de sintagmas em “Cortège” pode ser representado da seguinte maneira:

Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
(a1 b2) L (b1 a2)

Por sua vez, o leitor o reconstrói como :

Un hussard de la mort avec un dindon de la farce
(a1 a2) L (b1 b2).

Desse modo, des expressões como “un vieillard en deuil” e “un montre en or” criam-se imagens e significados novos, como

Un vieillard en or avec une montre en deuil
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 148)

No poema “Le paysage changeur”, de *Paroles*, Prévert força o leitor a ouvir a palavra “lune” na expressão “De deux choses l’une l’autre c’est”:

De deux choses lune
l’autre c’est le soleil
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 59)

Sendo a lua uma das duas coisas, logicamente a outra seria o sol. Por fim, Prévert acrescenta que os pobres e os operários não vêem nenhuma destas duas coisas (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 59). Assim, ao mesmo tempo, Prévert poetiza e politiza uma expressão corriqueira.

Em “Tout le monde sait”, de *Textes divers*, Prévert empreende uma livre associação de expressões tendo por base a combinação sintagmática “trompe l’oeil”. Como vimos na análise dos anagramas no poema “Par ceux qui l’aiment”, “beil” sugere a palavra “soleil”, que por sua vez remeteria a “lune”. A esta cadeia associativa Prévert acrescenta “oreille”, que, como “l’oeil”, é uma parte do corpo humano. Assim temos a seqüência:

Les paysages d’Enfantin étaient peints en trompe-l’oeil, en trompe lune, en trompe-l’oreille, en trompe-soleil.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 502)

Prévert expande a expressão “trompe l’oeil” (engana o olho) para outro sentido corporal, como a audição, além de relacionar ao sol e à lua a ilusão contida no verbo “tromper”. Prévert realiza uma das principais características da poética do movimento: fazer com que toda forma de arte seja captada por todos os sentidos humanos.

Para Prévert, o leitor deve perceber que há vários significados, estejam eles em sentido figurado ou literal. No poema “Soleil de Mars”, de *La pluie et le beau temps*, uma flor morre após dizer

je me tue à vous le dire
(PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 645)

Em suas recombinações de sons e sentidos, Prévert sugere que há uma autonomia de recriação na linguagem, a qual se manifesta, por exemplo, pela passagem do sentido figurado ou metafórico de uma palavra ou expressão para o sentido literal, num fenômeno de literalização da metáfora. Ao ouvir uma expressão banal como “le jour se lève”, o usuário da língua tem a liberdade para imaginar que o dia, como uma pessoa depois de se levantar, também

cire ses chaussures et se lave les dents. (PRÉVERT, OC II, (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 614)

O início do poema em prosa “Intérieur américain”, de *Choses et autres*, começa como uma narrativa que indica que

Le temps passe sur la ville
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 350)

Mas, em seguida, sabe-se que o tempo

soudain s’arrête et puis reste là, pendant des mois, avec un peintre, dans une chambre. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 350)

Assim, é como se, para Prévert, o tempo mudasse e se tornasse outra coisa.

Mesmo quando a linguagem parece se desgovernar, Prévert a emprega numa atitude crítica. Quando há referências a classificações e taxonomias, a linguagem se desgoverna, gerando uma profusão de termos e afixos usados nas classificações. Em “Aux jardins de Miró”, de *Spectacle*, a partir da seqüência “Cérémonial analogue” surgem palavras terminadas respectivamente pelos sufixos que designam ação (ions) e relação (ales):

Cérémonial analogue à celui des répétitions capitales
exécutions générales semaines pontificales grand-
messes in extenso et autres commémorations transfi-
gurations et pétrifications. (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 370)

No poema “Dans ce temps-là”, de *Spectacle*, ao se referir à linguagem de uma esfinge e suas indagações, o poeta acopla a seqüência “existez-vous” a uma série de pronomes e advérbios interrogativos, a fim de enfatizar a especificidade de cada pergunta:

Mais le désir n' est pas un ange [...]
Ni un sphinx
qui sans cesse remet le monde en question et le retourne
sur le gril de sa vorace érudition
Quels sont vos moyens d' existence et puis ensuite
pourquoi existez-vous et puis d'abord comment
existez-vous et finalement existez-vous vraiment
réellement objectivement concrètement subjective-
ment abstraitement métaphysiquement perpendi-

culairement légalement idéologiquement spirituelle-
ment matériellement (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 363)

Prévert quebra a seqüência lógica ao utilizar o advérbio de modo ‘perpendiculairement’, pois nunca se fazem observações sobre a existência por meio dele.

O princípio mesmo da autonomia da linguagem é a mistura, mesmo que cause ‘un mauvais effet’ (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 645). É o que sugere o poema ‘Confession publique (loto critique)’, de *La pluie et le beau temps*. Em sua própria indicação de gênero – ‘loto critique’, há um jogo homofônico com ‘l’autocritique’, de modo que, para Prévert, a ‘autocrítica’ se transforma numa ‘loteria crítica’, ou seja, num jogo de combinações que depende do acaso. No poema, o poeta diz que misturou

Les jours avec les années les désirs avec les regrets et
Le lait avec le café
(PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 645)

Não por acaso, em três de seus poemas, Prévert explora as possibilidades combinatórias das operações matemáticas. Em ‘Les bons conseils’, *graffiti* de *Fatras*, tendo por elemento desencadeador do processo criativo o preceito bíblico ‘Croissez et multipliez-vous’, Prévert acrescenta a ele as outras três operações matemáticas. Assim, temos:

Croissez et multipliez-vous!
Croissez et additionnez-vous!
Croissez et divisez-vous!
Croissez et soustrayez-vous! (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 8)

Como já fizera em seu curta-metragem ‘La fin du monde’ (1957), Prévert chama a atenção para o crescimento populacional exagerado e suas temíveis conseqüências para a permanência da humanidade na Terra.

Num *graffiti* de *Choses et autres*, Prévert cria uma soma matemática formada pela palavra ‘néant + (plus)’, que tem por base a etimologia da conjunção adversativa ‘néanmoins’, palavra formada por ‘néant’ e ‘moins’:

Néant + néanmoins.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 273)

Pelo movimento e pela autonomia das palavras, este poema também poderia ser:

Néant + néant -
Neanplus neanmoins

Já no poema “Le pouvoir”, de *Textes divers*, numa operação de subtração por apócope, Prévert afirma o que seria de Hitler (ou qualquer outro ditador) sem seus seguidores, em francês os “Hitleriens”:

Hitler sans les hitlériens:
Rien (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 824)

Numa inversão da lógica matemática, Prévert subtrai o maior do menor, explorando o significante “rien”, para que, ao se retirar “Hitler” de “Hitlériens”, tenha-se “rien” (nada).

Não haveria, pois, regras lógicas para as associação de palavras. Sendo a expressão nova, ela não está ainda desgastada pelo uso. Em “Robert, Robert Desnos”, de *Textes divers*, Prévert desmonta a expressão “eau-de-vie”, que em sua formação anula os significados de “eau” (água) e “vie” (vida), para designar uma “aguardente”, ressintagmatizando-a como:

L'eau de vie de rêve. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 452)

Já a máxima “Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse (ou qu'enfin elle se brise)” pode oferecer uma oportunidade ao poeta para tratar da relação entre morte e vida:

Tant va la cruche à l'eau de vie
qu'à la fin de compte elle se meurt
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1992, p. 496)

Muitas vezes, em novas associações, Prévert utiliza o oxímoro, unindo características contrastantes como juventude e velhice, nobreza e pobreza, ternura e

crueldade. Na peça ‘Le tableau des merveilles’, de *Spectacle*, Prévert usa ao extremo esta figura, isto é, a aproximação verbal de signos opostos, que concede um caráter literário e ficcional à peça prevertiana, o que se pode ver no nome de uma ‘très jeune et très vieille femme souriante et fatiguée’. Quando os camponeses estão invadindo o povoado, sabe-se que eles avançam

fort aimablement menaçants.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 429)

Por outro lado, também se indica que os camponeses batem na cabeça dos notáveis:

avec beaucoup de modération (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 429).

Em ‘Itinérants’, de *Fatras*, a homonímia e o oxímoro transformam o ambiente textual em outro, marcado pelo maravilhoso. No primeiro parágrafo, o oxímoro cria um ambiente de oscilação, uma vez que não se sabe a que horas se passa o episódio pois, simultaneamente, é muito tarde e muito cedo. Ao mesmo tempo, não há ninguém, embora duas pessoas falem de uma terceira que, magicamente, é um pássaro. Eis o poema:

Il était très tard et très tôt, le métro roulait vers la porte de la Chapelle. Il n’y avait personne sauf deux et la première parlait à la seconde personne d’une troisième personne qui était, à l’entendre, un oiseau.
Elles descendirent à la Trinité et sur le quai, sans la saluer, croisèrent une autre personne qui avait une queue et des cornes et devait descendre à la Fourche. (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 115)

O oxímoro estabelece uma realidade outra, em que são derrubadas as leis lógicas, do tempo e do espaço. A homonímia entre os nomes das estações de metrô e o sentido próprio de certas palavras, como ‘Chapelle’ (capela de um Igreja), ‘Trinité’ (a Santíssima Trindade que representa o mistério da Igreja) e ‘Fourche’ (tridente), corrobora para que a presença de uma pessoa com ‘queue’ (rabo) e ‘cornes’ (chifres) não provoque estranheza.

Como modo de mudar a percepção entre sonho e realidade, Prévert aproxima numa mesma expressão ‘rêve’ (sonho) e ‘éveillé’ (acordado), pois é possível sonhar

acordado. Em outros dois poemas, emprega a mesma expressão. No livro-poema *Petit lion*, Prévert refere-se aos sonhos acordados do leãozinho, personagem do poema:

Quand on dort d'un si bon sommeil on n'a rien à se refuser et le petit lion
rêve pour de bon tous les rêves qu' il faisait éveillé et il est vraiment dans le
désert avec son frère et sa mère délivrés. (PRÉVERT, OC I, *Le petit lion*,
1992, p. 173)

Em outra oportunidade, para brindar Robert Desnos, Prévert faz uma saudação ao sonho acordado do poeta, conhecido aliás por sua facilidade em dormir para participar das sessões de escritura automática durante o período heróico do Surrealismo:

A ta santé Robert
et même si tu es mort
à ton rêve éveillé.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 451)

Um belo exemplo da força de movimento e de liberdade que as palavras possuem é o poema “Rencart des momies”, de *Le jour des temps*. Por meio de uma epanástrofe, porém com modificação gráfica, sonora e semântica, o “rencart des momies” (encontro das múmias) transforma-se em “mot mis au rencard” (palavras postas em inatividade):

Rencart des momies
Mots mis au rencard
(PRÉVERT, OC II, *Le jour des temps*, 1996, p. 392)

Note-se que Prévert explora as outras duas grafias da palavra “rencard” (refugio, encontro), “rencart” e “rencart”. Entre as palavras que Prévert tira da inatividade, citem-se ainda no mesmo poema:

Le mot coeur moqueur
Le mot tête moqué
Le mot nu mental
Mot-mot révolté
(PRÉVERT, OC II, *Le jour des temps*, 1996, p. 392)

Prévert joga paronomasticamente com as palavras, pois o “mot coeur” (a palavra coração) transforma-se em seu homófono “moqueur” (zombeteiro). A combinação

sintagmática “mot nu mental” soa como “monumental”; mesmo jogo que se lê no poema “Il ne faut pas”, de *Paroles*:

Le monde mental
Ment
Monumentalement
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 140)

Em “mot-mot révolté”, Prévert ter-se-ia referido a uma tribo do Quênia: os Mau-Mau (que em francês soa como “mot-mot”), revoltados contra os colonos ingleses entre 1952 e 1956. Em “Colloque dans un sentier menant à un séminaire de création”, é o “tam-tam des mots-mots”, onomatopéia de tambores dos Mau-Mau, que se opõe aos “maîtres mots, les mots tabous” (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 165). À medida que se vão lendo as palavras “mises au rencard”, pode-se perceber que Prévert as vai liberando de um sentido mumificado.

As palavras vão além da moral, da santidade. Nos versos finais, Prévert se refere à palavra “Femme”, que se opõe à palavra “nu mental”; e a “fleur” (flor), a palavra movida alegre ou “lírio-do-vale” (muguet), conforme se lê em:

Femme le mot nu vrai
Fleur
Le mot mû gai (PRÉVERT, OC II, *Le jour des temps*, 1996, p. 392)

A palavra “muguet” ou “mû gai” simboliza não só os jogos de palavras em Prévert como também sua poética. Em seu movimento, a poética prévertiana rompe os diques da sintaxe, da fonética e da semântica para mostrar que

el idioma esta siempre en movimiento, aunque el hombre, por ocupar el centro de remolino, pocas veces se da cuenta de este incesante cambiar.
(PAZ, 1993, p. 73)

Após termos examinado de que modo Prévert explora as possibilidades semânticas, sintáticas, sonoras e combinatórias das palavras e dos sons, até que o leitor perceba que há uma autonomia na língua e em seu uso, passamos à segunda parte deste capítulo que trata das imagens que simbolizam a poética do movimento.

2.2 – Imagens do movimento

Em toda sua obra poética, mas principalmente em *Imaginaires*, Prévert não só questiona o sistema da língua francesa, como também contesta o sistema de representações culturais e artísticas. Embora tenhamos escolhido o livro *Choses et autres* para o estudo do eixo temático, entendemos que, para tratar das imagens e seu questionamento em Prévert, devemos iniciar nossas discussões a partir do eixo mimético do livro *Imaginaires*, que é anterior, porque traz um repertório considerável de poemas que põem em questão as imagens e suas representações.

Parece-nos que Prévert promove um embate entre as imagens que se relacionam à fixidez, ao congelamento, e aquelas que imprimem movimento, mudança, inversões e alterações de modo a não fixar nada.

Nos poemas prevertianos, as imagens poéticas e as palavras livram-se de sua função de representação e de identidade com um mundo congelado. Por esse motivo, Prévert não busca dividir os seres e os objetos em bons e ruins. Nas suas imagens aparecem tanto “*enfants sages*” quanto “*enfants pas sages*”. De maneira alguma Prévert concede um caráter maniqueísta às imagens que cria em sua obra. Em “*Vous allez voir ce que vous allez voir*”, de *Paroles*, ao apresentar as imagens de “um homem barbudo que marcha sobre as águas” e de uma jovem que nada nua no mar, o poeta pergunta:

Où est la merveille des merveilles
Le miracle annoncé plus haut? (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 119)

Ao invés de impor sua resposta, Prévert deixa para o leitor a resposta, caso haja mesmo uma. O próprio título do poema seria a resposta: “*Vocês vão ver o que vão ver*”, de modo que o “homem barbudo” não é necessariamente Jesus, nem a “jovem que nada nua” é Vênus.

Por sua vez, o poeta e imagista reapresenta as imagens, não buscando estereotipar, mas, pelo contrário, procura desfazer os estereótipos para reutilizá-los em suas recriações. É o que explicita René Bertelé: as imagens poéticas e visuais de Prévert

provocam encontros inesperados, intervêm numa certa ordem estabelecida para produzir uma realidade nova (1995, p. 17).

Assim como seus amigos surrealistas, Prévert não considera os objetos, os seres e as situações em si, ou seja, desprovidos totalmente de valor. Sabe que não há nada acabado, “prêt-à-porter”: aquele que olha um quadro ou lê um livro, toca ou segura um objeto, de arte ou não, tem sempre uma parte de contribuição na sua transformação, de modo que, no dizer de Octavio Paz,

el objeto, instalado en su realidad irrisoria como un rey en un volcán, de pronto cambia de forma y se transforma en outra cosa. [...] Y así se inicia una vasta transformación de la realidad. (PAZ, 1993, p. 205)

Para Prévert, tudo está em constante movimento e mudança, até mesmo o que se considera imóvel, como objetos e quadros, que teriam apenas alguns momentos de estabilidade, quando são primeiramente fixados pelo olhar. O escritor sabe que

todo está vivo, todo habla o hace signos. (PAZ, 1993, p. 206)

Um belo exemplo da transformação na representação das imagens é a colagem “L’enclume de la mer” (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 180), de *Imaginaires*. Nela, Prévert inverte as posições do céu e do mar, de modo que um homem numa canoa navega um céu, que, por sua vez, reflete o mar. Em “Les palmes et les branches”, encontra-se em poesia o equivalente desta imagem, pois nele a terra navega nos mares do céu (PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 478). Prévert tira assim as coisas de sua estabilidade, levando-as a ser nômades, sem lugar fixo. Neste caso, o artista estende semanticamente para as coisas o emprego do termo “hômade”, que designa pessoas que não se fixam.

De acordo com Maurice Nadeau, a obra de Prévert põe o leitor em constante dúvida em relação às aparências dos seres, das coisas e dos objetos. Para o crítico,

rien de plus faux que de le [Prévert] croire satisfait des apparences et s’y bornant. (NADEAU, 1960, p. 327)

Assim, num poema como “Déjeuner du matin”, de *Paroles*, narra-se um desentendimento de casal, sendo um elemento indicado pelo pronome masculino “il” e o outro, o “eu” lírico do poema, indicado pelo pronome “je”, sem, no entanto, nenhuma marca de gênero. Como o próprio Prévert adverte no poema “Lettre ouverte”, de *Fatras*, a um padre que usou o texto para ilustrar um conflito num casamento heterossexual, o casal de “Déjeuner du matin” bem poderia ser formado por

deux innocents et charmants homosexuels
(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 17)

Em *Imaginaires*, Prévert indaga sobre imagens que devem ser mostradas e vão além das representações oficiais e consagradas. Em “Lacunes”, o escritor-imagista denuncia que nenhuma imagem de Épinal, um importante centro de imagens populares da França, mostra um louco que teria aos gritos dito a Louis XVI:

Arrête, noble sire, tu nous a trahis.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 170)

No poema “Dires d’art”, de *Imaginaires*, Prévert aponta para o fato de que em nenhum quadro, em nenhuma pintura, mostram-se ao mesmo tempo o sol e a lua, ou seja, o dia e a noite (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 174). No entanto, ao terminar o poema com uma frase exclamativa composta unicamente da conjunção adversativa “Pourtant!” (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 174), o poeta deixa para o leitor uma lacuna a preencher, sugerindo que este, ao mesmo tempo leitor e espectador, pode criar esse quadro.

Já no poema “D’ailleurs”, Prévert lembra que tanto os ilustradores quanto os comentadores do livro do Gênesis se omitiram de

montrer ou d’évoquer nos premiers parents, observant même à cet égard un silence prudent et religieux.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 196)

Assim, não se sabe como era o homem no início dos tempos nem de que maneira ele teria evoluído. Prévert denuncia então que esses ilustradores e comentadores acreditam numa eterna estabilidade do homem, sem qualquer traço de mudança.

Para mostrar que se deve olhar para além das aparências, no poema ‘La fête secrète’, de *Fatras*, refere-se a “uma multidão de objetos inertes” que

ne cesse de remuer de frémir de danser
(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 105)

No entanto, se se olha com atenção, vê-se que há uma festa dos objetos numa paisagem em que nada parece se mexer (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 106).

Em ‘Certificat d’étude de Prinner’, de *Textes divers*, Prévert chama a atenção para a aparência de inércia das coisas e dos seres, observando que, no atelier de Prinner, a aparente inércia dos “objetos inanimados da arte” se desfaz:

Prinner, avec du fer, du carton, du cuivre, des rebuts de n’importe quoi
n’importe où, tentait de faire entendre et voir le tumultueux silence, le
mouvement strident de l’apparente inertie des choses dites inanimées mais
lisez plutôt plus loin, après mon nom marqué, comment il dépeint sa vie
d’alors, ses espoirs, ses déboires, ses histoires avec l’art.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 572)

Prévert propõe então que olhemos para além do espelho das semelhanças. Tal como Alice, devemos fazer a travessia para entrar num outro mundo, bem diferente do nosso (PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 481).

Prévert quer que seu leitor perceba a que se referem as imagens a cada vez que aparecem, de modo a eliminar sua previsibilidade. Por isso, para o poeta, as imagens devem ser “nômades”, sem lugar fixo, como as que cria o pintor Tom Keogh, no poema ‘Le peintre habite quai de l’horloge’, de *Textes divers*:

Ailleurs aussi des êtres humains peints à la main et ces Vitelloni de
Greenwich Village sont aussi bien à Londres qu’ils pourraient se trouver
mal au Café Flore à Paris et leur bien et leur mal, leur gris fauve, leur jaune
souris, leur désarroi rose brique prennent et perdent racine en des images
nomades qu’ on reconnaît partout.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 528)

Na abertura de *Imaginaires*, para mostrar como as imagens se modificam no tempo e no espaço, Prévert usa uma epígrafe de sua própria autoria que vai também fazer parte de seu livro, na medida em que envolve uma chave de leitura. Aponta ele:

Aucune image n'est immédiate, toutes sont dans le loïn, le tôt, le proche ou le tard. (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 167)

Desse modo, para cada imagem, há sempre uma mediação espacial, temporal ou espacio-temporal, de modo que o que se viu primeiro pode se modificar à medida que dele o leitor se aproxima ou se distancia no tempo ou no espaço. Percebe-se isso no poema ‘Le télépathophone’, de *Imaginaires*, uma vez que, pela memória, aqueles a quem chamamos não vêm

au plus vite, ni au plus tôt, ni au plus tard.(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 182),

Isso acontece, pois eles já estão imediatamente na memória, de modo que se pode vê-los e ouvi-los.

Essa simultaneidade das imagens, presentes na memória, aparece no poema ‘George’, escrito em comemoração aos 80 anos de Georges Ribemont-Dessaignes. É ela que, numa referência ao livro de ensaios de André Breton, permite o reencontro dos ‘pas perdus’ de Ribemont-Dessaignes e Breton, que haviam rompido os laços de amizade em 1929. Assim, ela mostra o apagamento de fronteiras humanas e das ‘querelles’, que se materializa no encontro da personagem Celeste Ugolin, do livro homônimo de Ribemont-Dessaignes, com Nadja, personagem do livro de Breton, seja num ‘proche lointain’, seja num ‘lointain tout proche et toujours tout récent’ (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 465-466).

As imagens, assim, rompem as fronteiras temporais e espaciais para recriar a realidade dos seres, das coisas e dos objetos, tornam a realidade ao mesmo tempo una e múltipla, pois é o espectador, o ser humano com seus cinco sentidos que irá modificá-la.

A seguir, levantamos, a partir de nossa percepção, as múltiplas imagens de movimento que se pode depreender da obra poética prévertiana e que se distribuem em vários tipos: a lanterna mágica, o mosaico, o bumerangue, o círculo que desliza para a linha e a linha que desliza para o círculo, a quinta e nova estação e a infância da arte.

2.2.1 - A lanterna mágica

Uma das metáforas que Prévert explora em sua poética do movimento é a da lanterna mágica, mecanismo que lança luz sobre novas imagens, mostra e denuncia as injustiças, ampliando nosso campo visual. A lanterna mágica evoca para o leitor-espectador de Prévert as mais inesperadas associações. Como se pode ver no poema ‘Lanterne magique de Picasso’, de *Paroles*, a lanterna mágica de Picasso iluminaria o ponto onde as contradições deixam de ser percebidas, ou seja, a surrealidade:

Les idées pétrifiées devant la merveilleuse indifférence
 d'un monde passionné
 d'un monde retrouvé
 d'un monde indiscutable et inexpliqué
 d'un monde sans savoir-vivre mais plein de joie de vivre
 d'un monde sobre et ivre
 d'un monde triste et gai
 tendre et cruel
 réel et surréel
 terrifiant et marrant
 nocturne et diurne
 solite et insolite
 beau comme tout.
 (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 157)

Nesse último verso, ‘beau comme tout’, Prévert refere-se aos ‘beau comme’ do quinto e sexto cantos de Maldoror, que tanto agradavam Breton. Neles, Lautréamont apresentava uma nova configuração da ideia de belo, ao se referir, por exemplo, ‘à la rencontre fortuite d'une parapluie et d'une machine à coudre sur une planche de dissection’ (LAUTRÉAMONT, 1962, p. 333).

Todavia, Prévert sabe que, por outro lado, pode haver uma lanterna que produz tanto sonhos quanto pesadelos:

La nuit, quand la maison s'ennuie, la porte s'entrebâille et vient le
 colporteur d' image avec la lanterne des rêves.
 Ou des cauchemars.
 (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 185)

Tal como a lanterna de Picasso, a mulher acéfala possui uma lanterna mágica que mostra as imagens do que ela diz:

Et j'ai une lanterne magique, et je montre les images de ce que je dis.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 376)

Por outro lado, a câmera dos amigos fotógrafos de Prévert é sempre mágica. Se a câmera de André Villers, com quem Prévert fez o livro *Portraits de Picasso*, mostra ‘la réalité secrète des objets usuels et dépareillés (PRÉVERT, OC II, *Portraits de Picasso*, 1996, p. 662), a câmera de Izis Bidermanas, cujas fotografias acompanham *Grand bal du Printemps* e *Charmes de Londres*, é

une boîte magique. Boîte de Pandore, de Robert Houdin, de Mnémosyne ou de Marie la Folle.
(PRÉVERT, OC II, *Cirque d'Izis*, 1996, p. 652)

Por ser ao mesmo tempo de Pandora, do ilusionista Robert Houdin, de Mnémosyne (deusa da memória) ou de Marie la Folle, a caixa mágica, tal como uma lanterna mágica, mostra imagens secretas, ilusórias, mnemônicas e loucas. Diz Prévert que, quando ela se abre,

surgissent êtres et choses qui se développent, s'épanouissent comme des fleurs de la bimbeloterie japonaise jetées dans un verre d'eau, et instantanément deviennent êtres et choses d'un immédiat autrefois.
(PRÉVERT, OC II, *Cirque d'Izis*, 1996, p. 653)

Neste trecho, torna-se evidente a referência à comparação que Marcel Proust faz entre os origamis (flores japonesas que se abrem na água em outras imagens) e o biscoito *madeleine*. Enquanto em Proust as flores e a madeleine lhe ressuscitam imagens da infância, em Prévert eles reforçam a idéia de que as lembranças e as imagens se desdobram e se transformam na temporalidade.

A caixa mágica apresenta, pois, seres e coisas que se transformam diante dos olhos do espectador e também do leitor. Em ‘Dans ce temps-là’, de *Spectacle*, a lanterna mágica dos pintores gira como um moinho, mas um moinho que gira ao contrário (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 365). Nos textos de Prévert, muitas vezes

aparece o verbo “tourner”, indicando movimento, mudança, giro. Nessa dança, que gira as coisas ao contrário, Prévert tira-as de sua ordem, mostra-as em outro sentido; tira do leitor a tentação da certeza. “Tourner au sens contraire” do tempo é ir contra a ordem temporal, a linearidade e a previsibilidade.

Quando alguém acende a lanterna mágica de suas vidas anteriores, pode ver dançar as suas mais voluptuosas lembranças (PRÉVERT, OC I, *Charmes de Londres*, 1992, p. 500). Nos lapsos do tempo e da memória, a lanterna mágica permite ver nosso passado, transformado de múltiplas formas. Em “Courier de Paris”, de *Textes divers*, Prévert sugere que todos aqueles que transformam sua memória numa lanterna mágica, deixando passar seu fluxo de “ímagens vivantes” (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 623), podem finalmente

se voir, se reconnaître, comprendre leur force et leur véritable “grandeur naturelle”, et se lever, sortir, et s’unir pour composer leur programmes eux-mêmes. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 623)

De acordo com Danièle Gasiglia-Laster, amar as imagens vivas é

aimer la mobilité, le mouvement, c’est faire pénétrer le rêve et l’imaginaire dans la vie. (GASIGLIA-LASTER, 1996, p. 1058)

A lanterna mágica mistura e metamorfoseia as imagens, ao passo que o mosaico e o puzzle têm em Prévert a função de desmembrar as imagens e as palavras para reconstituí-las em outra configuração.

2.2.2- O mosaico de imagens

Do jogo com palavras e imagens pode surgir uma nova realidade formada a partir de um *puzzle* ou de um mosaico, nos quais as palavras e as imagens se reinventariam. Em um poema sem título, de *Imaginaires*, Prévert parece associar seu método de leitura e reescritura de livros a um mosaico, atividade essencialmente lúdica, bem próxima do universo infantil. Para obter esse efeito, Prévert encadeia em várias

seqüências a seqüência “un enfant sage comme une image qui représente un enfant sage comme...” para mostrar em *mise en abîme* que a imagem será sempre a mesma, com uma única representação. Autor de *Contes pour enfants pas sages*, Prévert desfaz a expressão petrificada “enfant sage comme une image”, levando a criança do poema a rasgar a imagem, que se transformaria ao ser recomposta pela criança:

Un enfant sage comme une image regarde une image qui représente un enfant sage comme une image qui représente un enfant sage comme une image qui représente...

Mais l'enfant en a assez de cette représentation, il veut que le décor change et toute la pièce avec. “Cette image que je regarde, j'en fais ce que je veux, ça me regarde”.

Il détache la page avec soin, la déchire, lance les morceaux en l'air et attend que ça retombe, en désordre.

(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 170-171)

A desordem dos pedaços da imagem rasgada dará origem a uma nova imagem que representaria a criança como

un enfant turbulent, comme il l'est lui même souvent, secrètement et qui transforme, en souriant, le langage des images, comme il réforme et reforme les images du langage qu'on lui apprend habituellement, quand elles lui semblent être, et c'est souvent, les messages du mensonge.

(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 170-171)

Num jogo com as palavras, Prévert põe em confronto os verbos quase homófonos em francês “réformer” (reformatar, restaurar) e “reformer” (reconstituir), graças aos quais ora a criança recria as imagens para depois reconstituí-las como peças de um quebra-cabeça; ora cria seu mosaico com as peças que tem nas mãos.

A nosso ver, a imagem de recriação-recreação seria uma excelente metáfora da poética prevertiana, capaz de restaurar as imagens e as palavras de modo que elas, numa nova configuração, retornem com novos sentidos, tal como um bumerangue.

2.2.3 - Por que não um bumerangue?

Em “Images du temps”, de *Imaginaires*, o poeta sugere que se represente iconicamente o tempo não mais com um personagem segurando uma foice, imagem da morte, mas com uma figura segurando um bumerangue:

Sur les images, de loin, de près, de loin en loin, de près en près, du présent
loin du près du temps, le personnage, le figurant de tous ces temps a
toujours une faux à la main.
Pourquoi pas un boomerang?
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 174)

Ao propor um bumerangue ao invés de uma foice, Prévert também chama a atenção para a semelhança visual de forma curva presente nos dois objetos, como se numa metamorfose a foice se transformasse num bumerangue. É interessante notar que Prévert vê o tempo como algo vivo que sempre se renova e renova. Por isso, a imagem do bumerangue serve para representá-lo, pois indica que algo que foi pode voltar, embora volte modificado pela viagem no tempo e no espaço.

Em “Performances”, de *Imaginaires*, Prévert opera uma transformação mimética diante dos olhos do leitor. Por meio da contaminação semântica, Prévert relaciona a extensão espacial do tempo marcado por uma ampulheta (sablier) com a extensão de um areal de praia (sablier), no qual se corre (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 176).

Eis a transformação no poema:

Sur une plage déserte un homme court contre le sablier, mais la plage n'en
finit pas.
L'homme a tout le temps devant lui, mais tout le temps c'est si loin!
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 176).

Notamos, então, que o poeta fala do tempo que está diante dele e que o areal torna-se ampulheta por contaminação semântica, porque, para ele, o tempo é algo que só conseguimos ver ao longe, sendo pois inalcançável.

Em “Page d'écriture”, de *Paroles*, um pássaro-lira transforma uma sala de aula em um ambiente onírico. A partir de sua entrada no local onde se aprende a ter disciplina tudo se transforma, retornando à matéria original de que fora feito:

Les murs de la classe s'écroulent tranquillement
 et les vitres redeviennent sable
 l'encre redevient eau
 la craie redevient falaise
 et le porte-plume redevient oiseau.
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 101-102)

Convém lembrar que em francês ‘Boomerang’, em sentido figurado, pode significar: “Acte, parole hostile qui se retourne contre son auteur” (*Petit Robert*). Assim, o bumerangue pode servir de metáfora para a poesia prévertiana, compreendendo sentidos diversos. Por um lado, revela um retorno diferente, pois Prévert não pretende se repetir, mas se modificar e se prolongar a cada retomada, seja de elementos seus ou de outrem.

Por outro lado, consistiria num ato ou numa palavra hostil que se volta contra seu autor, pondo à mostra elementos divulgadores de uma cultura oficial, calcada na tradição, na fixidez de normas e regras.

Notadamente, Prévert vira pelo avesso imagens e metáforas que denotam ordem, circularidade e permanência, preceitos contra os quais se insurge. Entre estas imagens, citamos as figuras geométricas da linha, que simboliza a prosa, e a do círculo, que simboliza, além da poesia, as quatro estações.

2.2.4 - A linha e o círculo.

Em “Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France”, que abre *Paroles*, pode-se perceber desde o título que a poética prévertiana visa superar a distinção entre prosa e verso, através respectivamente das figuras geométricas que as simbolizam: a linha para a prosa, e o círculo, para o verso. “Dîner de têtes” (jantar de cabeças) é uma referência implícita ao “Bal de têtes” do livro *Le temps retrouvé*, de Marcel Proust. Essa referência não é fortuita, pois, para Prévert, Proust é um dos romancistas que mais romperam os limites entre prosa e poesia.

Em *Hebdromadaires*, numa entrevista à televisão suíça, o poeta afirma que

Je ne vois pas du tout en quoi ce Monsieur Un Tel, je n'ai pas de nom à citer, serait plus poète que Marcel Proust (GASIGLIA-LASTER, 2004, p. 93)

Formalmente, “Tentative de description” tem três partes, sendo a primeira e a última em verso, mas a parte central, em prosa. O começo e o final iniciam-se pela expressão anafórica “ceux qui”, reportando-se primeiro a “Ceux qui”, escrito com maiúscula, os quais estão no “dîner de têtes”, e por fim a “ceux”, escrito com minúscula, “pour qui le soleil ne brille pas”. Essa tensão entre poesia e prosa é uma tônica da obra prévertiana, sugerindo que o poeta não elege uma forma definida, predeterminada, de expressão poética.

A um primeiro olhar para a disposição gráfica de “Tentative de description”, deparamo-nos com um poema em verso. A partir do 35º verso com “Ceux qui” maiúsculo, o texto, então em verso, desliza para uma prosa narrativa dos eventos que se dão durante o “dîner de têtes” no Élysée em Paris, com a presença do Presidente. Eis a transição:

Ceux qui volent des œufs et qui n'osent pas les faire cuire
 Ceux qui ont quatre mille huit cent dix mètres de Mont Blanc, trois cents de
 Tour Eiffel, vingt-cinq centimètres de tour de poitrine et qui en sont fiers
 Ceux qui mamellent de la France
 Ceux qui courent, volent et nous vengent, tout ceux-là, et beaucoup d'autres
 entraient fièrement à l'Élysée en faisant craquer les graviers, tous ceux-là se
 bousculaient, se dépêchaient, car il y avait un grand dîner de têtes et chacun
 s'était fait celle qu'il voulait.
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 4)

Ao final do “Dîner de têtes”, depois que “le jour se lève” e “on tire les rideaux chez le Président”, Prévert desarticula a prosa com um parágrafo que tem um jogo de sonoridades semelhante a um trava-língua, de modo que a linguagem da prosa perde de vez sua objetividade:

Dehors, c'est le printemps, les animaux, les fleurs, dans les bois de Clamart
 on entend les clameurs des enfants qui se marrent, c'est le printemps,

l'aiguille s'affole dans sa boussole, le binocard entre au bocard et la grande dolichocéphale sur son sofa s'affale et fait la folle.
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 10)

Em seguida, retorna à disposição em verso, explorando a máxima popular “Le soleil brille pour tout le monde”, que ele desconstrói mediante um inventário de todos aqueles para quem o sol deveria brilhar: os trabalhadores em geral. Vejamos:

Le soleil brille pour tout le monde, il ne brille pas dans les prisons, il ne brille pas pour ceux qui travaillent dans la mine,
ceux qui écaillent le poisson
ceux qui mangent la mauvaise viande
ceux qui fabriquent les épingles à cheveux
ceux qui soufflent vides les bouteilles que d' autres boiront pleines
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 11)

Neste trecho, Prévert denuncia a exploração da força de trabalho daqueles que não podem ter ou consumir o que fabricam.

Não é por acaso que o primeiro texto de *Paroles*, “Tentative de Description d’un dîner de têtes à Paris-France”, apresenta uma tensão entre o poema e a prosa, entre o verso, marcado pelo círculo, e a prosa, marcada pela linha reta ou espiralada. Esta heterogeneidade, conforme Danièle Gasiglia-Laster, tende a abolir

les hiérarchies entre une écriture “poétique”, qui serait noble, et une écriture prosaïque, qui serait considérée comme vulgaire.
(DANIÈLE GASIGLIA-LASTER, 1990, p. 43)

Em relação ao círculo e à linha, Octávio Paz, em *El arco y la lira*, afirma que o poema se apresenta como uma ordem fechada, numa ação de reflexividade, enquanto a prosa seria uma construção aberta e linear, sempre em progressão. Acrescenta o escritor mexicano que

De ahí que los arquetipos de la prosa sean el discurso y el relato, la especulación y la historia. El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. (PAZ, 1993, p. 90)

Se o círculo representa o poema, ao passo que a linha reta e espiralada, a prosa, em ‘Dîner de têtes’, em certo ponto, o círculo que se inicia no poema torna-se um linha reta e espiralada, bem como a prosa torna-se círculo na parte final do texto. Assim, Prévert põe em convergência essas duas figuras, de modo que o texto se metamorfoseia diante dos olhos do leitor, apagando os limites entre poesia em verso e em prosa.

O círculo ou a esfera também indicam muitas vezes o retorno previsível das estações, dos fenômenos da natureza. Para dissipar esta previsibilidade, Prévert apresenta em seus poemas ora a imagem de uma nova estação, ora a da quinta estação.

2.2.5 – A quinta estação

A quinta estação é aquela que permanece e perpassa todas as outras (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 101). Ela existe para as crianças, que não perguntam por que o carrossel gira (ou para os que possuem o espírito da infância). Na quinta estação, cantada por Michèle (filha de Prévert), ao som de um cravo ativado por uma manivela de cetim, permanecem todas as quatro estações. Elas giram, dançam em roda, como num carrossel, como o verão de Vivaldi, o inverno de Varsóvia, a primavera de Botticelli e um outono de ‘n’importe qui’ (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 102).

Assim, a quinta estação, formada ao mesmo tempo pelas estações da arte e do clima, permite que coexistam todas as estações, livrando-nos da circularidade, da previsibilidade temporal. Ela promove, então, um encontro com a verdade da arte, pois, ao distanciar o leitor de uma realidade estabelecida, abre uma “dimensão inacessível a outra experiência em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida” (MARCUSE, 1981, p. 78).

De acordo com Ivan Domingues, a imagem circular serviria para representar

o tempo natural ritmado pela alternância das estações a que o mundo das coisas está submetido e também para pensar os sistemas de permanência que vigem no mundo dos homens” (DMOINGUES, 1996, p. 40)

Nos últimos cinco versos de ‘Dîner de têtes’, todos os ‘ceux qui’ minúsculos sentem a passagem monótona, entediante dos dias da semana:

ceux qui crèvent d’ennui le dimanche après-midi
 parce qu’ils voient venir le lundi
 et le mardi, et le mercredi, et le jeudi, et le vendredi,
 et le samedi
 et le dimanche après-midi.
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 12)

A mesma imagem de sucessão monótona e sem novidades se apresenta em ‘Souvenirs de famille’, também de *Paroles*, em que o narrador, abandonado quando criança pelo pai, desfia a monótona seqüência de sua vida em que um dia puxava o outro, estação após estação:

On allait se coucher, le lendemain on se levait, ainsi tous les jours les jours
 faisaient la queue les uns derrière les autres, le lundi qui pousse le mardi qui
 pousse le mercredi et ainsi de suite les saisons.
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 18)

É contra esse alternância previsível que Prévert busca ora a nova estação, ora a ‘Cinquième saison’. No poema justamente intitulado ‘La nouvelle saison’, de *Histoires et d’autres histoires* (PRÉVERT, OC I, *Histoires et d’autres histoires*, 1992, p. 821), intercalam-se a lua e o sol, o mar e a terra. De certa maneira, estes elementos contêm o mundo, sua iluminação, a energia que mantém coisas e seres, a mudança dos astros que marca a passagem de tempo. Apenas o bom tempo se mantém o tempo todo. Note-se que, implicitamente, Prévert questiona a máxima ‘Après la pluie, le beau temps’, segundo a qual a vida seria, automaticamente, uma alternância de tempos bons e ruins. Lembremos que Prévert deu a um de seus *recueils* o título ‘La pluie et le beau temps’, para indicar que estes fenômenos ocorrem ao mesmo tempo.

Mais uma vez Prévert faz contestação social, ao questionar as expressões estereotipadas. Assim, em ‘Sa représentation d’Adieu’, de *Spectacle*, o escritor denuncia o discurso da voz corrente para a qual que todos os astros estão em perpétuo movimento e o Universo com suas quatro estações é regulado como um relógio (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 237).

Para Prévert, o que está em perpétuo movimento não pode ser previsível nem regulado e controlado. Assim, o artista explora os lugares-comuns e as “verdades eternas”, mostrando justamente a monotonia deste movimento perpétuo que nada muda.

2.2.6 – A infância da arte

Para demonstrar que a arte tem um caráter renovador, não maculado pelo olhar dos adultos e dos críticos de arte, Prévert materializa no livro *Miró* a expressão “enfance de l’art” como sendo a arte quando criança (PRÉVERT, OC II, *Miró*, 1996, p. 520). É a mesma infância da arte que faz com que o personagem do poema “Dimanche”, de *Paroles*, possa ser abraçado por uma estátua e ser visto apenas por uma criança cega (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 128). Neste poema, pelo intermédio de uma criança, Prévert põe em movimento uma estátua, símbolo de petrificação, congelamento e manutenção de poderes. Quando uma estátua se torna “verdadeira arte”, ela deixa de ser fria e estática, passando a ganhar vida.

Já em *Fêtes*, uma criança usa o toque de seus dedos para fazer dançar várias estatuetas de Alexander Calder (PRÉVERT, OC II, *Fêtes*, 1996, p. 208). Em Prévert, as imagens, para as crianças, são sinônimos de magia. É o que se pode comprovar no poema “À Paris”, de *Grand bal du Printemps*, em que, por meio de um jogo anagramático, Prévert transforma “image” em “magie”, aproximando as duas noções (PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 467).

Em “Imaginoires”, de *Textes divers*, a magia das imagens é justamente

l’inimaginable magie
du manège des images, des visages et des mirages
de la vie. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 492)

Assim, no movimento do carrossel, os rostos e as miragens tendem a se confundir, numa mistura entre imaginação e realidade.

Para Prévert, as imagens criadas pelas crianças em sua “linguagem imaginária” devem ser “ínatas” (PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 467). Ou seja,

não são contaminadas pelos adultos nem por instituições, como a Escola ou a Igreja. Assim, em Prévert, só a infância da arte tem o poder de renovar as imagens congeladas e estereotipadas, pois o princípio que a faz viver é o da mudança e do movimento.

Assim, na poética do movimento, a luminosidade da lanterna mágica apresenta o mundo e suas representações de uma maneira nova, em que as contradições convivem. O processo de composição poética como um bumerangue implica num retorno diferente. A poesia prevertiana, ao ser comparada a um mosaico, pode se reconstituir de acordo com a forma que o leitor lhe dá. Por sua vez, a reflexividade do círculo marca o retorno dos elementos dentro da obra prévertiana, ou seja, instaura a inter- e a autotextualidade, ao passo que a progressão da linha apresenta sempre elementos novos, para que cada novo texto ou novo livro possa ser a retomada e continuação de outros.

A nova e quinta estação simboliza a diversidade na simultaneidade, uma vez que mistura em si todas as outras estações. Já a infância da arte instaura na obra prevertiana um caráter lúdico, presente tanto no jogo com as palavras quanto com as imagens.

No capítulo seguinte, veremos que a obra prevertiana torna-se um espaço tanto para a presença simultânea de várias obras e seus personagens quanto para a transformação autotextual de elementos prevertianos. Isto ocorre por meio da *bibliofolie*, mecanismo interdiscursivo e paratextual da poética do movimento.

3 – O EIXO INTERDISCURSIVO E PARATEXTUAL DA POÉTICA DO MOVIMENTO OU A BIBLIOFOLIE

A *bibliofolie* é mecanismo interdiscursivo e paratextual que possibilita em Prévert a co-presença de vários textos de autores diversos numa criação poética coletiva, a continuação (*suite*) de um texto ou ainda um elemento prévertiano dentro de um mesmo livro ou de um livro para outro. É por meio dela que a obra prévertiana pode transitar, de modo a se abrir para outros livros, sejam eles deste artista Prévert ou de alheios. No fenômeno da *bibliofolie*, elementos que compõem a poética prévertiana (como poemas, epígrafes, dedicatórias, citações, títulos) retornam modificados, como se tivessem sofrido uma metamorfose durante seu percurso; porque a *bibliofolie* apaga as fronteiras dos poemas e dos livros, instaurando uma convergência entre eles.

Ela funcionaria de maneira similar à idéia de museu imaginário concebida por André Malraux, segundo a qual cada pessoa cria em sua mente um museu a partir do que viu em museus reais (em tempos de Internet, podemos incluir os museus virtuais), em catálogos e em livros de arte. No entanto, Prévert defende que, na *bibliofolie*, as obras, com seus personagens e paisagens, podem ter total independência em relação ao leitor.

Prévert tinha tal horror de ser aprisionado por nomenclaturas e definições que recusou que seus livros integrassem a coleção ‘Poésie’, da editora francesa Gallimard, preferindo, por sua vez, a coleção ‘Folio’, que abrange maior variedade de gêneros literários, desde livros de poesia a romances. Essa repugnância pela definição, pela nomenclatura e pela formatação na arte deve-se ao fato de que Prévert considera a poesia algo tão livre de barreiras que ele sequer tenta defini-la, limitá-la em uma classificação, pois é bem consciente de que os ‘catálogos contaminam aquilo que catalogam, infectam com significado’ (MANGUEL, 1998, p. 157). Por sua vez, a nomenclatura poderia prender o poeta a um lugar fixo, o que não lhe apraz.

À ‘bibliophilie’, como culto ou idolatria pelos livros, Prévert prefere a ‘bibliofolie’. Em ‘Bibliofolie’, de *Imaginaires*, refere-se a personagens que compõem

o único livro que não existe na Biblioteca Nacional de nenhum país e que é escrito, de improviso, por todas as nossas leituras, passadas, atuais ou futuras:

On trouve tous les livres à la Bibliothèque Nationale. Sauf un.
C'est un livre qui délivre des livres, il est écrit en vrac, une bien belle langue
et les images sont reproduites à l'improviste, une bien belle machine.
(PRÉVERT, OC II, 1996, *Imaginaires*, p. 177)

Num jogo paronomástico entre “délivre” e “des livres” que aponta para o poder de liberação dos livros, tal livro liberta não só os livros, mas também liberta dos livros. Por ser escrito em “vrac”, que significa “em desordem”, pode conter fragmentos, trechos, personagens e temas de outros livros. Lembremos que *En vrac* é um título de Pierre Reverdy, de quem Prévert toma emprestado a disposição tipográfica dos poemas e a tese de que a imagem poética

ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. (REVERDY, 1994, p. 35)

Por sua vez, Prévert estende a tese de Reverdy não só para a poesia, mas para toda a sua produção poética. Dessa aproximação podem surgir outras histórias e combinações até então imprevisíveis :

Des Impressions d'Afrique de Roussel comme de celles de Rousseau [le douanier] peuvent surgir Fogar et la Bohémienne endormie. Le Schmürz passe par là comme chez lui dans L'Herbe Rouge de Vian et la Séquestrée de Poitiers dans son Cher grand petit fond Malempia reçoit des amis qu' elle ne connaît pas: Nadja, Vatek, Aïrolo, Nana et la dame de Montsoreau.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 177-178)

Na *bibliofolie*, os personagens adquirem uma independência em relação aos seus autores e obras de origem. Chegam e partem na hora que querem:

Arrivent aussi, quand bon leur semble, la mère Ubu, Manon Lescaut, Chéri Bibi, Alice et son chat du Yorkshire, Éros et Osiris, les Pieds Nickelés, Don Quichotte et sa Dulcinée, le Destin et sa Destinée et la Sorcière de Michelet.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 178)

A obra prévertiana torna-se, assim, um análogo da biblioteca e da livraria, com abertura para livros que interferem entre si. Não por acaso, Prévert era um freqüentador

assíduo da livraria ‘Les amis du livre’, de Adrienne Monnier, para quem justamente escreve ‘La boutique d’ Adrienne’, um belíssimo texto em que declara seu amor pela literatura e seu mundo. Nas palavras do escritor, à livraria de Adrienne, na Rue de l’Odéon, as pessoas iam para ler, discutir, conversar e trocar idéias, em total liberdade. Enfim, iam para falar daquilo de que mais gostavam: a literatura. No mundo da livraria,

Le Ciel et l’Enfer se marient, les Pas Perdus se recherchaient dans les Champs Magnétiques et il y avait de la musique. On pouvait écouter en sourdine Cinq grandes odes patriotiques magnifiquement couvertes par le refrain du Décervelage et la Chanson du Mal Aimé et les Chants terribles et beaux d’un enfant de Montevideo. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 453-454)

Nesse trecho, Prévert inclui algumas de suas leituras na livraria de Adrienne, que constituem material de referência para sua obra, como *Le mariage du Ciel et de l’ Enfer* de William Blake, e *Les Chants de Maldoror*, do conde de Lautréamont. Os livros da *bibliofolie* escapam das prisões da bibliofilia. É o que sugere Prévert em ‘Lettre d’ aujourd’ hui à Boris (Vian)’, de *Textes divers*. Nele, Prévert informa a Boris Vian que seu livro *L’écume des jours* foi publicado na coleção 10-18, acompanhado de

merveilleux petits livres d’aujourd’ hui, rescapés de la bibliophilie.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 468)

Prévert gosta de sugerir livros para leituras, seja em atitude de ironia ou de respeito. Num poema-carta enviado ao Baron Mollet, que, como ele, era integrante do Colégio de Patafísica, aconselha-lhe a leitura de alguns livros, mas faz alterações anagramáticas ou paronomásticas nos títulos, de maneira que acusem uma outra leitura:

Je te donne aussi quelques titres de livres à consulter:

- 1) Le dernier des Abbés sans rage, par Chateaubriand
 - 2) Le cul du moite, par Maurice Barrès
 - 3) Histoire du con et l’empire là-d’ssus, par Adolphe Thiers
- et te conseille aussi de relire en souvenir de ton père:
La prose, par Jacquet Pervers
sans oublier
Limitation de Jésus-Christ.

Amen et à toi, mon fils

Signé Ton Père

(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 815-816)

Anagramaticamente, Prévert deforma os títulos que cita: *Les aventures du dernier Abencérage*, *Le culte du moi*, *Histoires du consulat et l'Empire* *Paroles e L'imitation de Jésus Christ* de autor anônimo. Na lista, os títulos são criados a partir da elaboração de todos os elementos sonoros dos títulos originais, sem nenhuma perda fônica.

Na *bibliofolie*, os personagens transitam, migram de uma obra para outra recriando histórias. Em ‘Eaux-fortes’, de *Textes divers*, texto escrito para um catálogo do artista Marcel Jean, Prévert esboça um método de leitura em que um mesmo personagem pode aparecer em várias obras, num deslocamento espaço-temporal. Ele se pergunta sobre vários mistérios e enigmas, entre eles

les successives apparitions d'un nommé Rodin dans les oeuvres de Sade, d'Eugène Sue, d'Isidore Ducasse et de Paul Claudel.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 605)

Para justificar essa presença ambígua, Prévert escreve um poema com trechos das obras em que “um certo” Rodin aparece: *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, de Sade, *Le juif errant*, de Eugène Sue, *Poésies*, de Isidore Ducasse, aliás Conde de Lautréamont, *Ma soeur Camille* e *Oeuvres en Prose*, ambas de Paul Claudel.

A *bibliofolie* possibilita, assim, no livro *Miró*, que personagens de livros de diversos autores participem de um vernissage do pintor homenageado:

Bientôt un jour le vernissage
Aurélia et Nadja et la Dame de Carreau et le Corsaire
Sanglot
Gérard et son homard
Ducasse et son tourteau et le facteur Cheval et le douanier Rousseau
d'un regard amoureux caressant les tableaux
fêtent l'heureux nouveau
fêtent Joan Miró
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 522-523)

Personagens não centrais de livros ou peças teatrais podem se encontrar como protagonistas numa mesma obra. No poema ‘Figuration’, de *Le jour des temps*, uma

peça teatral, assinada por Shakespeare, é encenada por personagens considerados secundários em obras deste dramaturgo. Eis o texto:

Entre le fou
 Sort un messager
 Entrent trois sorcières
 Entre le choeur
 Entre la Rumeur
 Entre une vieille femme
 Entre le spectre
 Entrent des paysans avec des pelles et des pioches
 Entre une nourrice avec un enfant more dans ses bras
 Entre un gentilhomme au couteau sanglant
 Entrent Pyrame et Thisbé le mur le clair de la lune et
 le lion.

Tous sortent

SHAKESPEARE.

(PRÉVERT, OC II, *Le jour des temps*, 1996, p. 391)

Vale lembrar que, já em suas obras cinematográficas, Prévert concedia um lugar de importância a personagens ditos secundários, como

femmes libres ou victimes de la société, messieurs généreux ou libidineux, badauds, marchands à la sauvette, cyclistes, clochards,[...] chanteurs et musiciens des rues. (COMPÈRE, 2001, p. 74)

Esses personagens, considerados marginais, inseririam outros universos nesta nova obra shakespeareana. Assim, Prévert sugere que há outros espaços interessantes além daquele dos personagens principais e dos heróis, no qual têm voz os marginalizados e as pessoas simples. Conforme Danièle Gasiglia-Laster, para Prévert, os personagens figurantes não parecem

moins intéressants et moins utiles que les héros et les personnages principaux, que ce soit dans la fiction ou dans la réalité.
 (GASIGLIA-LASTER, 1996, p. 1200)

Em ‘Rencontre’, também de *Textes divers*, no encontro de Prévert com Henri Michaux, enquanto os dois amigos conversavam, aparecem num primeiro momento

personagens como o chapeleiro (Chapelier) e o caxinguelê (Morse) , do livro *Alice no país das Maravilhas*. Eis o trecho:

Il faisait beau et comme le Chapelier et le Morse de Lewis Carroll assis sur un rocher parlaient de souliers, de bateaux, de balais, de rois, de sable et de cire à cacheter, nous promenant devant les boîtes du quai, nous parlions, tout pareil, de choses et d êtres et d'êtres-choses.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 469)

Num segundo momento, Monsieur Plume, personagem do livro homônimo de Michaux, aparece a um gesto do escritor:

Michaux fit un geste et M. Plume, qui vous suivait discrètement, mais, pas à pas, claqua des doigts.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 470)

Além do encontro entre personagens de diversas obras, a *bibliofolie* envolve outra possibilidade: autores que nunca escreveram juntos podem criar novas obras, sob uma única assinatura que confunde os seus nomes. Em ‘Feuilleton’, de *Fatras*, numa clara alusão aos folhetins de Eugène Sue, Prévert mistura trechos, títulos e os nomes dos autores dos livros *Pensées*, de Blaise Pascal, e *Mystères de Paris*, de Eugène Sue, criando um texto de uma única assinatura: Pascal Blaise Eugene Sue. Eis o poema:

.... Et Rodolphe, comprenant enfin que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est de ne savoir pas demeurer au repos dans une chambre, s' enferma dans la sienne. Mais la Chouette était sur l'armoire, Fleur de Marie dedans, le Maître d' école devant et le Squelette sous le lit.

PASCAL BLAISE EUGENE SUE

Les Mystères du Pari

(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 113)

Alguns personagens de *Mystères de Paris*, de Eugène Sue, estão no poema prévertiano: Rodolphe, La Chouette, Fleur de Marie, le Maître d' école e le Squelette. Dos *Pensamentos* de Pascal, vem a referência à famosa aposta (Pari), que em francês tem o mesmo som da cidade de Paris, mas vem também uma paródia no trecho:

Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos, dans une chambre. (In PRÉVERT, OC II, 1996, p. 1035)

Assim, Prévert convida seu leitor a lançar olhares sobre obras clássicas anteriores para criar outras obras a partir delas. Desse modo, os ecos, as retomadas, os retornos e as continuações possibilitam que o leitor retorne ao livro ou à obra para compor um livro outro.

3.1 - *Suites*

Na *bibliofolie*, Prévert prolonga implícita ou explicitamente um poema em outro. Essa continuação se dá de três maneiras: o fim de um poema se encadeia naturalmente com o início do seguinte ou então continua por meio de um *incipit*, no início do poema seguinte, mantendo a relação temática entre os poemas; mas ocorre ainda que um trecho de um poema seja retomado em outro, do mesmo *recueil* ou não.

Do primeiro caso, fazem parte os poemas “Soyez polis” e “Une politesse en vaut une autre (suite)”, ambos da primeira edição de *Histoires*, bem como “Écritures saintes”, de *Paroles*, “Écritures saintes(Suite)”, de *Choses et autres*.

Na primeira edição de *Histoires*, publicada com trinta poemas de André Verdet, Prévert desenvolve sua primeira *suite*. Ao poema “Soyez polis” (PRÉVERT, 1951, p. 78) segue-se “Une politesse en vaut une autre (suite)” (PRÉVERT, 1951, p. 79), cujo título parece responder ao pedido contido no título do poema anterior. Em seu primeiro verso lê-se

il faut aussi être poli avec la terre (PRÉVERT, 1951, *Histoires*, p. 79)

Embora, na edição de *Histoires* exclusivamente com poemas de Prévert, a indicação “suite” seja substituída pelo número II, transformando “Une politesse en vaut une autre (suite)” em uma parte de “Soyez polis”. Pode-se entretanto considerá-la ainda uma continuação, porém como sendo a segunda parte do poema.

Para ligar o primeiro livro, *Paroles*, ao último, *Choses et autres*, Prévert escreve “Écritures saintes (suite)”, que é a continuação do poema “Écritures saintes”, de *Paroles*, que termina com os seguintes versos:

Dieu est aussi une grosse dinde de Noël
 qui se fait manger par les riches
 pour souhaiter la fête à son fils.
 Alors les coudes sur la sainte table
 le Diable regarde Dieu en face
 avec un sourire de côté et il fait du pied aux anges
 Et Dieu est bien embêté.
 (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 115)

Sua *suite* começa com versos em que o advérbio *aussi* (também) continua a definição de Deus e o Diabo, iniciada em “Écritures saintes”. Eis o texto:

Dieu est aussi le maire d'un grand village
 et quand c'est le jour de sa fête
 Cela s'appelle la Fête-Dieu. (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 262)

Tanto “Écritures Saintes” quanto “Écritures Saintes (suite)” constróem-se com a oposição entre Deus e o Diabo, feita sintaticamente com as estruturas “Dieu est..., le Diable est” e “Quand Dieu..., le Diable...”. Esta última é utilizada em vários outros poemas nos quais está presente a mesma oposição entre Deus e o Diabo, de tal maneira que se pode considerar que estes poemas prolongam as “Sagradas escrituras”. Isso se lê num *graffiti* de *Fatras*:

Hélas, quand le diable boite, Dieu est cul-de-jatte. Sainte Prothèse de Lisieux. (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 4)

Lê-se também no poema “Quand”, igualmente de *Fatras*:

Dieu fait ce qu'il veut de ses mains
 Mais le Diable fait beaucoup mieux de sa queue
 Quand Dieu fait la vache
 Le Diable fait la corrida
 Et quand Dieu fait la mauvaise tête
 Le Diable fait le joli coeur.
 (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 67)

Além de dar seqüência a ‘Écritures saintes’, o poema de *Choses et autres* contém parte de um outro poema de Prévert, que é: ‘Postface [à des dessins de Topor]’, escrito em prosa. Eis o trecho de ‘Écritures saintes’ que ecoa em ‘Postface...’:

Autodidacte Dieu est mais néanmoins grand polygraphe et
 non moins grand autobiographe
 Se proclamant auteur du Monde
 un grand ouvrage
 il prétend s’en réserver tous les droits
 Mais sous la table des matières
 Diable se cache et la fait tourner à l’envers.
 (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 265)

Em ‘Postface’, no entanto, Prévert reescreve o mesmo texto em prosa, usando vírgulas, e o introduz com a frase

Comme chacun sait ce que tout le monde ignore
 (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 592)

Ilustram o segundo caso ‘Itinéraire de Ribemont’ e ‘Vignette pour les vigneronns’, ambos de *La pluie et le beau temps*, e ‘Pauvre ville..’ e ‘L’ espoir vert - roman d’ anticipation arborescente (fragment)’, ambos de *Arbres*.

Os poemas ‘Itinéraire de Ribemont’ e ‘Vignette pour les vigneronns’, de *La pluie et le beau temps*, se ligam por meio da referência à Festa de Saint-Jeannet. Assim, nos versos finais do primeiro, Prévert anuncia que a avestruz de olhos fechados e o imperador, personagens do livro *L’ Empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes, participam também da mesma viagem deste escritor a Saint-Jeannet, ao passo que nos dois primeiros versos de ‘Vignette pour les vigneronns’, o poeta anuncia a festa no dia do santo. Eis o final de ‘Itinéraire de Ribemont’:

et l’autruche aux yeux clos
 et puis l’empereur de Chine avec son serin muet
 sont aussi du voyage
 de Ribemont-Dessaignes
 À Saint-Jeannet.
 (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 680)

O início de “Vignette pour les vigneronns” se apresenta da seguinte maneira:

C'est la fête à Saint-Jeannet
Et saute le bouchon
(PRÉVERT, OC I, 1992, *La pluie et le beau temps*, p. 680)

Deste modo, entendemos que a viagem empreendida em “Itinéraire de Ribemont” por Georges Ribemont-Dessaignes e seus personagens continua em “Vignette pour les vigneronns”, como se eles tivessem chegado a Saint-Jeannet para participar da festa.

Uma *suite* de um poema a outro pode servir para introduzir o leitor de Prévert num outro livro, criado pela *bibliofolie*. Nos versos finais de “Pauvre ville...”, ele anuncia que apenas apaixonados, loucos e pássaros poderão ler a

la suite passionnante
du premier grand feuilleton
(PRÉVERT, OC II, *Arbres*, 1996, p. 153)

Ao ler o poema seguinte, sabe-se que o folhetim é

L'espoir vert
roman d'anticipation arborescente (fragment)
(PRÉVERT, OC II, *Arbres*, 1996, p. 153)

Em *Imaginaires*, encontra-se um caso de *suite* entre quatro poemas, que se ligam tanto por relação temática quanto por conectivos gramaticais que indicam circunstância de lugar como “ailleurs” e “d'autre part”. Neles, a lanterna de Prévert mostra imagens assustadoras da opressão de um ser humano sobre outro, numa temporalidade que vai do tempo das colonizações até um futuro dominado por máquinas e avanços da ciência e da tecnologia.

A série se inicia no poema justamente intitulado “Imaginez-vous...”. Nele, mostram-se imagens de pessoas que foram contratadas por colonizadores para mutilar índios da região da Floresta amazônica. De acordo com Prévert, essas pessoas são civis, militares ou religiosos e têm como principal objetivo

effacer à tout prix les belles et rares et libres images de la vie
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 179)

Neste poema, o poeta alude a um fato do passado, a mutilação e o massacre de índios, para denunciar um acontecimento da época (1968): as espoliações e os massacres de índios realizados com a conivência do SPI (Serviço de Proteção ao Índio).

A “Imaginez-vous” se liga, formalmente, o poema “Bacilles” pelo advérbio “Ailleurs” e, semanticamente, pela seqüência “ni beaux à imaginer ni à voir”. Nesse caso, a lanterna de Prévert mostra imagens atuais do Sudão, país da África. Nele, são os cientistas que querem exterminar com novas armas bacteriológicas os dançarinos sudaneses

radieusement, savamment, une violente et tendre et menaçante image de la joie de vivre jour et nuit.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 179)

Ao se referir a esses cientistas como “grands cerveaux scienthyphiques” (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 179), Prévert funde na palavra-valise “scienthyphiques” as palavras “scientiphiques”, relativa à Ciência, e thyphiques, relativa à febre tifóide. Assim, o escritor cria um vocábulo para designar cientistas que criam armas bacteriológicas e bacilos como os da febre tifóide. No poema, Prévert denuncia o teste de novas vacinas que grandes laboratórios realizam em cobaias humanas no Sudão e em outros países da África. Infelizmente, esta triste realidade ainda permanece, como bem mostra o filme *O jardineiro fiel* (2005), do brasileiro Fernando Meirelles.

A série continua nos dois poemas seguintes, com títulos quase homófonos: “Missiles” e “Missels”. “Missiles” continua “Imaginez-vous” e “Bacilles” por meio das locução adverbial “Ailleurs encore”, que marcam o caminho que continua adiante, neste caso, no mar, e do sintagma nominal “d’autres têtes semblables”, que igualam os agentes exterminadores tanto em “Bacilles” quanto em “Missiles”. Eis o poema

Ailleurs encore d’autres têtes semblables - et non réduites - affirment que les dauphins qui vivaient libres il y a des millions d’années, sont fort joyeux d’avoir été domestiqués, qu’ils sont “presque aussi intelligents que l’homme” et qu’ils précisent que “ces nouveaux amis” semblent très contents d’être soumis depuis peu à de très amusants exercices en vue de la prochaine grande dernière guerre sous-marine. (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 180)

Em “Missiles”, Prévert imagina um futuro, daqui a milhões de anos, em que os golfinhos serão como os homens. No entanto, o poeta acrescenta uma nota telegrafada por um golfinho que adverte:

OCÉAN PACIFIQUE OU BELLICISTE SI VOUS PRÉFÉREZ – 1969
D’APRÈS VOTRE CALENDRIER – J’ATTIRE POLIMENT VOTRE
ATTENTION SUR LA CONNERIE DES PRIMATES ÉVOLUÉS. UN
DAUPHIN MALAPPRIVOISÉ. (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p.
180)

Por sua vez, “Missels” continua e fecha a série por meio da locução adverbial “d’autre part” e da referência a uma imagem

toute récente [qui] représente un capucin porté à dos d’homme par un
indigène du sud de la Colombie. (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p.
181)

Embora a imagem seja recente, ela se refere ao regime de catequização e dominação que religiosos católicos impunham a indígenas da Colômbia em 1906.

Assim como o leitor passa de um poema a outro, as imagens tanto de opressão e destruição quanto da alegria de viver, deslocam-se nos quatro poemas para as mais diferentes regiões, como numa sequência do mesmo tema.

3.2 - Metamorfoses

Tal como uma metamorfose se realiza nos níveis da palavra e da imagem, percebe-se que os discursos em Prévert tendem a se transformar quando reaparecem, prolongando-se. Um processo de retomada e prolongamento autotextual, de acordo com Marie-Laure Bardèche, se dá pela (re)leitura em três níveis: aparição, desaparecimento e reaparecimento (BARDÈCHE, 1997, p. 284). Este último procedimento implica uma metamorfose no elemento que retorna.

Em *Arbres*, esse processo de transformação é representado pelas árvores:

Être arbre et disparaître
 et reparaître ailleurs
 autre être
 autre chose
 autres objets
 peut-être que c'est ma destinée
 PRÉVERT, OC II, *Arbres*, 1996, p. 139-140)

Assim, na *bibliofolie*, um elemento, que pode ser um título (de poema ou de *collage*), uma epígrafe, um verso, um *graffiti*, pode reaparecer metamorfoseado, sofrendo modificações semânticas, sonoras, gráficas e de disposição gráfica, de modo que um verso pode se tornar prosa e vice-versa. Prévert não se limita apenas a se referir a títulos de romances populares franceses, mas transforma estas leituras em “elemento poético” (COMPÈRE, 2004, p. 78), que, em nosso ver, entram em seu processo de composição poética.

Às vezes, Prévert utiliza uma mesma imagem em várias colagens. Como quer Anne Lemonier:

Le principe d' utilisation d'une même image pour l'élaboration de plusieurs collages est également attesté dans le domaine des sources peintes.
 (LEMONIER, 2004, p. 149)

A escritura em vários níveis, sem hierarquia entre as formas, que Prévert desenvolve, aparece inúmeras vezes. De um poema podem ser extraídos elementos para outros. Um caso célebre ocorre com o famoso conselho de Boileau:

Hâtez-vous lentement; et, sans perdre courage
 Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:
 Polissez-le sans cesse et le repolissez:
 Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.
 (BOILEAU, 1972, p. 48)

Esses enunciados, reapropriados, reaparecem num poema da seção “Intermède”, de *Spectacle*, e em trechos de outros três poemas. Na seção “Intermède”, Prévert transforma o preceito da *Poética* de Boileau num manifesto contra a exploração da mão-de-obra assalariada, aumentando o número de vezes de vinte para cem:

Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage à demain, si on ne vous paye pas le salaire d'aujourd' hui.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 378)

O texto de Boileau reaparece em outros dois poemas. No final do primeiro ato da peça “Le Divin Mélodrame”, os espectadores entoam:

Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage et vos pêchés vous seront tous remis.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 222)

No final do poema “Courrier de Paris”, o verso “Polissez-le sans cesse et le repolissez” se transforma numa alusão ao incessante trabalho de correção na composição de uma obra:

Ceux qui avaient la petite idée de l' idée, ceux qui avaient de l'argent de côté dans la tête, ceux qui croyaient penser à la mort de Louis XVI et qui ne savaient pas que Robespierre, avec les autres, y avaient pensé avant eux, ceux qui disaient: “Allez enfants de la patrie, croissez et multipliez-vous, polissez-le sans cesse et le repolissez.” Stop. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 624)

Neste trecho, por meio de uma colagem verbal, Prévert funde num só poema quatro outros textos. O primeiro trecho que selecionamos é:

Ceux qui avaient la petite idée de l'idée, ceux qui avaient de l' argent de côté dans la tête, ceux qui croyaient penser à la mort de Louis XVI et qui ne savaient pas que Robespierre, avec les autres, y avaient pensé avant eux, ceux qui disaient.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 624)

Nele, Prévert refere-se aos “Ceux qui”, do poema “Tentative de description d' un dîner de têtes”, do próprio Prévert, como bem atesta uma nota da *Pléiade*:

On retrouve ici l'anaphore du début et de la fin du “Dîner de têtes”, publié tout récemment dans le numéro de *Commerce* de l'été 1931.
(PRÉVERT, OC II, 1996, p. 1338, n. 4)

Os segmentos “Allez enfants de la patrie, croissez et multipliez-vous” retomam, respectivamente, dois outros: o primeiro verso da *Marsellaise*, mantendo-o no imperativo porém com a voz em ‘vous’, e o famoso preceito bíblico.

Títulos, personagens e fragmentos de livros são sempre reutilizados em Prévert. A esse respeito, é interessante evocar a observação de Daniel Compère:

En réutilisant des titres et des personnages, [Prévert] nous fait comprendre qu'ils sont toujours vivants et qu'ils font partie de lui-même [de son oeuvre]. (COMPÈRE, 2004, p. 83-84)

O título de uma colagem visual em *Fatras* retorna como verso de um poema. O título “Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient (Arthur Rimbaud)” (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 106), retirado do poema em prosa “Enfance”, proveniente de *Illuminations*, de Arthur Rimbaud, retorna no poema “Romancero”, de *Miró*. Nele, Prévert opera uma leve modificação: no lugar de “bêtes” escreve “animaux”:

Dans les toiles de Miró
en pays de connaissance sans cesse inexploré
“des animaux d'une élégance fabuleuse circulaient”.
(PREVERT, OC II, *Miró*, 1996, p. 522)

Nessa metamorfose, imagem e texto não se comentam mutuamente, mas sim se prolongam.

Uma série pode se disseminar e se metamorfosear em mais de um *recueil* de Prévert, tal como ocorre nos poemas “Diurnes” e “Périple”, de *Fatras*, e em “À tes vingt ans Pablo”, de *Textes divers*, todos dedicados a Pablo Picasso. Começemos o itinerário por “Diurnes”, no qual um homem entra em cena e informa:

À partir de l'avenir, l'oiseau de l'instant même suit son itinéraire de rêve et de plaisir. (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 49)

O mesmo aviso retorna com leves alterações no poema ‘Périple’. No lugar do verbo ‘suivre’ Prévert põe ‘tracer’, de maneira que o pássaro compõe o seu próprio itinerário:

À partir de l’Avenir
L’oiseau de l’instant même
Trace l’itinéraire
Du rêve et du plaisir.
(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 72)

Há uma versão manuscrita para esse aviso, inserida em nota:

l’oiseau de l’instant même allant droit à l’envers suit son itinéraire de rêve et de désir. (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 1004, n. 12)

Desta versão, Prévert retira elementos para a composição de ‘À tes vingt ans Pablo’. Nele, a seqüência ‘allant droit à l’envers’ retorna metamorfoseada:

et ta vie se conjugue
allant droit à l’an vert
au futur intérieur
au passé infini. 1961
(PREVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 558)

No entanto, o itinerário não é linear, pois cabe ao leitor traçar seu próprio percurso. Ao ler os dois últimos versos citados, deve se reportar novamente ao poema ‘Diurnes’, que retoma as imagens do tempo verbal em referência ao trabalho de Picasso, que

même quand il ne fait rien, il travaille jour et nuit et n’ a jamais une minute à lui, il n’a pas le temps, il n’a pas l’ heure et conjugue sa vie au futur antérieur, au passé infini. (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 53)

Prévert transforma todo o poema ‘Elle disait.. .’, de *Imaginaires*, em parte de ‘La femme acéphale’, operando, no entanto, algumas modificações. Ao compararmos o trecho dos dois textos, procuramos ver de que modo se pode ler um no outro.

Chama-nos a atenção o *incipit* do poema ‘Elle disait. . .’, de *Imaginaires*. Em ‘La femme acéphale’ é a própria mulher que se assume como enunciadora do discurso, ao passo que, em ‘Elle disait’, sabe-se apenas que quem fala é uma mulher, talvez até mesmo uma ‘mulher acéfala’. A primeira frase de ‘Elle disait’ inicia-se com a conjunção adversativa ‘mais’ (mas), escrita em maiúscula:

Elle disait:
Mais j’avais saigné du ventre avant qu’ils aient saigné du nez
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 167)

Porém em ‘La femme acéphale’ lê-se:

Et j’avais saigné du ventre avant qu’ils aient saigné du nez.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 369)

As outras diferenças se dão na parte que começa com ‘Fonctions naturelles’ e termina com ‘...mais simplement de prêt-à-porter’. Em ‘Elle disait’, o trecho se apresenta da seguinte maneira:

Oui, je voyais surtout une chose que l’imagier avait oubliée: le label cousu main sur la doublure pourpre du manteau de peau blanche, l’étiquette du grand couturier: “CRÉATION DIEU PÈRE ET FILS”.
Et je riais.
Je savais qu’il ne s’agissait pas de HAUTE COUTURE mais simplement de prêt-à-porter. (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 168)

Já em ‘La femme acéphale’, Prévert não sublinha nenhuma palavra usando letra em caixa alta. Eis o trecho:

Oui, je voyais surtout une chose que l’imagier avait oubliée: le label cousu main sur la doublure pourpre du manteau de peau blanche, l’étiquette du grand couturier: “création Dieu père et fils”.
Et je riais.
Je savais qu’il ne s’agissait pas de haute couture mais simplement de prêt-à-porter. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 370)

As diferenças são de ordem gráfica e ortográfica. Em ‘Elle disait’, Prévert escreve o nome da Companhia de alta costura de Deus em maiúsculas. A segunda diferença é em relação à ortografia da palavra ‘étiquette’. Ao acrescentar, em ‘Elle disait’ um ‘h’ à palavra étiquette, Prévert a transforma numa palavra-valise que teria ao mesmo tempo o sentido de ‘etiqueta’ e o sentido etimológico ‘de pequena ética’.

O reaparecimento de ‘Elle disait...’ introduz em ‘La femme acéphale’ uma discussão sobre a arte em movimento e a arte da moda, da ditadura ou da religião ortodoxa da moda, que, além de ditar os trajes que cada um deve usar, cria sempre modelos já ‘prontos para usar’ (prêt-à-porter), feitos em série e não confeccionados sob medida, para um usuário específico.

Assim, as metamorfoses da *bibliofolie* apontam para uma leitura sempre em movimento, jamais restrita a só poema, uma vez que o projeto de escritura de Prévert envolve vários níveis, da prosa ao verso e deste à prosa, em que seus elementos se metamorfoseam de maneira viva.

Até aqui vimos de que modo funciona a parte interdiscursiva da *bibliofolie*. Falta-nos então passar ao estudo do mecanismo paratextual em Prévert. Entre os elementos paratextuais que fazem a obra prévertiana se abrir a uma criação coletiva estão as dedicatórias e as epígrafes.

3.3 - Dedicatórias e epígrafes

Na prática das dedicatórias Prévert usa citações implícitas ou explícitas, evidenciando-se aí um movimento intertextual. Há dois usos mais frequentes atribuídos à dedicatória. No primeiro sentido, dedica-se a edição de um livro ou um texto em homenagem ao ‘mecenas’ ou a alguém que de certa maneira tornou possível ao escritor a realização de sua obra ou de seu texto, evidenciando-se uma relação de afinidade do homenageador em relação ao homenageado. No segundo sentido, a dedicatória serve como indicativo de endereçamento.

Um autor pode dedicar seu texto a um amigo ou a instituições reais que o ajudaram direta ou indiretamente na criação daquele texto. Assim sendo, em geral não se dedica uma obra ou um texto a entidades inexistentes ou fictícias. Contudo, em

‘Écritures Saintes’, Prévert dedica o poema a pares de coisas, conceitos e seres que, além de manterem uma relação de oposição entre si, pertencem em sua maioria ao mundo do imaginário, popular ou literário. Eis a dedicatória:

À Paul et Virginie
 Au tenon et à la mortaie
 À la chèvre et au chou
 À la paille et à la poutre
 Au dessus et au dessous du panier
 À Saint Pierre et à Miquelon
 À la une et à la deux
 À la mygale et à la fourmi
 Au zist et au zest
 À votre santé et à la mienne
 Au bien et au mal
 À Dieu et au Diable
 À Laurel et à Hardy
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 112)

Assim, desde a dedicatória, elemento a princípio fora do texto, já se percebe que a oposição e a contradição entre os itens evocados são construções essencialmente culturais. Nesse poema o contraste mais flagrante aparece entre Deus e o Diabo.

Dentre as dedicatórias a pessoas reais, é interessante destacar um poema: ‘Complainte de Vincent [Van Gogh]’, do livro *Paroles*, publicado em dezembro de 1944 e dedicado a Paul Éluard. Trata-se de um caso interessante de criação coletiva em que Prévert convoca o também poeta Paul Éluard e o pintor Vincent Van Gogh. Segundo consta nas notas da edição da Pléiade, o fato que teria motivado Prévert a escrever o poema e dedicá-lo a Éluard foi a dedicatória que este lhe fez em seu texto “On te menace”, publicado em *Dignes de vivre*, de agosto de 1944:

Pour mon ami Jacques qui écrit les plus belles chansons du monde et dont l’existence me console de bien de malheur.
 (In PRÉVERT, OC I, 1992, p. 1082).

Em relação a Van Gogh, Prévert gostava de citar uma frase em que o pintor afirma buscar exprimir com o verde e o vermelho as terríveis paixões humanas:

J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines. (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 318)

Essa famosa explicação, inscrita nas cartas que Van Gogh escreveu para seu irmão Théo, faz Prévert considerar que

Van Gogh est aussi un merveilleux peintre en lettres.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 188)

Desse modo, entendemos que o poema prevertiano foi dedicado ao mesmo tempo a Éluard e a Van Gogh, sendo pois motivado pelas obras dos dois artistas. Cabe-nos, então, procurar na ‘Complainte de Vincent’ o ponto em que essas duas obras se fundem com a de Prévert, o que, a nosso ver, se realiza nos versos:

Et le soleil au-dessus du bordel
Comme une orange folle dans un désert sans nom
Le soleil sur Arles
En hurlant tourne en rond.
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 128)

Entre os elementos éluardianos, note-se a presença da laranja, que é comparada com a terra em seus versos:

La terre est bleue comme une orange (ÉLUARD, 1968, p. 232)

Entretanto, Prévert troca o elemento “terra” por “sol”, que é um motivo freqüente nos textos do autor de *Paroles* e, também, uma possível referência ao quadro *La nuit étoilée*, de Van Gogh, no qual estrelas se parecem com sóis girando sobre o céu de Arles. Assim, além de homenagear Van Gogh e Paul Éluard, Jacques Prévert os convoca textualmente para criarem juntos com a marca dos três. Desta maneira, Prévert dá um uso novo à dedicatória, uma vez que não se limita só a homenagear alguém, remetendo o leitor à leitura da obra da pessoa homenageada, mas também congregando os amigos em uma celebração poética.

Em contrapartida, ao usar epígrafes, o poeta opta por trazer esse elemento extratextual para dentro de seu texto, evidenciando-se assim dois movimentos: um, intertextual, no momento da citação, e outro, autotextual, no momento de re-enunciar um movimento autotextual.

De acordo com Genette, uma epígrafe é texto geralmente recortado de uma obra real, que pode ser coletiva ou individual ou até mesmo própria, o que constitui uma epígrafe autógrafa. No entanto, o autor pode ainda forjar epígrafes apócrifas, com ou sem referência a um possível autor do texto-origem da epígrafe, ou então pode alterar ainda o nome do autor ou a forma do texto-origem. Assim, em relação à atribuição de autoria do texto origem, encontramos na obra prevertiana quatro tipos de epígrafes: reais, apócrifas, autógrafas e modificadas.

O primeiro tipo envolve as epígrafes retiradas de obras de autores reais ou de obras coletivas, como o dicionário.

O segundo refere-se às epígrafes apócrifas, que podem ser do próprio Prévert, mas sem a sua assinatura. Em geral, o poeta cria autores fictícios para o texto-origem da epígrafe ou então prefere deixá-la no anonimato. As apócrifas diferem das autógrafas pois são criadas apenas para servir como epígrafes, sem qualquer referência em obras de Prévert.

No terceiro tipo, temos as epígrafes autógrafas, que podem vir sem o nome de Prévert, mas com referência em sua obra poética.

O quarto e último tipo envolve as epígrafes modificadas em relação à forma e à atribuição de autoria do texto-origem. Neste caso, diferentemente das apócrifas, Prévert atribui a autoria do texto-origem a um autor real.

Na obra de Prévert, a epígrafe tem as quatro funções referidas por Genette. Assim, ela pode servir de comentário e esclarecimento do título e não do texto, ou também pode servir de comentário do texto, chamando assim a atenção do leitor para a relação do texto com sua epígrafe. Mas ela mostra se o autor mantém em sua obra uma relação de afinidade com o autor do texto ou da obra de onde ele tira a epígrafe ou, ainda, desempenha o efeito-epígrafe, pois, por sua simples presença, identifica o autor que a usa, associando-o a uma época ou a um movimento.

No entanto, no mais das vezes, Prévert mantém uma relação crítica com as epígrafes, seja contestando o saber ou dogma que elas veiculam, seja estabelecendo com elas um diálogo por meio do qual as integra em sua poética da criação coletiva.

Tal como nas dedicatórias, as epígrafes a poemas vêm logo abaixo do título. Com elas Prévert estabelece um diálogo com o texto de onde elas provêm. Assim procedendo, o poeta traz para dentro de seu texto um elemento essencialmente extratextual, mostrando ao mesmo tempo o ponto de partida para sua criação coletiva.

Na epígrafe a ‘Hommage-hommage’, em homenagem a Picasso, Prévert altera o sentido de uma regra militar no intuito de definir de que modo uma homenagem deve ser feita:

L'attitude du salut doit être prise d'un geste vif et décidé.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 475)

Atente-se para o jogo que o poeta empreende no título ao repetir a palavra ‘hommage’, a qual, quando pronunciada numa saudação, pode tanto significar um enfático ‘Homenagem! Homenagem!’, quanto ao nível fônico ter o sentido de “hommage au mage” (homenagem ao mago, apelido carinhoso pelo qual Picasso era chamado por Prévert). Assim, sob o termo ‘hommage’ o poeta descobre a motivação para homenagear exatamente o mago Picasso. Dessa maneira, entende-se que para Prévert a intenção de dedicar um poema a alguém não deve ficar apenas na marca paratextual da dedicatória, mas sim deve nortear o texto-homenagem.

Em ‘Vignette pour les vigneronns’, a epígrafe provém de um dos textos da obra *Théâtre en liberté*, de Victor Hugo, autor que é mencionado pelo poeta das ‘Feuilles mortes’:

À table! Officions! Alleluia pantoufle!
Hosanna! Mistanflute: et saute le bouchon! Victor Hugo

C'est la fête à Saint-Jeannet
Et saute le bouchon
Victor Hugo avait raison
(PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 680)

Nesse caso a epígrafe vale mais por remeter à obra *Théâtre en liberté*, de Hugo, demonstrando que o autor de *Paroles* sente empatia pelas propostas de liberdade formal veiculadas pelo grande escritor do século XIX.

As epígrafes apócrifas e autógrafas em Prévert têm um importante papel na criação de autotextos, porque, por sua dupla função, marcam não só um espaço para a obra prevertiana que retorna, porém diferente, mas também um outro espaço estritamente ficcional em que o poeta brinca de inventar novos livros ou, como numa *fatrasie*, tenta ludibriar os seus adversários.

Em ‘Figuratifs de l’imaginaire’, de *Textes divers*, Prévert atribui a Paul Valéry a autoria do texto-origem da epígrafe ‘ce qui ne ressemble à rien n' existe pas’ (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 571), cuja existência, consultadas as obras completas de Valéry, não pôde ser comprovada. Prévert discorre aí sobre o poder da imaginação para criar novos mundos e novos objetos, sem qualquer semelhança com o nosso mundo. Assim, contesta a autoridade que Valéry teria, como crítico, uma vez que o poema prevertiano exalta exatamente o contrário do que propõe o suposto texto de Valéry.

Em outro poema sobre a imaginação, ‘Les mystères de la chambre noire’, de *Textes divers*, Prévert retoma o elemento autotextual ‘qui ne ressemble à rien’, de ‘Figuratifs’, acrescentando-lhe o advérbio enfático ‘absolument’:

À cette fameuse toile de Soutine
 Ou d'un autre de ces vauriens
 Qui systématiquement s'obstinent
 À peindre des choses...
 Des choses qui ne ressemblent absolument à rien!
 (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 626)

Assim, ao retomar a citação, Prévert transpõe uma epígrafe de sua obra para integrá-la a outro texto seu, num processo autotextual de estabelecimento desse texto como um elemento tipicamente dele.

Em um poema escrito para a exposição do artista plástico Pierre de Maria, encontra-se a epígrafe retirada de um livro com título de estudo científico intitulado *De l' animosité des animaux humains*, da autoria de um misterioso Casus Belli (em latim, significa Caso de guerra), em que título e nome do autor indicam que o texto só pode tratar de um tema relacionado à guerra.

Eis a epígrafe:

Les voyez-vous les hussards les dragons la garde comme je vous vois mon général comme je vous vois.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 537)

É interessante perceber que aquela epígrafe é transformada em trecho do poema “La réalité est une niche”, de *Textes divers*:

Et c'est pourquoi comme Detaille le grand peintre de la réalité militaire qui voyait les hussards les dragons la garde dans le rêve réglementaire du fantassin couché Félix Labisse peint d' après nature et il faut le voir sur L'esplanade quand la fête des invalides bat son plein et Qu'il s'arrête devant le grand musée où l'armée est enfermée et qu'il donne un tour de clé supplémentaire afin de pouvoir peindre en paix [...]
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 494-495)

As epígrafes autógrafas aparecem em outras circunstâncias. Numa delas, o poema “Comme cela nous semblerait flou, inconsistant et inquiétant, une tête de vivant, s'il n' avait pas une tête de mort dedans” (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 62), de *Fatras*, transforma-se na epígrafe do longo poema “Portraits de Picasso” (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 539). Assim, para falar do amigo e de sua obra, Prévert prefere escolher um poema de sua própria autoria a ter que buscar algo em obras alheias. Nesse caso, o uso de uma epígrafe autógrafa reforça o desejo de homenagear alguém, pois, ao remeter o leitor à leitura de sua obra, o poeta entende que este poderá encontrar outros textos com referências a Picasso. É o caso, em *Fatras*, da colagem quase homônima “Portrait de Pablo Picasso” (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 44) e do poema “Diurnes” (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 43), no qual Prévert insere a colagem “Portrait de Pablo Picasso”.

Como epígrafe do livro *Le jour des temps*, Prévert utiliza a segunda e a terceira estrofes do poema “Une vieille chanson”, de seu livro *Grand bal du printemps*. Eis o poema que serve como ponto de partida:

Une chanson si vieille
Fredonnée rue du Buci

Mon petit charbonnier
 Ta femme est-elle gentille?
 Oh, Mademoiselle
 Cent fois plus belle que vous!

Mais le charbon
 Mais le charbon
 La noircit tout

Une chanson si vieille
 Fredonné rue du Buci
 Par une fille si jeune
 Si jeune et si jolie.
 (PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 477)

A epígrafe de *Le jour des temps*, que retoma o texto anterior, é:

Mon petit charbonnier
 Ta femme est-elle gentille?
 Oh, Mademoiselle
 Cent fois plus belle que vous!
 Mais le charbon
 Mais le charbon
 La noircit tout
 Une vieille chanson.
 (PRÉVERT, OC II, *Le jour des temps*, 1996, p. 385)

Na epígrafe, a referência à velha canção vem apenas no fim. Parece-nos que, retirando-se os dois versos iniciais do poema, a velha canção se reatualiza, tornando-se apenas uma canção.

Em “Rouge” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 353-363), de *Choses et autres*, é por meio de uma epígrafe autógrafa de Prévert, retirada dos parágrafos finais do poema “Gérard Fromanger” (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 575-578), de *Textes divers*, que Prévert empreende a *suite* do poema “Gérard Fromanger”. Eis a seguir ao mesmo tempo o trecho final de “Gérard Fromanger” que é ao mesmo tempo a epígrafe de “Rouge”:

...Gérard Fromanger déjeunait dans un petit restaurant, non loin de chez lui,
 en face du marché, lorsqu' on entendit les pompières.

Gérard poursuivait son repas, écoutait le refrain rouge évoquant
 l' incendie quand un type du coin poussa la porte, entra et s' écria:

‘Dis donc, le peintre, il y a feu chez toi!’
 Incrédule d’abord et croyant à une bonne plaisanterie, ‘le peintre’ sourit
 mais brusquement se leva.
 On ne sait jamais, pourquoi pas?
 On ne sait jamais, c’est exact.
 Son atelier achevait de flamber et tout son travail n’était plus que cendres
 mouillés.
 Mais dans le gris de ces cendres, en s’en allant, le feu avait laissé une petite
 lueur pourpre.
 Cette petite lueur pourpre éclaire les dernières toiles de Gérard Fromanger.
 J. P.

(Derrière le miroir, Paris, février 1965.)

(PRÉVERT, OC II, 1996, p. 353-354 & p. 577-578)

Para marcar ainda mais a *suite*, Prévert encadeia o fim do poema ‘Gérard Fromanger’ com o início de ‘Rouge’, retomando a imagem de uma ‘lueur pourpre’:

Et cette lueur, bien vite, sera flamme et viendra lécher les toiles du peintre
 comme le feu, guidé par le vent, lèche en passant les murs des petits villages
 épargnés par les incendies de forêt.
 (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 354)

É esta espécie de *suite* que nos permite analisar ‘Rouge’ e ‘Gérard Fromanger’, como sendo ao mesmo tempo um mesmo poema e poemas distintos.

Há também epígrafes modificadas em relação à forma e à atribuição de autoria do texto-origem. Citamos aquela do texto de teatro ‘Paroles et Musique: le réfractaire’, escrito durante o inverno de 1938-1939, no qual Prévert já prefigurava o esfacelamento da França sob o jugo da Alemanha. Ali, atribui a Maurice Barrès a autoria de uma canção que, na verdade, pertence a Erckmann e Chatrian. Comparemos os dois textos. A epígrafe é:

Dis-moi quel est ton pays?
 C’est un pays de plaines et de montagnes
 Est-ce l’Afrance ou La Lemagne? Maurice Barrès
 (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 739)

A canção de Erckmann e Chatrian é:

Dis-moi quel est ton pays,
 Est-ce la France ou l’Allemagne?

C' est un pays de plaines et montagnes,
 Une terre où les blonds épis,
 En été, couvrent la campagne;
 La terre où vit la forte race
 Qui regarde les gens en face
 C'est la vieille et loyale Alsace. Erckmann et Chatrian
 (In PRÉVERT, OC II, 1996, p. 1375, n. 1)

Além de modificar a autoria da canção, Prévert opera outras duas modificações. Uma é espacial, pois inverte a ordem do segundo e do terceiro verso. A outra só pode ser percebida ao nível gráfico, pois ao nível fônico os sintagmas ‘La France/L’Afrance’ e ‘L’Allemagne/La Lemagne’ são idênticos. Lembramos que no poema ‘Cagnes-sur-mer’, de *La pluie et le beau temps*, Prévert já se referia à França e à Alemanha dessa mesma maneira:

et bientôt L’Afrance et la Lemagne
 amies héréditaires soeurs latines ignorées
 trop longtemps divisées mais enfin retrouvées
 marqueront le pas de l’oie du vaillant coq gaulois
 sous l’Arc du Triomphe
 du grand Napoléon trop longtemps oublié
 (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 659-660)

Dessas três modificações, a primeira é a mais pertinente para mostrar o movimento intertextual que ajuda a entender a poética da criação coletiva. A atribuição de autoria do texto-origem da epígrafe a Maurice Barrès deve-se possivelmente a dois motivos. Primeiro, porque Jacques Prévert o considerava um autor de obras ‘réactionnaires et par trop bourgeoises’ (COURRIÈRE, 1999, p. 90). Segundo, porque, para reforçar a traição deste político, Prévert estabelece um diálogo entre a canção à Alsácia e o texto ‘Refus d’ inhumer’, no qual Breton acusa Barrès de traidor:

(Pierre) Loti, (Maurice) Barrès, (Anatole) France, marquons tout de même d’ un beau signe blanc l’année qui coucha ces trois bonhommes: l’idiot, le traître, le policier. (BRETON, 1960, p. 107)

Assim, Prévert convoca mais uma vez Breton, aquele com quem Prévert prefere escrever “com” a ter que escrever “sobre”.

Analisamos a função das epígrafes e das dedicatórias para o estabelecimento de uma escritura que se constrói com a ajuda de outros escritores ou artistas, com base no poema “Aujourd’hui” (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 450-451), porque é dedicado a Robert Desnos e contém uma epígrafe com versos deste poeta. Ademais, o poema é significativo porque nele se encontram explícita e implicitamente trechos de outros poemas de Prévert e de Desnos, numa espécie de criação coletiva.

Ambos os escritores são conhecidos pela militância política, sendo que, enquanto o primeiro militava apenas através de seus textos, o segundo participava ativamente de grupos de resistência. Nas obras de ambos, há partes dedicadas a jogos com palavras, como o “Rose Selavy”, de Desnos, e os “Graffiti”, de Prévert. Desnos escreveu *Trente chantefables pour des enfants sages*, ao passo que Prévert escreveu, sem ironia, *Contes pour enfants pas sages*, textos que demonstram o respeito que os poetas tinham por seu público infantil.

No surrealismo, Desnos e Prévert haviam criado juntos um ramo original de poesia de verve popular, que destoava do restante da poesia praticada por outros surrealistas. É o que afirma Michel Leiris em entrevista a Jean Paul Corsetti:

Il [Prévert] était avec Desnos, qu’il ne faut pas oublier, le créateur de ce rameau original du surréalisme dont nous parlions tout à l’heure et, en ce sens, il échappait à la menace de “littératurisme” qui pesait sur le mouvement. (LEIRIS, 1991, p. 22)

A aproximação entre Prévert e Desnos devido ao caráter popular das duas obras, é reforçada pelo depoimento de Robert Sabatier a respeito da relação da obra de Desnos com outros escritores. Para o crítico, é nos poemas de linguagem mais espontânea que aquele se aproxima de Prévert:

Le médium du surréalisme, le proclamateur du droit à la liberté sexuelle a certes trouvé sa dimension personnelle quand, mêlant sa nostalgie des rythmes classiques à son amour du langage populaire, il s’est fait lyrique, a rejoint des lieux proches de ceux d’Apollinaire, de Prévert, de Queneau ou de Max Jacob, en fait il est le meilleur là où il est le plus spontané, hors des théories un peu simplistes: c’est là son trésor. (SABATIER, 1982, p. 407)

Assim vemos que, cada qual à sua maneira, Prévert e Desnos traçam um caminho marcado pelo recurso à linguagem popular. Embora, em vida, Desnos nunca tenha escrito nenhum texto com Prévert, consideramos que em “Aujourd’hui”, por meio da criação poética, podemos ler um texto que traz conjuntas marcas dos dois escritores.

Para entendermos que o texto se constitui como uma criação conjunta, devemos observar que Prévert o dedica a Desnos e usa uma epígrafe retirada do poema “Aujourd’hui je me suis promené” (DESNOS, 1999, p. 989-890), de Desnos, escrito em 1936, mas só publicado em *État de veille* em 1942. Eis a epígrafe de “Aujourd’hui”, de *Textes divers*:

Aujourd’hui je me suis promené avec mon camarade
Même s’il est mort
Je me suis promené avec mon camarade.
Robert Desnos. *État de veille*, 1936
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 450)

A presença dos dois elementos paratextuais, como vimos, indicam que “Aujourd’hui” é uma criação conjunta. Passamos doravante a estabelecer quais os elementos prevertianos e quais os desnosianos presentes no poema.

Identificamos elementos explícitos e implícitos que compõem a figura e o fundo do poema. Na composição da figura, citamos de Desnos o poema e o “Couplet de la rue Saint-Martin” (DESNOS, 1999, p. 991) e, de Prévert, um trecho retirado do final do poema “La lanterne magique de Picasso” (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 152-157), que integra *Paroles*.

Entre os elementos implícitos, citemos trechos do poema de Desnos “Le veilleur du Pont-au-change” (DESNOS, 1999, p. 1253-1256) e do poema de Prévert “C’est à Saint-Paul-de-Vence que j’ai connu André Verdet” (PRÉVERT, OC I, *Histoires et d’autres histoires*, 1992, p. 874-886), escrito em 1943, cujo tema, o passeio do poeta que “donne le bonjour”, é o mesmo de “Aujourd’hui” e de “Je me suis promené”. Ademais, a invocação do nome de André Verdet reforça a idéia de uma criação coletiva, pois Prévert publicou com ele dois livros de poesia: a primeira edição de *Histoires* (1946), que conta também com poemas de André Virel, e *Poèmes* (1947), assinado por Prévert e Verdet.

No diálogo entre “Aujourd’hui” e sua epígrafe, percebe-se a disseminação de trechos da epígrafe no poema a fim de marcar a presença de Desnos e de seu texto. Logo no primeiro verso, Prévert dialoga diretamente com o poema desnosiano ao utilizar o “aujourd’hui”, que entra numa rede de referência tripla. Primeiro, remete imediatamente ao poema desnosiano. Segundo, refere-se à revista homônima (*Aujourd’hui*) na qual Desnos trabalhou como crítico literário no início dos anos 1940. Terceiro, marca no poema o momento da enunciação, chamando a atenção para o fato de que, para Prévert, Desnos continua.

Em seguida ao termo “aujourd’hui” Prévert indica lugares e datas ligados à vida de Desnos, como a Rue Mazarine, onde este viveu durante muito tempo, e o período de militância do artista, que começou em 1936 e terminou tragicamente em 1945, quando Desnos morre contaminado pela febre tifóide. Depois, no segundo verso da epígrafe, Prévert substitui o termo “mon camarade” pelo nome de Robert Desnos:

je me suis promené avec Robert Desnos
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 450)

Quatro versos depois, Prévert diz “même s’il est mort”, verso que enfatiza a presença do amigo que já não existe mais.

Ao retomar o último verso da epígrafe (“Je me suis promené avec mon camarade”), Prévert opera uma outra modificação: acrescenta na primeira enunciação um “moi aussi” e, na segunda, que vem no verso seguinte em elipse, substitui o “mon camarade” pelo termo “mon ami”. Na primeira modificação, Prévert diz que vários outros também passeiam com Desnos, porque tal passeio é possível a todos aqueles que entram em contato com a obra desnosiana e aceitam empreender a caminhada poética.

Na segunda modificação, Prévert cria uma maior intimidade com Desnos, uma vez que o autor de *Paroles* prefere o termo “mon ami” ao termo “mon camarade”, que traz ainda uma conotação de militância, nesse caso, política e poética. Para reforçar a imagem poética de um passeio com um camarada e amigo, Prévert refere-se à Rue Saint Martin, título de um “couplet” de Desnos.

Nele se lê:

Je n'aime plus la rue Saint Martin
 Depuis qu'André Platard l'a quittée
 C'est mon ami, c'est mon copain.
 Nous partagions la chambre et le pain
 Je n'aime plus la rue Saint Martin. (DESNOS, 1999, p. 991)

O elemento autotextual prévertiano aparece justamente nessa parte em que Prévert e Desnos brindam à saúde do nosso mundo. Comparem-se a seguir o trecho de "Aujourd'hui" e o de "Lanterne magique de Picasso". Aqui está "Aujourd'hui":

Et nous buvions un verre en tournant de chaque rue
 À la santé entière
 D'un monde éparpillé
 D'un monde escamoté
 D'un monde retrouvé
 Et perdu
 Éperdu.
 (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 451)

Eis "Lanterne magique de Picasso":

Les idées calcinées escamotées volatilisées désidéalisées
 Les idées pétrifiées devant la merveilleuse indifférence
 D'un monde passionné
 D'un monde retrouvé [...] (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 157)

É interessante notar que Prévert transforma a saudação ao amigo em elemento mesmo do poema que escreve com Desnos, porque os poetas brindam bebendo à saúde de nosso mundo. Assim, Prévert homenageia Desnos e insere como tema em "Aujourd'hui" uma preocupação com a saúde do mundo.

Os poemas implícitos, não citados nominalmente, criam em "Aujourd'hui" a sensação de que os poetas vêm no passeio, no cumprimento cordial (Bonjour), uma metáfora que definiria a própria poesia de Robert Desnos e de Jacques Prévert. Comparem-se a seguir os trechos finais de "Le veilleur du Pont-au-Change", de Desnos, e "C'est à Saint-Paul-de-Vence", de Prévert.

Leiamos um trecho de ‘Le veilleur du Pont-au-Change’:

Que ma voix vous parvienne avec celle de mes camarades
 Voix de l’embuscade et de l’avant-garde française.
 Écoutez-nous à votre tour, marins, pilotes, soldats.
 Nous vous donnons le bonjour, [...]
 Et bonjour quand même et bonjour pour demain!
 Et bonjour de bon coeur et de tout notre sang!
 (DESNOS, 1999, p. 1256)

Agora, vejamos o texto de Prévert, ‘C’ est à Saint-Paul-de-Vence que j’ai connu André Verdet”:

André Verdet [...]
 Et il se promène dans ses poèmes à la recherche de ce
 Qu’il aime
 et quand il trouve ce qu’ il aime il dit bonjour et il salue
 oui il salue ceux qu’il rencontre quand ils en valent
 la peine
 (PRÉVERT, OC I, *Histoires et d’autres histoires*, 1992, p. 885-886)

Vê-se nos dois poemas a mesma atitude do caminhar. Mas, enquanto Desnos passeia pelas ruas de Paris, no poema de Prévert, o poeta, apresentado na figura de Verdet, a quem o poema é dedicado, não só caminha pelas ruas como também empreende um passeio pelos próprios poemas.

Assim, em “Aujourd’hui”, ouvimos dos poemas de Prévert e de Desnos um canto ao amor, de saudação à amizade e ao respeito entre os seres humanos. Ademais, entendemos a exaltação à poesia como um meio de se chegar a esses momentos de confraternização. Prévert faz isso através de dedicatórias e textos com epígrafes, nos quais conclama amigos, como Desnos, Verdet, a participarem ativamente da congregação e da criação poéticas.

3.4 - O livro como extensão da memória e da imaginação

Em Prévert, o livro é, pois, como propõe Jorge Luis Borges, uma extensão da memória e da imaginação (BORGES, 1996, p. 5). Em “Un livre pour enfants”, a realidade de uma criança se transforma num sonho acordado quando ela entra em contato com um livro. Este adquire movimento e vida própria, pois chega com uma história, um animal e imagens até a casa de uma criança, que entra na história e participa de um sonho acordado que envolve a Bela e a Fera. Esta última dá a ela a chave dos sonhos acordados:

Il garde la clef que la merveilleuse bête lui a donnée, la clef du grenier des rêves éveillés... (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 473)

Os pais nunca deveriam confiscar esta chave da imaginação e da fantasia (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 473), símbolo do que pode haver de mais libertário e que nos permite sonhar acordados. A chave dos sonhos deve abrir, ao invés de fechar, pois o livro deve ser contrário a toda tentativa de encerrar as coisas, os seres, as criações artísticas. No poema que dedica no lançamento da autobiografia da modelo Bettina, viúva de um potentado árabe, Prévert comenta que no livro dela

Rien n'est caché, tout est dit et tout reste secret. Portes et fenêtres ouvertes, ce n'est pas un roman à clefs, c'est le journal d' une croisière de la vie. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 464)

Esse livro é um verdadeiro conto de fadas, pois rejeita toda tentativa de representar a realidade que a tornaria prisioneira de uma única representação:

C'est aussi un vrai conte de fées, avec un véritable Prince Charmant. Mais un conte de fées où sont rejetés dans l'oubli ou l'indifférence les inévitables et redoutables petits monstres de la réalité et où le scabreux, le louche, tant prisés aujourd'hui, restent renfermés dans le cabinet noir de la plus lucide, de la plus troublante ingénuité. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 464)

As fábulas e os contos de fadas têm um papel tão importante na poética e na poesia de Prévert que o poeta cria para dois de seus poemas um autor cujo nome é Esiope, palavra que se confunde com Esopo, o grande fabulista grego, é o anagrama de “Poésie”. Num dos textos, aproveitando-se do eco da palavra “mots” em “animaux”, Prévert reescreve a frase “Soyez bons pour les animaux”, transformando-a em “Soyez bons pour les anime-mots”, atribuindo-a a Esiope (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 931). Pode-se entender como “les anime-mots” todos aqueles que mexem com as palavras, pondo-as em movimento. Os “anime-mots” se opõem aos “abîme-mots”, aqueles que usam e criam “appellations contrôlées” (PRÉVERT, OC I, *Bêtes*, 1992, p. 199).

Num outro poema, “La femme peut se changer en chatte”, de *Imaginaires*, Prévert reescreve uma fábula de Esopo que La Fontaine havia retomado sob o título de “La femme métamorphosée en chatte”:

La femme peut se changer en chatte quand elle veut mais comme elle a un peu peur des souris, elle préfère jouer avec le premier petit homme qui lui tombe sous la patte.

Ésiope.

(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 192)

A poesia torna-se aqui sinônimo de transformação, mudança, releitura e reescritura. Ao associar poesia a um autor de história, Prévert chama a atenção para o fato de que se deve perceber a poesia nas fábulas, que geralmente são reduzidas a uma simples “moral da história”. Assim, Prévert não estabelece fronteiras nem limites entre os gêneros literários.

3.5 – *Graffiti*

Para expressar a liberdade de sua escrita, bem antes de maio de 1968, Prévert já fazia *graffiti* sobre as páginas-muros de seu livro *Fatras*. Entenda-se tal escritura nos muros, anônima ou assinada, tanto como uma anonimização do autor quanto como uma popularização da escrita. Os *graffiti* seriam frases que modificam a ordem dos pensamentos oficiais, desloca o sentido das sentenças, o propósito dos provérbios, os exemplos de definições de dicionário e o ideal dos ídolos populares.

Para Prévert, se os escritores do Céu (católicos e religiosos) têm seu *Imprimatur*, os escritores públicos

écrivent à la craie sur les murs
(PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 447).

Danièle Gasiglia-Laster observa que os *graffiti* de Prévert questionam a própria noção de autor (GASIGLIA-LASTER, 1991, p. 56). Podemos determinar três momentos em que este procedimento surge na obra de Prévert. No primeiro momento, eles integram a seção ‘Intermède’, de *Spectacle*. Embora o poeta não chame de *graffiti* os poemas desta seção, eles têm as mesmas características dos poemas dos *graffiti* de *Fatras* e *Choses et autres*, que são o anonimato (ou autoria forjada) e a contestação de máximas e expressões petrificadas. Eis alguns exemplos:

Quand la vérité n' est pas libre la liberté n' est pas vraie:
les vérités de la police sont les vérités d' aujourd' hui.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 374)

Les enfants ont tout, sauf ce qu' on leur enlève.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 374)

Peines insulaires:
Dreyfus à l' Île du Diable, le Maréchal Pétain à l' Île d' Yeu. (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 375)

Les conquérants:
Terre...Horizon...
Terrorisons.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 375)

Por suas definições contrárias ao senso comum e à cultura geral, os *graffiti* prevertianos seriam uma espécie de anti-páginas rosas do dicionário *Petit Larousse*. Ou como Prévert explicou melhor em “*Intermède*”, por meio de uma metátese, seriam as “pages rousses du petit Larose”:

Vox populi vexe Dei. Pages rousses du petit Larose.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 375)

Ou antes, seriam a voz popular que vai contra o poder do mundo oficial, opondo-se à petrificação e à sacralização de valores, pessoas e situações.

O segundo momento dos *graffiti* se dá no livro *Grand Bal du Printemps*, no qual pela primeira vez Prévert dá esse nome a um poema:

Graffiti
Même si vous ne
le voyez pas d' un
bon oeil
le paysage n' est
pas laid
c' est votre oeil
qui
peut-être est mauvais.
(PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 441)

Nele, o poeta clama para que se olhe com olhos livres, sem estereótipos nem pré-conceitos.

O terceiro momento dos *graffiti* de Prévert vem com a publicação, em 1966, de *Fatras*, em que, pela primeira vez, esse título é atribuído a uma seção de um dos *recueils*. Nela, encontram-se citações e fragmentos de livros imaginários ou apócrifos, desdobrando o livro que marca um espaço estritamente ficcional, na medida em que brinca de inventar novos livros.

Eis alguns desses *graffiti*:

La guerre serait un bienfait des dieux si elle ne tuait que les professionnels.
Traité de civilité puérile et honnête. (PREVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 10).

Dieu est capable de tout. L' Avis des saints (PREVERT, OC II *Fatras*, 1996, p. 10)

Com os *graffiti*, Prévert cria um espaço em que não há assinatura nem “canonizações”. Isso porque, por seu caráter de liberdade, essa forma de escrita serve para a contestação e a crítica, escapando à jaula do livro. É assim um instrumento para a manifestação da imaginação e da memória.

3.6 – Sem fronteiras

Prévert escreve e concebe suas imagens para os outros. Acredita que a parte mais importante para um escritor são as pessoas que lêem, os verdadeiros leitores, que vão falar desse prazer para outros e assim sucessivamente. Eis como define o público leitor:

Public – c'est un beau métier d' ailleurs, je le fais un peu puisque j'écris pour les autres [...] Les gens qui ont la parole, pour moi, ce sont les lecteurs. C'est pour eux que j'écris.
(PREVERT & POZNER, 1972, p. 170)

Desse modo, sempre precisa procurar o seu leitor, mesmo não sabendo onde ele se encontra. Por isso, seus textos vão em direção a outras artes e a outros artistas, num intenso processo transitivo. Propõe a idéia de um livro sem início nem fim, a qual se encontra relacionada principalmente ao já mencionado “romance du muguet”, referência que integra os livros *Arbres* e *Imaginaires*. Neste último, o “romance du muguet”, que se situa entre os primeiros textos, reaparece com pequenas mas importantes alterações como o último poema do livro. Em *Arbres*, o mundo é comparado ao “romance” sem início nem fim “du muguet” (PRÉVERT, OC II, *Arbres*, 1996, p. 154-155).

Já em *Imaginaires* repete-se duas vezes a pergunta (sem interrogação) ‘Connaissez-vous la romance du muguet’ em pontos distintos do livro. A primeira é:

Connaissez-vous la romance, la romance du muguet, elle commence comme elle finit, elle finit comme elle commence, la romance, la romance du muguet. (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 171)

A segunda repetição vem exatamente como as últimas palavras de *Imaginaires*. Ei-la:

Connaissez-vous la romance du mot mû gai, la romance du mot mû gai.
Elle finit comme elle commence, la romance, la romance...

Il n’y a point de point initial alors pourquoi un point final
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 197)

Ao comparar as aparições do ‘romance du muguet’ ou ‘du mot mû gai’, percebe-se que Prévert modifica o poema quer na grafia da palavra ‘muguet’ quer na sua configuração. Esse texto apresenta o fim como começo e vice-versa: por isso, quando o leitor o lê como último texto de *Imaginaires*, é remetido ao início do livro, como num convite não simplesmente a reler o livro, mas sim a ler um outro livro, que nasce da primeira leitura e das novas leituras de *Imaginaires*. O poeta chama também a atenção para o fato de que seu livro pode ser lido em qualquer ordem, pois não haveria nele ponto inicial nem ponto final.

Sobre o ponto final, Prévert dá uma explicação interessante numa entrevista que concedeu a alunos do terceiro ano do Collège Pierre-et-Marie-Curie de L’Isle-Adam. Para ele, não há ponto final nem poema acabado, pois cada novo leitor modifica um poema, dando-lhe sua interpretação, de modo que o poema continua (PRÉVERT, 1997, p. 61).

Em geral, para evidenciar o discurso repetitivo e morto da Igreja, do Estado, da Sociedade, Prévert usa alguns procedimentos: ora as reticências ora os etc. As reticências, que na língua francesa tomam o nome de ‘points de suspensions’ (pontos de suspensão), são um sinal gráfico capaz de indicar uma interrupção por conveniência, emoção ou reticência, conforme o dicionário *Petit Larousse*. Elas podem também servir para apresentar o fim de um pensamento ou de uma história, deixando subentendido o que teria vindo antes.

Em alguns poemas de Prévert, as reticências deixam pistas para um jogo autotextual. Observemos o primeiro caso num *graffiti*, de *Textes divers*:

..... et le verbe s'est fait cher, et il a quêté parmi nous.
(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 13)

Este é o final, porém em prosa, do poema “Avant la lettre”, também de *Textes divers*:

Avant la lettre
il y avait le mot
avant le mot le son
En même temps la musique
et puis le verbe s' est
fait cher et **il a quêté**
parmi nous
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 435-436)

Nesse *graffiti*, a passagem do Evangelho segundo São João, “et le verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous” (e o verbo se fez carne e habitou entre nós) volta com a mesma sonoridade, porém com sentido diferente, enfatizando que, o verbo, nesse caso, o discurso religioso, ao se fazer caro, ao invés de carne, tornou-se acessível apenas por meio do dinheiro. Na troca do verbo “habiter” (morar) por “quêter” (buscar), há também não apenas uma referência à “quête du Graal” (busca do Graal), cálice que Jesus teria usado na Santa Ceia, mas também às perseguições da Inquisição, feita em nome de Deus.

Num outro *graffiti*, de *Textes divers*, em trocadilho com o sobrenome “Bonaparte”, Prévert atribui um título peculiar ao imperador francês, o de “Napoléon bon apôtre”:

...du peuple français que j' ai tant aimé.
Signé: Napoléon Bon Apôtre. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 934)

Este *graffiti* bem poderia fazer parte do poema “Premières et dernières paroles d'un grand homme”, de *Spectacle*:

Je désire que mes cendres reposent auprès du peuple français que j'ai tant aimé. (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 375)

Geralmente, em Prévert, as reticências vêm acompanhadas de etc. No poema ‘Les paris stupides’, de *Paroles*, as reticências e os etc. servem para indicar as apostas estúpidas do filósofo Blaise Pascal:

Un certain Blaise Pascal
 etc.... etc..... (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 122)

Os pontos de suspensão criam uma relação entre Prévert e seus leitores, o que ressalta a comunidade de cultura de ambos e, por isso, leva-os a contribuir para completar o enunciado ou mesmo preencher aquele vazio, quase sempre constituído por um clichê.

Vê-se, pois, que os pontos de suspensão, ao invés de suspender um discurso, continuam-no. Para Prévert, ‘point’ pode não ter o significado de ‘ponto’, mas sim de seu homófono e homógrafo, o advérbio de negação ‘point’, que significa, no caso, ‘nenhum’ ‘nenhuma’ . Em ‘Signes’, de *Spectacle*, a repetição de ‘point’ no sentido de ‘nenhum’ transforma a expressão ‘point de suspension’ em uma negação da suspensão:

Dans ces ruines nul vestiges de meubles de pierres de bêtes
 nulle trace de souvenir du vent ni feuilles mortes ni eaux
 mortes pas le plus petit débris de lampe à pétrole de
 lampe à souder point de fil électrique arraché point de
 lanternes ni de lampions point de suspension
 (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 295)

Com suas paisagens e personagens, os livros participam de poemas prevertianos como se continuassem a existir após a última página e o ponto final. Essa talvez seja a essência da leitura: continuar o livro, dar-lhe vida, apropriar-se dele, misturá-lo a outras leituras e experiências até que não se saiba mais quais são seus limites.

Na *bibliofolie*, os personagens visitam a obra prevertiana e passam por ela. Há entre as obras permutação, movimento e trânsito; o livro se liberta dos limites impostos pela forma objetual, gráfica, de sua encadernação. Como cantam Prévert e Jean-Claude Lévy num *graffiti*, de *Fatras*, o poema prevertiano é

un oiseau qui
 veut sortir de la cage du livre.
 Jean Claude Levy. (PREVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 84)

Sem qualquer culto aos livros, a poética prévertiana mostra que eles não são mais apenas uma continuação quantitativa da biblioteca, mas ao mesmo tempo uma recriação e uma recreação do mundo literário. Assim, Prévert põe em movimento seu processo de repetição e continuação da biblioteca, o qual se torna muito evidente nos livros escritos a partir de *Fatras*.

Ler um livro de Prévert como uma obra independente e lê-lo como uma continuação de outro(s) constituem leituras bem diferentes. As *suites* e as metamorfoses deslocam e recombinaem poemas e subvertem a ordem de leitura, criando para o leitor de Prévert uma consciência das obras anteriores. São um convite a releitura, constituindo-se como traços que reforçam a presença do leitor na obra prévertiana, porque o retorno ajuda o leitor a compreender outros poemas. Ao identificar uma *suite* e/ou uma *reprise* de poemas, o leitor as reconstitui como se cada livro fosse uma peça de *puzzle*. Assim, ambas exigem um conhecimento da obra prévertiana.

Como mecanismo interdiscursivo e paratextual da poética do movimento, a *bibliofolie* só funciona com a participação do leitor, que deve reconhecer os elementos que retornam e prolongam o processo de recriação do texto. Num *graffiti* de *Grand Bal du Printemps*, atribuído a Marie, secretária de Brassai, lê-se que o poeta prefere os leitores aos escritores porque aqueles acrescentam sempre algo ao livro lido (PRÉVERT, OC I, *Grand Bal du Printemps*, 1992, p. 575).

Dedicamo-nos, a seguir, a analisar o campo temático da poética do movimento, partindo de *Choses et autres*, um livro que retoma livros e desencadeia um embate entre temas relacionados à fixidez e ao movimento, à vida e à morte.

4 – *CHOSSES ET AUTRES*: PONTO DE PARTIDA DO EIXO TEMÁTICO

Choses et autres é talvez o livro em que, de maneira mais intensa e concentrada, Prévert dissemina alguns dos temas mais caros à sua poética do movimento. Por ser seu último livro - excetuando-se *Le jour des temps*, lançado em 1975, que possui apenas sete poemas -, Prévert o teria imaginado como um testamento que, conforme observa Danièle Gasiglia-Laster, daria ao seu leitor

des clés et des sources de son oeuvre (en particulier avec le récit ‘Enfance’).
(In PRÉVERT, OC II, 1996, p. 1080)

Reforça esta idéia o fato de que o primeiro e o último textos de *Choses et autres*, respectivamente ‘Enfance’ e ‘La femme acéphale’, são autobiográficos. Enquanto no primeiro Prévert fala em primeira pessoa, relembra sua infância até os sete anos, no segundo manifesta-se uma “mulher acéfala”, que traz autotextualmente referências a inúmeros poemas dele. Dessa maneira, o poeta poderia contaminar todo o livro, os poemas entre estes dois textos, como sendo parte de suas memórias e de seu derradeiro trabalho.

Assim como os procedimentos estilísticos e lingüísticos libertam as palavras da fixidez dos lugares-comuns, a *bibliofolie* liberta livros. Desses, alguns temas, para Prévert, instaurariam o movimento em oposição à estagnação de temas, tais como as religiões e o militarismo, com sua ortodoxia, disciplina; a substituição progressiva dos homens pelas máquinas e a conseqüente desumanização do homem; e a linguagem dita séria. Assim, entre os temas que poriam a obra prevertiana em movimento, citemos o retorno à infância, a memória, a língua popular, a arte em movimento. Deste modo, Prévert elaboraria, ao longo de seus livros, uma discussão sobre sua compreensão do caráter móvel da arte, em oposição aos dogmas e práticas que visam a petrificar seres, objetos, idéias e criações artísticas.

Numa obra que exalta a liberdade, a única coisa que Prévert recusa é o dogma, a ortodoxia e o progresso desumanizado (BÉHAR, 1991, p. 41). Na arte, a ortodoxia seria, segundo Herbert Marcuse, uma

interpretação da qualidade e verdade de uma obra de arte em termos da totalidade das relações de produção existentes. Concretamente, esta interpretação considera que a obra de arte representa os interesses e a visão do mundo de determinadas classes sociais de um modo mais ou menos preciso. (MARCUSE, 1981, p. 11)

É esta visão imposta e redutora da arte que Prévert procura denunciar em sua poética. No poema ‘C’était en l’An Vingt-deux’, de *Spectacle*, elabora uma fábula baseada na oposição entre os radicais gregos “ortho” e seu oposto “hétéro”. Nesta fábula, que se passa “en Orthopédie, sous le règne d’Orthodoxe” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 384), dois jovens se apaixonam: o rapaz chama-se *Hétérodoxe*, aquele que não é conformista e que se afasta de toda doutrina, e a moça chama-se *Hétéroclite*, aquela que é constituída de elementos variados, misturados, e que se afasta das regras (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 383). *Hétérodoxe* e *Hétéroclite* cultivam e vendem clandestinamente flores selvagens, ao passo que *Orthodoxe* cultivava apenas a “morticulture” (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 383), palavra-valise composta por mort + horticulture ou orticulture (cultura de urtigas). Estas flores selvagens, tal como as flores do mal de Baudelaire, poderiam talvez incluir-se entre poemas e quadros considerados malditos pelos críticos de arte e pelos tribunais.

No reino de *Orthopédie*, apenas as flores civilizadas e insensibilizadas eram oficialmente toleradas e impostas (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 384). Remetemos essas flores selvagens à expressão prevertiana “le mot mû gai”, construção já apontada anteriormente; por sua característica de movimento alegre, elas desagradam ao rei *Orthodoxe*, que não aprecia nada do que se move em liberdade, já que até os movimentos das marés lhe causam náusea (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 384). Apenas os movimentos mortíferos, como os de tropa e do manejo de armas, agradam a esse homem irascível (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 384).

Nos sub-capítulos seguintes, discutimos, a partir de *Choses et autres*, o modo como a poética do movimento empreende um confronto entre, de um lado, temas ligados à ortodoxia, à disciplina, à petrificação e à morte, e, de outro, temas

relacionados ao movimento e à vida. Do primeiro campo, temos temas como a religião, o militarismo, o progresso desumanizado e a linguagem dita culta, ao passo que, no segundo campo, discutiremos a importância da linguagem popular, da memória, da arte em movimento na poética prevertiana. Por fim, apresentamos, com base nos poemas ‘Sans faute’ e ‘La femme acéphale’, o possível conteúdo do testamento literário prevertiano.

4.1 – A ortodoxia religiosa

Desde *Paroles*, Prévert mostra em seus poemas seu anti-clericalismo. Em poemas como ‘Pater Noster’, o artista reescreve os dois versos iniciais do ‘Pai Nosso’, de modo que Deus permaneça nos céus:

Notre père qui êtes aux cieux
Restez-y
Et nous nous resterons sur la terre
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, p. 39)

Em *Choses et autres*, Prévert questiona a ortodoxia das religiões, que é baseada na tradição. A crítica à ortodoxia da Igreja ressoa no poema ‘Souvenirs de familles ou l’ange garde-chiourme’, de *Paroles*, em que Prévert considera que os padres sempre contam a mesma história:

d’un homme d’autrefois qui portait un bouc au menton, un agneau sur les épaules et qui mourut cloué sur deux planches de salut après avoir beaucoup pleuré sur lui-même dans un jardin. (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 18)

A ortodoxia religiosa colocaria seus seguidores numa jaula, pois força-os a aceitar seus dogmas sem qualquer questionamento. Para Prévert, o bestiário das superstições tem seus sonhos, ao passo que o zoológico das religiões tem suas jaulas (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 196). Em ‘La femme acéphale’, a narradora homônima considera que os religiosos, embora não aceitem mudanças em seu modo de pensar e de agir, gostam de impor uma mudança aos outros, seus seguidores

(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 380). Nesse caso, ao invés de estar em perpétua transformação, essa mudança se limitaria apenas a uma conformidade com os preceitos religiosos. À ortodoxia, Prévert prefere a contradição, o confronto de idéias e opiniões, ou melhor, na expressão que ele criou, prefere o Espírito Santo da Contradição (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 149).

Em “J’ai toujours été intact de Dieu...”, de *Choses et autres*, os representantes de Deus se empenham para salvar o poeta, mas é inútil (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 254). Por sua vez, Prévert prefere sair do “bom caminho” indicado pelas diferentes autoridades da igreja católico, tais como

maîtres avec leurs prêtres leurs traîtres et leurs réîtres.
(PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 41)

Sabe o poeta que só se procura salvar aquele que está perdido. Ao afirmar que fugia para as ruas (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 254), deixa claro que busca as ruas pois elas são, diferentemente da Igreja, um local aberto, geralmente escolhido como palco de manifestações, passeatas e comemorações populares. No poema “De la Croix ou de Damas”, de *Imaginaires*, enquanto todos os caminhos da guerra levam a Roma, sede do poder da Igreja Católica, todas as ruas e ruelas:

les plus malfamées mènent ailleurs.
(PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 167)

Freqüentemente, Prévert explora a inexistência de Deus. Por isso, quando Deus fala em seus poemas, refere-se a si mesmo como se não existisse. Em um *graffiti* de *Choses et autres*, Deus responde a um agradecimento dizendo “Il n’y a pas de quoi” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 272), ou seja, mostra que não há necessidade de agradecer a alguém que não existe. Este mesmo jogo reaparece num poema sem título de *Fatras*, no qual, ao surpreender Adão e Eva, Deus lhes diz que continuem e façam como se ele não existisse:

Continuez je vous en prie
ne vous dérangez pas pour moi
Faites comme si je n’existais pas. (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 71)

Desta maneira, eles ficam livres da vigilância e do controle onipresente e onisciente de Deus, podendo fazer o que quiserem.

No poema “Adage”, da seção “Vulgaires”, de *Choses et autres*, Prévert contesta ainda mais a existência de um deus ou de um mestre ao criar anagramaticamente a partir das palavras “Dieu” e “Maître” a frase “Mieux d’être”, que significa algo como: é melhor ser (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 332). Para Prévert, o homem não é imagem e semelhança de Deus. Ao contrário, prefere dizer que Deus, ao invés de criar o homem “à son image” (a sua imagem), criou-o “son et image” (som e imagem) (PRÉVERT, OC II, 1996, *Choses et autres*, p. 276). Prévert rejeita, pois, uma idéia do homem “ad imaginem dei”. Sendo “som e imagem”, o homem transpõe o espelho da semelhança com seu Criador, torna-se livre para se transformar segundo sua própria vontade.

Para demonstrar repúdio ao conteúdo repetitivo e dogmático dos textos bíblicos, no poema “L’enseignement libre”, de *Spectacle*, Prévert cria a palavra-valise “Homélie-mélo”, que dá origem ao título de um poema, em *Choses et autres*:

Et quand le même éducateur
Lui prêche son grand Crédit-Credo
L’enfant ne comprend pas un prêtre-mot
À toutes ses homélies-mélo
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 338)

Essa palavra-valise é formada com base em outras duas: “homélie” (homilia) e “méli-mélo” (mistura confusa, desordenada). Além disso, o artista cria a palavra composta “Crédit-credo”, que seria uma espécie de credo a crédito, em que se unem religião e capitalismo, reforçando a idéia de que a igreja cobraria pela crença.

No poema “Homélie-mélo”, o poeta se refere a uma mesma história que um chefe da Igreja sempre contaria. Assim, a história da paixão de Jesus Cristo se apresentaria como um crime passionnal, ou seja, o crime da Paixão de Cristo, com todas as suas fórmulas, como

les clous, la croix, les épines, l’éponge, le vinaigre, les saintes femmes, le bon et le mauvais gangster, le traître, le tonnerre et les éclairs.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 293)

Para Prévert, essa história que nunca se transformaria é tão conhecida que os ouvintes sabem que tudo acaba bem porque o herói (Jesus) ressuscita no fim (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 293).

A um deus único, Prévert prefere as três musas greco-romanas da beleza. No poema “Les trois grâces”, que também dá título a uma colagem em *Imaginaires*, Aglaé, Thalia e Eufrosina respondem, sem nada dizer e com brilhante indiferença, a um professor de catecismo que tenta colocá-las no “bom caminho” (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 186). Elas, que representam a variedade da beleza e do prazer, contestam ao professor de catecismo, aquele que pertence à doutrina que afirma a existência de um deus único.

Para Prévert, se a revolução é um sonho, a religião é sempre um pesadelo (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 276). A religião seria um pesadelo, porque separa os homens, ao invés de uni-los, não lhes dá a liberdade de ação nem de pensamento, e impõe-lhes sua ortodoxia e suas idéias fixas. Para Prévert, os religiosos, para quem “tudo é pó”, têm algo contra a vida (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 296-297) e pregam com base no livro do Apocalipse que um dia tudo se acabará.

Outro pesadelo, para Prévert, é o militarismo, que, como veremos, mantém em poemas prevertianos uma estreita relação mútua com a religião.

4.2 – Militarismo e as guerras

Para Prévert, o militarismo se relaciona com a hierarquia, a disciplina e a ordem mas também com um caminho para a morte, nas intermináveis últimas grandes guerras. A relação entre militarismo e disciplina ressoa no refrão da canção “Couplet” (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 786). Nela se ouve:

Les locaux disciplinaires
ohé ohé
c'est la force principale des armées!
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 786)

Os locais disciplinares prendem, torturam o ser humano contrário às suas normas e regras. Neles não há liberdade de movimento nem de expressão.

O militarismo e a religião se aproximam pela disciplina que impõem a seus seguidores. É o que se percebe em ‘Lettre au Baron Mollet’, de *Textes divers*:

La discipline est la force principale des religions comme des armées.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 818)

Para Prévert, os militares simbolizam a petrificação, o imobilismo. Assim, até mesmo a arte militar é petrificada. Para o poeta, muitos militares sonham em ter a imagem para sempre fixada numa estátua, imaginando ser assim imortalizados. No poema ‘Le grand homme’, de *Paroles*, um “grande homem” vai à oficina de um escultor para tirar as medidas para a eternidade:

Chez un tailleur de pierre
Où je l’ai rencontré
Il faisait prendre ses mesures
Pour la postérité. (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 108)

Em paralelo a ‘Le grand homme’ está o poema ‘Le droit chemin’, no qual estátuas de velhos militares, provavelmente de ex-combatentes, pretendem, como indica o título, mostrar para as crianças o bom caminho às crianças. Eis o poema:

À chaque kilomètre
chaque année
des vieillards au front borné
indiquent aux enfants la route
d’un geste de ciment armé
(PRÉVERT, OC I, 1992, p. 108).

Num dos Intermède de *Spectacle*, um *graffiti* explica qual é o itinerário dos que seguem ‘le droit chemin’

Itinéraire:

Suivre le droit chemin pour mourir la conscience tranquille en se faisant honnêtement écraser. (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 377)

A sucessão de chefes militares também pode significar uma troca da estátua a ser erguida em homenagem a outros líderes militares. No poema “Canonisation de Napoléon (1806)”, Prévert mostra que a estátua de um imperador, semelhante a um “César romain”, erguida com o bronze de 1.200 canhões tomados ao inimigo, substituiu a estátua de Seurre, que por sua vez substituíra a de outro líder, Chaudet. Eis o poema:

La colonne Vendôme, haute de 44 mètres et revêtue du bronze de 1.200 canons pris à l'ennemi.

Elle est surmontée d'une statue de Napoléon en César romain, par Dumont, qui a remplacé celle de Seurre, laquelle avait elle-même pris la place de la statue de Chaudet.

(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 934)

A dubiedade no emprego do vocábulo “canonisation” no título do poema remete tanto a uma santificação de Napoleão, quanto aos canhões cujo bronze foi utilizado para a fundição da estátua. Assim, Prévert associa o militarismo à Igreja, como se pode ver também no poema “Pour le plus grand bien de l'empire”, da seção “Vulgaires”, de *Choses et autres*:

Les expéditions coloniales étaient toujours accompagnées, suivies ou précédées d'expéditions canoniales.

(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 323)

A questão do militarismo em Prévert se volta principalmente contra as guerras, pois o artista conviveu com elas durante toda sua vida, transformando-as em tema para muitos de seus poemas. Entre elas, cite-se: a Primeira Grande Guerra de 1914 a 1918, a Revolução Russa em 1917, a invasão da Itália à Etiópia em 1935, a guerra espanhola em 1936, a Segunda Grande Guerra de 1939-1945, as guerras de ex-colônias francesas pela Independência, como as da Indochina em 1954 e da Argélia em 1962, e, por fim, a guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã que durou de meados da década de 1960 até o início da de 1970.

De acordo com Arnaud Laster, de *Paroles a Choses et autres*, todos os livros de Prévert contêm poemas com referência à guerra. Para ele, as guerras, seus ditadores e defensores se repetem no curso da história, separando os homens e tirando-lhes a liberdade e a vida. Em geral, Prévert contrapõe a guerra à busca pela paz. No poema “Le défilé”, de *Choses et autres*, ressalta-se a coincidência de se comemorar dois

aniversários no mesmo dia, 11 de novembro,; o do armistício da guerra de 1914-1918 e o da morte do poeta Charles Baudelaire, que não é lembrado oficialmente (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 345).

Aí torna-se visível o questionamento da guerra e sua inutilidade, quando o poeta apresenta a expressão “festas militares” como um paradoxo, pois para se celebrar a paz, festeja-se a guerra. Na descrição do desfile, vê-se que o ambiente de rua é parodicamente assimilado ao do carnaval, mas no qual confetes e serpentinas são proibidos. Eis a descrição:

C'est comme la Mi-Carême, ou le Mardi gras d'autrefois: des chars, des travestis, une vraie chienlit, mais les serpentis et les confettis sont interdits. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 345).

Quando Prévert cita Baudelaire, “escreve” com ele para denunciarem juntos o gosto que o povo francês teria pelo militarismo e por sua perversidade. É o que se percebe em *Grand bal du printemps*, quando Prévert cita os fragmentos LXXXI e XXXIX do livro *Mon coeur mis à nu*. No primeiro fragmento, que não é citado na íntegra, Prévert denuncia com Baudelaire a contradição presente em jornais franceses, em qualquer época, sempre repletos tanto de signos da perversidade humana, quanto exaltações de bons sentimentos. Eis o poema:

Il est impossible de parcourir une gazette quelconque, de n'importe quel jour ou quel mois ou quelle année, sans y trouver à chaque ligne les signes de la perversité humaine la plus épouvantable, en même temps que les vanteries les plus surprenantes de probité, de bonté, de charité et les affirmations les plus effrontées relatives au progrès et à la civilisation (PRÉVERT, OC I, *Grand bal du printemps*, 1992, p. 444) & (BAUDELAIRE, 1954, p. 1231).

No segundo fragmento, Prévert e Baudelaire evidenciam a predileção dos franceses por metáforas militares, presentes numa série de expressões cotidianas:

Littérature militante
 Rester sur la brèche
 Porter haut le drapeau
 Tenir le drapeau haut et ferme
 Se jeter dans la mêlée
 Un des vétérans. (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 445) & (BAUDELAIRE, 1954, p. 1218)

É muito interessante citar o comentário do próprio Baudelaire sobre o uso das metáforas militares francesas:

Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, [...] qui ne peuvent penser qu'en société. (BAUDELAIRE, 1954, p. 1219)

O poeta das *Flores do Mar* considera, em sua crítica, que há uma diferença entre os militantes, os que lutariam por uma sociedade melhor, mas sem se deixar dominar, e os militares, os que expressam em sua linguagem, marcada pela ortodoxia e pela submissão a normas, uma predileção pela guerra e pelo militarismo.

Em ‘Rouge’, de *Choses et autres*, Prévert denuncia esses aedos da guerra, para quem morrer na guerra

c'était le sort le plus beau.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p.361)

Embora ‘Rouge’ não nomeie nenhum dos aedos da guerra, o mecanismo da autotextualidade, fundamental na poética prevertiana, permite deduzir que um deles é o poeta Charles Péguy, como se lê na seção ‘Les règles de la guerre’, de *Fatras*:

CHARLES PÉGUY: Le sort le plus grand: mourir dans un combat militaire. (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 25)

A esse respeito, cabe lembrar que em *Histoires et d'autres histoires* Prévert cria uma palavra-valise para relacionar a poesia de Péguy a uma ortodoxia. Trata-se de “[poèmes] orthopéguystes” (PRÉVERT, OC I, *Histoires et d'autres histoires*, 1992, p. 885). Assim, entende-se que Péguy escrevia sua poesia de acordo com normas e regras rígidas de metrficação.

A mesma idéia de que se faz a guerra para se obter a paz, visível em várias citações destas páginas, reaparece em outro poema de Prévert: “Aux grands maux...”, de *Choses et autres*. Aí, o poeta propõe, retomando o provérbio latim “Vis pacem, para bellum” (Se queres a paz, prepara a guerra), que o único remédio que os homens

encontraram para ter a paz é fazer guerra à guerra (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 330).

O poeta adverte o seu leitor de uma possível repetição da História para que aquilo ou aqueles que oprimem o ser humano não permaneçam nela. Esta previsibilidade é claramente demonstrada no poema ‘Fêtes à souhaiter... si l’Histoire suit son cours’, de *Choses et autres*:

1979: centenaire de Staline.
 1983: centenaire de Mussolini.
 1989: centenaire de Salazar.
 1990: centenaire de De Gaulle.
 1992: centenaire de Franco.
 2069: tricentenaire de Napoléon I.
 (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 328)

Ao listar as prováveis comemorações de centenário de grandes ditadores e exterminadores, Prévert sabe que essas comemorações podem se tornar uma realidade.

A recusa da guerra e do militarismo em Prévert tem por corolário o elogio do refratário e do insubmisso, junto com a apologia do desertor, conforme propõe Arnaud Laster em seu artigo ‘Prévert contre les guerres’ (2004, p. 118). Emblemático desta recusa é o poema ‘Déserteurs’, de *Choses et autres*. Nele, Prévert aconselha os desertores a pisar com um ‘pas feutré’, para não serem percebidos na fuga (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 296), acrescentando que o canto de liberdade deles não é uma canção ‘qui verse quelque héroïsme dans le coeur des citadins’, mas o silêncio de sua partida (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 296).

Esse poema ressoa em trechos de dois outros, ‘Boris Vian’, de *Fatras*, e ‘Au bout du monde’, de Robert Desnos, publicado na seção ‘Entracte’, de *Spectacle*. No primeiro, Prévert se refere implicitamente à canção ‘Le déserteur’, de Boris Vian, ao considerar o amigo ‘un vrai déserteur du malheur’ (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 119). No segundo poema, Prévert cita a estrofe final do poema ‘Au bout du monde’, de Desnos, que em poucos versos diz:

Quelque part, dans le monde, au pied d’un talus,
 Un déserteur parlemente avec des sentinelles qui ne comprennent pas
 son langage.
 (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 322) & (DESNOS, 1999, p. 950)

Assim, Prévert deixa claro que sua linguagem bem como a de Vian e de Desnos, baseadas no canto ao amor e à liberdade, não são compreendidas por aqueles que fazem guerra.

O poema ‘La sagesse ou les poux dans la tête’, de *Textes divers*, é formado de dois versos com apenas uma palavra. No primeiro verso lê-se ‘Minerve’ (a deusa da sabedoria), no segundo lê-se Vermine. Na leitura anagramática, passa-se da guerra aos vermes nos corpos dos mortos:

Minerve
Vermine
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 943)

Uma possível explicação da aproximação entre Minerva e a guerra se encontra autotextualmente no poema ‘La sagesse des nations’, de *Histoires*. Nele se lê:

Minerve pleure
sa dent de sagesse pousse
et la guerre recommence sans cesse.
(PRÉVERT, OC I, *Histoires et d'autres histoires*, 1992, p. 820)

Neste poema, Prévert estabelece sutilmente uma relação entre o surgimento do dente siso, chamado de dente da razão (dent de sagesse) e a guerra. Minerva, divindade romana da sabedoria e da razão, corresponde à Atena na mitologia grega, deusa ao mesmo tempo da guerra e da razão. Conforme Jeanne-Marie Gagnebin, Atena, que já nasce todo em armas, privilegia ‘toda forma de produção que vem da cabeça – e dos homens – em oposição à produção que vem do corpo – e das mulheres (GAGNEBIN, 1997, p. 39). A estudiosa justifica esta relação entre guerra e razão, ao afirmar que elas seriam

Inseparáveis, como se não pudesse haver um conceito de razão fora da idéia de luta e de morte, como se a guerra fosse mais racional que a paz (GAGNEBIN, 1997, p. 39).

Assim, é o dente da razão que impele Atena à guerra:

Além dos deuses das religiões e dos ditadores com suas guerras, Prévert adverte seu leitor para os perigos que os avanços da ciência podem trazer ao homem. Entre eles, estariam a substituição progressiva do ser humano pela máquina e o uso bélico da invenções tecnológicas.

4.3 – O progresso desumanizado

Após a Segunda Guerra, o mundo ocidental passa a presenciar um grande avanço nas invenções tecnológicas e nas descobertas da Ciência, de tal modo que o homem poderia, num futuro próximo, vir a ser substituído e dominado pelas máquinas. Tal fato não passou despercebido aos olhos de Prévert, poeta sempre atento às atualidades.

Nos seus poemas, cujo tema são as máquinas, o artista considera que elas e os avanços da Ciência têm por função substituir e vigiar o ser humano em todas as suas atividades, e também terminam por gerar morte, fome e desemprego. Por isso, deve-se ter muito cuidado quanto ao progresso e seus desdobramentos. No poema “Correspondance”, de *Imaginaires*, um fugitivo do futuro escreve para super-homens, provavelmente criados pela tecnologia biológica, advertindo-lhes que, no futuro, eles terão muitas atividades, exceto:

faire l’amour, rêver ou lever votre verre à la beauté des femmes, à la santé de l’amitié. (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 170)

No poema “Ne rêvez pas (L’ordinateur)”, de *Choses et autres*, Prévert adverte a seus leitores que a máquina, nas formas de “un électrolyseur” (eletroleitor), “un électronirique” (eletrónico) e “un électrocoïtal” (eletrocoital), pode vir a substituir o homem não só no trabalho na fábrica mas também respectivamente na leitura, no sonho e nas relações sexuais e passionais. Eis o poema:

Ne rêvez pas
Pointez
Grattez vaquez marnez bossez trimez
Ne lisez pas

L'électrolyseur lira pour vous
 Ne rêvez pas
 L'électronique rêvera pour vous
 Ne faites pas l'amour
 L'électrocoïtal le fera pour vous
 (PREVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 345)

Prévert aproxima em francês os termos “ordinateur” (computador) e “ordonnateur” (ordenador), que têm como radical o termo “ordre” (ordem), a fim de apontar para o fato de que as máquinas, representadas pelo computador, vão dominar o homem. Essa previsão pessimista salta aos olhos em um *graffiti* de *Fatras*, no qual Prévert compara o tempo em que máquinas vão dominar a humanidade com o tempo em que os homens falavam dos deuses: “Et quand tout le monde aura tué tout le monde, les machines parleront des hommes machinalement, comme les hommes parlaient des dieux” (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 8).

Assim, tal como o ser humano foi no passado subjugado pela religião, na era das máquinas o novo deus seria possivelmente um computador. A aproximação entre “ordinateur” e “ordonnateur” fica mais clara no poema-livro “Fêtes”, em que, na expressão “ordonnateurs des pompes funèbres”, Prévert substitui “ordonnateur” por “ordinateur”:

Les ordinateurs des pompes funèbres du progrès.
 (PRÉVERT, OC II, *Fêtes*, 1996, p. 211)

Tal como no poema anteriormente citado, em “L’amour à la robote”, de *La pluie et le beau temps*, as máquinas são apresentadas de maneira tão aperfeiçoada que podem realizar “à la place de l’homme” todas as funções que ele desenvolve, como escrever, ler, realizar sonhos, lavar e até mesmo fazer amor. No poema, Prévert se refere a diversos tipos de máquina. Eis o poema:

Un homme écrit à la machine une lettre d’amour et
 et la machine répond à l’homme et à la main et à la
 place de la destinaire
 Elle est tellement perfectionnée la machine
 la machine à laver les chèques et les lettres d’amour
 Et l’homme confortablement installé dans sa machine
 à habiter lit à la machine à lire la réponse de la

machine à écrire
 Et dans sa machine à rêver avec sa machine à claculer
 il achète une machine à faire l'amour
 Et dans sa machine à réaliser les rêves il fait l'amour
 à la machine à écrire à la machine à faire l'amour
 Et la machine le trompe avec un machin
 Un machin à mourir de rire
 (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 699).

Em relação ainda ao domínio do computador sobre o homem, é interessante citar a observação de Maria Thereza Barrocas. Segundo a estudiosa, a memória do computador

nos desobriga de guardar papéis, de guardar “de cabeça” e, em francês, de “savoir par coeur”. A *mnèse* é a lembrança do que já se sabia antes da “queda” no corpo. A *mnèse* é o saber como memória: revela e repete a verdade, é a memória viva, “par coeur”. (BARROCAS, 1990, p. 175)

Em “Futuralisme”, numa “Supercité”, os agentes da inteligência (da cultura “savante”) controlariam as idéias dos passantes, pedindo-lhes sua “uit”, abreviatura que Prévert cria para indicar a “unique idée tolérée” (única idéia tolerada):

Dans les corridors suburbains de la Supercité, les agents de l'Intelligence publique demanderont aux passants, s'il en reste, leurs idées, leurs permis d'idéologie surveillée et, dans la plupart des cas, leur “uit” (unique idée tolérée). (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 315)

Todos aqueles que tiverem uma idéia diferente da tolerada terão que implantar no cérebro um *ship* de controle “socio-cérébral” para só depois serem postos em liberdade, mas uma liberdade “maniable, manoeuvrable et manuntionnée” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 315).

A relação entre os avanços da ciência e a fabricação de armas de destruição em massa é denunciada por Prévert no poema “Rouge”, conforme Arnaud Laster, no artigo “Prévert contre les guerres” (LASTER, 2004, p. 114). São recorrentes em Prévert as referências às máquinas para “tuer tout le monde”.

No livro-ópera *L'opéra de la Lune*, é assim que o poeta se refere às máquinas de matar:

Le bruit des machines à faire les ruines
des machines à faire la guerre
des machines à faire tuer les enfants de la terre
(PRÉVERT, OC I, *L'opéra de la Lune*, 1992, p. 621)

No poema “Lock-out” (greve em inglês), de *Imaginaires*, Prévert denuncia a indústria bélica, ao perguntar se alguém morreria de fome caso uma greve impedisse de se fabricar as máquinas “à mourir de guerre” (PRÉVERT, OC II, *Imaginaires*, 1996, p. 181). Essa visão negativa pode mudar graças à arte. É o que ocorre no poema “Le strict superflu”, de *Textes divers*, em que Prévert profetiza que um belo dia tudo será melhor, porque os homens que fabricam conhecerão a música (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 418).

Para Prévert, a música e a arte libertariam os homens que fabricam pois permitem que eles tenham sonhos. A arte é, pois, recriar, é dar vida novamente; é algo que faz com que as coisas e os seres mantenham sempre a intensidade de sua presença.

Para Prévert, é preciso que o homem possa usar sua linguagem em plena liberdade, de maneira viva e renovadora, sem ficar preso a normas e a regras. Mas é preciso também restituir-lhe sua humanidade, alertando-o contra a ortodoxia da Igreja, da disciplina do Exército e de sua substituição pelas máquinas, é preciso, para Prévert,.

4.4 – Uma língua que sempre se renova

Em *Choses et autres*, Prévert retoma a distinção entre a língua popular, dita vulgar, e aquela formal, dita culta. Para ele, haveria dois tipos de linguagem: uma rígida, a outra sempre reinventada. A primeira quer compreender e definir tudo, até mesmo o indefinível (PRÉVERT, OC II, *Hebdromadaires*, 1996, p. 906). Ela representaria o poder, a crítica, aqueles que querem impor um uso da língua e de suas manifestações.

Eles são, por exemplo,

les explicateurs de l'inexplicable, les réfuteurs de l'irréfutable, les négateurs de l'indéniable...
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 256)

No poema “La suite dans les idées”, da seção “Vulgaires”, de *Choses et autres*, Prévert evoca um homem que seguia uma idéia fixa e se surpreendia porque ela não ia adiante. Mostra assim, ludicamente, que toda esta rigidez o impede de prosseguir. Passemos ao texto:

Il suivait son idée. C'était une idée fixe, il était surpris de ne pas avancer.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 331).

Os sérios, que querem definir tudo, reaparecem no poema “Sait-on jamais?”, de *Choses et autres*. Nas palavras de Prévert, eles formulam

la terre la lune le cosmos l'infini le bien le mal
Et les origines de la vie
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 255)

Em *Choses et autres*, no poema “Malgré moi” Prévert apresenta um hino contra as idéias petrificadas, alegando que, embora tentassem à sua revelia empregá-lo na mesma fábrica de idéias, ele não bateria o ponto, se tentassem mobilizá-lo para o exército das idéias, ele desertaria (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 255). Através das referências autotextuais, o “desertor do exército das idéias” é também um louco, aquele que não usa o discurso da razão. No poema “Sainte Âme”, de *Fatras*, Prévert refere-se ao louco como um desertor do exército das idéias que foi internado à força num hospício:

Au pavillon 13, c'est les obstruteurs de conscience, les complexés de liberté, les déserteurs des Grandes Idées.
(PRÉVERT, OC II, 1996, p. 19)

Já em *Hebdromadaires*, o poeta diz que o louco é necessariamente um desertor do exército das idéias (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 882). Contra aqueles que querem compreender as “grandes coisas”, o poeta afirma que nunca compreendeu “grand-chose”, já que

Il n'y jamais grand-chose
ni petite chose
Il y a *autre chose*
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 255)

Para Prévert, essa “outra coisa” é

ce que j'aime qui me plaît
Et que je fais (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 255)

Isto significa que Prévert não faz “comme toute le monde”, não segue modelos. Como o “eu lírico” do poema “Malgré moi”, também de *Choses et autres*, a “mulher acéfala”, do texto homônimo, também foi engajada à sua revelia, não “dans l'armée des idées”, mas no “encéphalodrame” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 375).
EXPLICAR.

Para participar do encefalodrama dos que têm “cabeça e grandes idéias”, é preciso dominar um vocabulário marcado pela classificação. Já vimos antes que, quando um poema prevertiano faz referências a linguagens taxonômicas e classificatórias, parece que a linguagem do poema se desgoverna, criando ao extremo neologismos e palavras-valises, de modo que a leitura se torna quase impossível. Numa passagem em que a mulher acéfala indica com maiúsculas que os cabarés dos homens de idéias são o Céu, o Inferno, o Absurdo, percebe-se que todos os freqüentadores desses lugares têm nomes ou classes formados por neologismos ou palavras-valises:

Là, des marxiens-structuralistes et des christistes-déo-linguistes échangeaient des idées perforées et se demandaient s'il n'était pas d'utilité biblique de livrer aux lions les premiers Brechtiens. Et c'était la grande querelle des Ouetistes et des Estistes, des Bassistes et des Contrebassistes, des Dentistes et Irrédentistes, des Sous-Pères et des Super-fils, des Atomistes autonomistes. Je les écoutais: ‘Et les Nantis anéantis par les Anti-Nantis devinrent Néo-nantis et furent anéantis par les Anti-néo-nantis qui

devenus Anti-Anti-Néo-Antinantis furent anéantis par les Anti-Anti-Néo-Antinantis qui...
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 369)

Para Prévert, os grandes inimigos da verdadeira linguagem viva são aqueles que praticam a linguagem séria e estereotipada. Contra isso, ele concebe um segundo tipo de linguagem, sempre inventada e reinventada (PRÉVERT, OC II, *Hebdromadaires*, 1996, p. 906), viva, por ser praticada por aqueles que a usam em liberdade de expressão. Diz ainda Prévert:

Ce langage, sans arrê, est crée par le peuple. Un objet nouveau. Davantage à Paris d'ailleurs. Chaque fois que survient quelque chose de nouveau, aussi bien un objet industriel qu'une nouvelle façon de faire marcher une chose, les gens qui travaillent ou même ceux qui ne foutent rien trouvent toujours une expression immédiate et poétique. (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 907)

A linguagem popular, que se renova constantemente, é inventiva e poética, devendo ser aprendida nas ruas. No poema “Les douze demeures des heures de la nuit”, de *Choses et autres*, Prévert trata da linguagem popular, geralmente desprezada por causa de suas maravilhas “déliées et délivrées” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 258).

Em *Choses et autres*, apresenta novamente textos uma seção de *graffiti* e cria duas novas seções: “Travaux en cours” e “Vulgaires”. Na primeira (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 279-286), explora e desmonta o estilo acadêmico desde o título, com textos de caráter plural e polissêmico. “Travaux en cours” tem dois sentidos. O primeiro, “trabalhos em curso ou em andamento”, remete à expressão “work in progress”, criada por James Joyce em *Finnegan's Wake*. Neste sentido, o que se lê não está pronto, pois necessita ainda de complementos, cabendo ao leitor continuar o trabalho, como vimos no terceiro capítulo.

Já no segundo sentido, “trabalhos de final de curso (escolar)”, a seção “travaux en cours” tende a desmontar textos acadêmicos que tratam da criação literária e artística.

Em “Vulgaires” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 320-336), Prévert apresenta poemas, aforismos e *graffiti*, nos quais se podem ouvir palavras consideradas de baixo calão, como “merde” e “cul”. Eis algumas ocorrências:

Il n'est bonne merde que de Paris.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 321)

Le plan
Dans le cul d'un noir un diamant de la couronne blanche.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 323)

Com “Vulgaires”, Prévert abre o espaço de sua obra para aqueles que teriam “uma linguagem considerada vulgar”, que não hierarquizam a linguagem em “cultura” e “vulgar”, não fazendo distinção entre palavras poéticas e palavras cotidianas.

Essa linguagem viva é muitas vezes chamada de “demente” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 293), pois foge aos limites impostos pelo uso normatizado da língua culta e oficial. No entanto, para Prévert, é essa linguagem demente que denuncia as arbitrariedades da língua culta. No poema “Le langage dément...”, de *Choses et autres*, um jogo que explora as possibilidades sonoras das expressões “langage dément” e “langage savant” sugere que a linguagem demente, ilógica, desmente a linguagem erudita:

Le langage dément dément le langage savant
Le langage savant ça vend des idées.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 293)

Para ele, a língua do povo é ao mesmo “tout le temps nouvelle née” e uma “langue enfant sauvage et vraie” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 258), próxima da língua do artista. Há uma fusão, que poderia parecer contraditória, do Prévert, leitor de obras populares, que fez suas humanidades no surrealismo e escrevia peças para o Groupe Octobre (referir na introdução), e o Prévert, leitor de obras clássicas, de textos acadêmicos.

Informa Guillot que esse gosto pelas referências literárias e populares, tal como pelas recriações, deve-se ao fato de que o poeta as ouviu na rua, recolheu, tornou-as próprias. Desse modo, Prévert não demora a utilizar o que assimilou. Da mesma maneira que o ditado automático de uma pessoa era para os surrealistas uma matéria bruta, um ponto de partida, para Prévert os ditados involuntários de todos foram e são matérias rudimentares, origens, fontes, raízes. Desta maneira, explica-se por que Prévert muitas vezes se viu apontado como escritor **popular** pois, conforme Gérard Guillot,

empruntant à tous, Prévert est admis par tous; [...] Ainsi passe-t-il pour ‘populaire’, ainsi se voit-il taxé de facilité, de faire ‘peuple’. (GUILLOT, 1966, p. 38)

Na introdução que faz ao livro em que traduz poemas de Prévert, Silviano Santiago apresenta as formas negativas de popularidade de que o escritor poderia ter sido vítima, as quais foram veiculadas pela crítica, por manifestos e panfletos. De acordo com Santiago, a crítica considera que o poeta popular reúne em sua obra inúmeros lugares-comuns, escritos com um ar de sinceridade, dando ao público aquilo que já se espera; por sua vez, os manifestos e os panfletos consideram que o poeta popular não cria nada, pois apresenta apenas um produto de consumo fácil, que “dilui o que de forte e agressivo existe nos radicais, criativos e pouco acessíveis poemas” (SANTIAGO, 1985, p. 7).

Considera ainda o estudioso que o aparato crítico pode ser realmente válido para os falsos poetas populares, mas não se aplica a Prévert, pois, ao eliminar aquele instrumental, descobrem-se na obra prévertiana ‘poemas de execução simples e calculada, onde ressaltam as cores cinza do cotidiano, os meios-tons do humor e o colorido berrante do sarcasmo e até mesmo da piada” (SANTIAGO, 1985, p. 7).

Quando usa o termo ‘populaire’, geralmente Prévert o aproxima dos adjetivos ‘neuf’ (novo) e ‘vivant’, de maneira que ‘populaire’ adquira a propriedade de se renovar e de estar vivo. É que se pode perceber no poema “À Louis Feuillade en mémoire heureuse”, de *Textes divers*, quando se refere aos filmes de Feuillade. Diz o poeta:

Et surtout un des maîtres du cinéma primitif, régi par les lois foraines et merveilleusement neuf, populaire et vivant. Mais les films de Louis Feuillade, c’est toujours nouveau – tout beau comme avant. Et en couleurs, et parlant. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 660)

Não se deve, no entanto, confundir ‘popular’ com ‘populista’. Conforme Jean-Pierre Vidal, numa entrevista radiofônica dada a Rádio-Canada em 1992, a Crítica tende a confundir ‘populiste’ com ‘populaire’ nas obras de Jacques Prévert, Raymond Queneau e Boris Vian. Para Vidal, o escritor popular é aquele que, contra a literatura de mercado, oferece ao público aquilo que ele não está acostumado a receber. Ao invés de

escrever uma obra de “acesso fácil”, o escritor popular exigiria do leitor uma pesquisa: “comme elles manifestent une recherche” (In LAPPRAND, 1992, p. 15).

Nas palavras de Vidal, se os três autores estivessem vivos em 1992, suas obras consistiriam em

renverser la tendance actuelle et à écrire des oeuvres, par exemple, en alexandrins, d’ailleurs ils l’ont fait! Je crois que ce serait la véritable attitude subversive qu’il auraient actuellement, où précisément on a tendance à évacuer complètement la littérature au nom de quelque chose qui correspond plutôt à une étude de marché réussie. (VIDAL, 1992, p. 16)

Em *Charmes de Londres*, Prévert denuncia que sua época perdeu o sentido de um tipo de arte que fale, e não apenas para alguns, para o povo e ao povo (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 505).

Assim, a arte deve ser para todos, não para uma elite. Prévert também compartilha a opinião de que a verdadeira arte popular não deve fazer nenhuma concessão de facilidade, devendo, no entanto, traduzir, numa linguagem acessível a todos, sentimentos de que todos podem partilhar (PRÉVERT, OC I, 1992, *Charmes de Londres*, p. 505).

A linguagem da arte deve ser aberta às mais variadas contribuições, tanto da arte popular quanto da erudita, fazendo-as conviver num mesmo espaço. É nessa língua, viva e dinâmica, que Prévert conta sua memória viva, que está em perpétua transformação.

4.5 – A memória viva

Traversez l'armoire de votre mémoire.
PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 389.

No passado, Prévert fala dos inimigos da liberdade, das guerras e opressões. Quando se lembra dos amigos, usa o tempo presente, de modo que o momento da lembrança seja sempre o agora. Como vimos no terceiro capítulo, na análise do poema “Aujourd’hui”, de *Textes divers*, Prévert narra, em 10 de novembro de 1955, seu passeio com Desnos, morto entretanto em 1945. No poema, Prévert diz que seu encontro se dá

Aujourd’hui
comme en 1925 comme en 1936 comme en 1943
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 450)

Tal fenômeno de simultaneidade temporal é possível, porque a verdadeira lembrança fala no presente (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 593), ou como diria Prévert num neologismo, em

“plein présent-passé” (PRÉVERT, OC II, 1996, p.603)

A fusão de passado e presente é tal que, para Prévert, a pergunta “est-ce présent espacé” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, 261) pode também soar como “est-ce présent est-ce passé”. Em “La Colombe d’or”, poema de *Fatras* dedicado a Paul Roux, a presença do amigo é tão intensa que afasta o que se convencionou chamar de lembrança (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 124).

Assim, o tempo não tem fronteiras (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 593). Emblemático dessa fusão de presente e passado em *Choses et autres* é o poema “Les bas-reliefs du festin”. Nele, o poeta compara a vida a um banquete: os anos se passaram, a mesa foi desfeita, quase todos os convivas estão mortos, sendo alguns na guerra. Mas, pela memória, todos estão vivos e sobre

la nappe des souvenirs, pour quelques-uns encore vivants, les arlequins de la mémoire dansent le reste du temps. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 290-291)

Para designar a memória das pessoas e das coisas amadas, Prévert cria o neologismo ‘aimoir’. Tal aproximação se justifica no poema ‘En petits morceaux’, de *Choses et autres*:

mais tout remuant dans la mémoire, ou plutôt dans l’aimoir d’un enfant de dix ans.(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, p. 284)

A mesma aproximação se realiza no poema ‘Carmina Burana’, também de *Choses et autres*:

La musique c’est le soleil du silence
qui jamais ne se tait tout à fait
du silence qui chante
ou grince en images
dans **l’aimoir**
ou la mémoire des gens
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 266)

Para o artista, a memória traz sempre

la même chose, la même nouveauté
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 252)

Essa transformação da ‘mesma coisa’ em ‘hovidade’ é possível uma vez que, na fusão de passado e presente, a ‘mesma coisa’ retorna e se reatualiza no presente, continuando em movimento, de modo que, mesmo que seja a mesma coisa, não se torne jamais igual (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 944). Em ‘Ma vie n’est pas derrière moi’, Prévert diz que sua vida não está nem antes dele, no passado, nem num agora, no presente, ela estaria dentro, pois cabe a cada um guardar suas memórias para recriar a sua vida a cada vez.

No entanto, Prévert muitas vezes prefere lembrar-se da infância, situando-a num mundo onde reinam a total liberdade e o maravilhoso, como se o tempo fosse abolido, porque as crianças são seres

hors-la-loi du temps. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 309)

Para Prévert, a infância é um estado de espírito que simboliza a máxima liberdade. É o que aparece no poema “Ministère du ludique-action-publique”, que também dá título a uma colagem e foi publicado em *Imaginaires* e em *Choses et autres*.

Nele, o poeta apresenta um artigo capital para os direitos universais da criança (e do ser humano), conforme o qual ela tem total liberdade:

Art. I

L'enfant n'a pas de contrat, il n'a pas signé son acte de naissance. Il est libre de refuser tôt ou tard l'âge qu'on "lui donne" et d'en choisir un autre, d'en changer selon ses désirs, comme de le garder le temps qu'il lui plaît. (PRÉVERT, OC II *Imaginaires*, 1996, p. 177 & PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 324)

Assim, Prévert pode realizar o que Breton disse no Primeiro Manifesto: que os surrealistas deveriam reescrever os direitos do ser humano para libertá-lo totalmente.

Pela intervenção da figura da criança, o maravilhoso em Prévert frequentemente mistura-se ao mundo onírico. Tal como os pássaros, ela é, para o poeta, um dos maiores símbolos de liberdade e resistência às opressões e repressões. A criança é um prisioneiro dos adultos, mas tem o poder de sonhar e, pelo sonho, reconstrói o mundo, reencontrando instintivamente as forças originais. Daí a simpatia do artista pelo “cancre”, aquele que pela imaginação se libertou da tutela do “mestre”. No poema “Cancre”, de *Paroles*, apesar das ameaças do mestre e das vaias dos alunos-prodígio, um aluno desobediente os desafia ao apagar no quadro negro

Les chiffres et les mots
 Les dates et les noms
 Les phrases et les pièges
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 43)

Além disso, o aluno

Avec des craies de toutes les couleurs
 Sur le tableau noir du malheur
 Il dessine le visage du bonheur.
 (PRÉVERT, OC I, *Paroles*, 1992, p. 43)

No poema ‘La veille au soir’, de *Fatras*, são as crianças que ao sonhar sopram apagando a vela do vigilante da noite. Eis o poema:

La veilleuse du surveillant s' est éteinte
 Et le surveillant dans la nuit
 S'est éteint aussi
 Les enfants en rêvant
 Avaient soufflé sur lui.
 (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 67)

Num jogo de palavras que explora sons aliterativos e assonantes, Prévert aproxima semanticamente ‘veille’, ‘veilleuse’ e ‘surveillant’. Nesse jogo, imagina-se que um vigilante, um guardião do sono, munido de sua vela, vigia os sonhos das crianças para depois puni-las. Entretanto, estas são mais fortes e, sonhando, escapam de uma realidade que as oprime, apagando - isto é, eliminando seus opressores.

Nas memórias, narradas no longo poema em prosa ‘Enfance’, que abre *Choses et Autres* e que foi publicado primeiramente em 1959 na revista *Elle*, Prévert declara seu amor pela leitura, numa ambientação de festa e conto de fadas. Logo no primeira reminiscência, lê-se:

Souvent, au bois, un cerf traversait une allée. Un peu partout, les gens mangeaient, buvaient, prenaient le café. Un ivrogne passait et hurlait: ‘Dépêchez-vous! Mangez sur l’herbe, un jour ou l’autre, l’herbe mangera sur vous’. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 215)

O conselho do bêbado aos que comiam e bebiam, dito em prosa, reaparece em verso em *Fatras*, numa referência autotextual a Prévert e intertextual a Proust. Na referência a Prévert, lê-se:

Mangez sur l’herbe
 Dépêchez-vous
 Un jour ou autre
 L’herbe mangera sur vous.
 (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 60)

Na de Proust, lê-se:

Victor Hugo dit:

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent. Moi, je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe dure des oeuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe". (PROUST, 2006, p. 452).

O poeta diz que aprendeu a ler com sua mãe, que, com "son sourire toujours nouveau" (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 221), lhe contava contos de fadas, como as histórias do pássaro azul e da bela e a fera, entre outras:

Ce fut ma mère qui m'apprit à lire, puisqu'il fallait bien y passer. Avec un alphabet, bien sûr, mais surtout avec l'Oiseau bleu, avec la Bête et la Belle aux cheveux d'or, avec le Petit Tailleur, les Musiciens de la ville de Brême. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 220)

Desse modo, com base nas fórmulas desfeitas e refeitas por Prévert, pode-se afirmar assim que ele aprendeu a ler na "école maternelle" (escola maternal), ou seja, na escola de sua mãe.

Em "Enfance", Prévert diz que gosta de ler e geralmente confunde as histórias que leu com as que ouviu (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 236). Na confusão de leituras talvez resida o princípio da *bibliofolie*, que mostra a coexistência e entrecruzamento de vários livros por meio da leitura. Por sua vez, Prévert apresenta as leituras que detestava e as que adorava. Entre as primeira, coloca todos os livros da "Bibliothèque Rose", exceto *Les mémoires d'un âne*, *da Condessa de Ségur*, *Lettres de mon moulin*, de Alfred Daudet e *Le Sous-Préfet aux champs* (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 22). O poeta prefere outros livros:

Le voyage d'une noce parisienne autour du monde.[...] Je lis *Les mille et une nuits*, *les Lectures pour tous*, *les Aventures de Sherlock Holmes*, je relis toujours *Le tour de France par deux enfants*, là où le Jura est si beau et si bien raconté que j'ai envie d'y aller un jour... (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 236)

Um outro livro que Prévert leu, *Les roues fulgurantes*, mostra ao leitor o lugar de onde vem o título de uma de suas colagens publicadas em *Fatras*, chamada *Minette et les roues fulgurantes* (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 97). Eis a referência do livro:

On pouvait voir aussi, dans la rue, sur de grandes affiches en couleurs méchantes, des machines volantes, toutes rondes et remplies de Martiens avec des canons. C'était pour annoncer un feuilleton qui paraissait dans *Le Matin* et qui s'appelait *La Roue Fulgurante*.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 251)

A ambiência onírica e fantástica dos contos de fadas impressionou tanto o menino Prévert que, ao ouvir seu pai chamar sua mãe de fada, Prévert temia que ela sumisse como as fadas das histórias:

‘Ta mère, c’est une fée’, disait papa.
C’est pour cela que j’avais peur, quand elle me lisait des contes, qu’elle disparaisse dans l’histoire, comme les fées qu’elle évoquait. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 233)

A importância do mundo dos contos de fadas é explicitada por Robert Doisneau. Numa conversa com Yves Massardier, ele lembra que o poeta tinha o hábito de transformar as palavras gastas pelo uso cotidiano, de modo a

retrouver en eux la magie d’un conte de fée. Je crois qu’une scène ou la gesticulation d’un individu correspond à un symbole que l’on a reçu depuis l’enfance, comme le Petit Poucet, l’Ogre, etc.
(DOISNEAU, 1991, p. 49-50)

Por meio dos contos de fadas, o menino Prévert aprende, com feiticeiros, que seus sonhos são belos demais para serem compreendidos, ou melhor, explicados (PRÉVERT, OC II, 1996, *Choses et autres*, p. 236).

Nas páginas finais de ‘Enfance’, tem-se a impressão de que, pela memória, tudo aquilo que ele viu, leu, sentiu e presenciou pode voltar

dans le aujourd’hui de ce temps-là.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 253).

Ao lembrar-se dos personagens dos livros de *Far-West* que lia quando criança nas livrarias de Paris, o poeta diz que pode vê-los como tal eram antes:

avec la même couleur, la même fraîcheur et la même ardeur.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 253)

No parágrafo final de ‘Enfance’, Prévert relata que, graças à memória, pode se reportar ao mesmo tempo e lugar daqueles de quem se lembra, mesmo que esteja numa outra paisagem:

Je les regardais, je les aimais. Ils m’aimaient et me regardaient. Enfin, on se regardait. Ce jour-là, je les aimais peut-être davantage mais j’étais dans un autre paysage.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 253)

Embora, no final de ‘Enfance’, Prévert empregue a indicação ‘à suivre’, sem ter na prática continuado o poema em outro, pode-se considerar que, em sua poética do movimento, Prévert deixa para o leitor, por meio de sua memória da obra lida, a tarefa de perceber num poema a continuação. Assim, Prévert e seu leitor poriam em questão o limite do poema.

4.6 – A arte em movimento

Talvez o cerne do eixo temático da poética do movimento esteja numa visão de que a arte, com suas criações e recriações bem como sua linguagem, estão sempre em movimento, sempre por se refazer, com a colaboração de seus espectadores e leitores. Em Prévert, as criações e recriações artísticas ganham vida e movimento. Ao comentar a reunião dos elementos da colagem ‘Le mouvement des marées’, de *Fatras*, Prévert explica que a mulher deitada na areia, retirada de uma gravura, parecia morta, mas ao ser posta na colagem teria retomado a vida, parecendo dormir e sonhar (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 105).

De nenhuma maneira, Prévert procura congelar os personagens e os objetos que povoam suas obras, de modo a mostrar que seu mundo não é estático. Por isso, em *Fêtes*, afirma que Calder, o escultor que inventou os móveis, nunca experimentou o desejo de congelar na argila

une figure de danse, un visage d'amour, le galon d'un pur-sang ou l'élan d'un élan (PRÉVERT, OC II, *Fêtes*, 1996, p. 206)

Geralmente, o artista se refere a um quadro como sendo “movimentado” (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 124). Em “Rouge”, de *Choses et autres*, elementos heterogêneos, como ervas e plantas, árvores e nuvens, sol sombrio, relâmpagos e nuvens negras, clarões no céu e temporais, podem se transformar em

un seul grand paysage intempérique, mouvementé, un paysage déchiré. (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 357)

O ateliê de um pintor como Gérard Fromanger não é uma fábrica de artes. Nele, as telas, “filles du peintre”, não viveriam maquinalmente (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 576). Mesmo quando uma das telas de Fromanger sai de seu ateliê, ela continua em movimento, não parecendo deslocada ou perdida diante da “aparente imobilidade” (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 576) daqueles que a observam.

As telas têm mobilidade, elas se metamorfoseiam diante do olhar dos espectadores, de maneira que elas

apparaissaient imprécises, lointaines et disparaissaient pour, en un instant, réapparaître soudaines, immédiates, disparates et belles, comme de vrais êtres. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 575)

No entanto Prévert nos adverte, em *Portraits de Picasso*, que não se deve confundir as expressões “mobilisation de l’art” com “mobilisation de la guerre” (PRÉVERT, OC II, *Portraits de Picasso*, 1996, p. 549), pois, enquanto a arte cria e recria vida e movimento, a mobilização de guerra mata e separa os homens.

Pelo fato de a arte não ter um modelo pré-estabelecido nem ser prisioneira da realidade, seu caminho se faz ao caminhar durante seu processo ou percurso de criação, uma vez que a criação artística não tem que se assemelhar a algo que já existe. Prévert abomina a questão “com que isto se parece?”, sempre proferida pela

voix hiérarchique, soliloquente et péremptoire, [...] de l’esprit critique d’art (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 51)

Pode-se ouvir também em “voix hiérarchique” a expressão “voie hiérarchique” (PRÉVERT, OC I, *La pluie et le beau temps*, 1992, p. 650), que indicaria um caminho a ser seguido rigidamente. Já vimos que Prévert não prefere seguir o “bom caminho”, mas sim aquele caminho que leva alhures, a pontos não pré-determinados. De acordo com Herbert Marcuse,

O *nomos* a que a arte obedece não é o do princípio da realidade estabelecida, mas a sua negação. (MARCUSE, 1981, p. 78-79)

Assim, a arte libertaria os seres humanos, a natureza e as coisas de uma submissão ao princípio da realidade, abrindo-lhes uma dimensão para novas experiências. Ao considerar que as obras artísticas não se prendem a uma representação da realidade, tendo assim uma vida própria e independente, Prévert afirma que tudo o que é da imaginação é real, tão verdadeiro quanto “la Vénus de Milet, l’Angélus de Milo ou Le Sourire du chat de Chester” (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 353).

Note-se que, por meio de uma enálage (O QUE É?), Prévert mistura as obras “Vênus de Milo” com o “Angelus de Milet”, de modo a produzir uma interação entre as criações artísticas, tal como vimos entre os livros na *bibliofolie*. Ao se referir também ao gato de Chester, personagem do livro *Alice no país das maravilhas*, Prévert considera sem distinção quadros e personagens literários como criações vivas da imaginação.

No poema-livro *Fêtes*, sugere Prévert que, ao invés de os críticos perguntarem a Calder “com que isso se parece?”, eles deveriam lhe perguntar “com que isto não se parece?” (PRÉVERT, OC II, *Fêtes*, 1996, p. 208). Em “Vin de mai”, longo poema dedicado à cantora Marienne Oswald, Prévert afirma que, se a voz da cantora não se parece com nenhuma outra, é talvez porque ela seja ao mesmo tempo a própria voz de

Marianne Oswald e a voz daqueles que não cantam, não cantam mais ou nunca ousaram cantar (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 789).

Em Prévert, toda obra artística é obra de liberdade, tal como todos os artistas verdadeiros trabalham em liberdade (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 204). No poema ‘Le monde en vaut la peine’, escrito em homenagem ao pintor Fernand Léger, lê-se na casa de Léger as coisas falam por si mesmas, sem precisar de explicação (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 534). Desse modo, Léger não é um ‘peintre de la réalité’ (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 534). Neste trecho, Prévert opera respectivamente uma dupla referência autotextual. Na primeira está a frase ‘Les choses parlent d’ elles-mêmes’, que, em ‘Entracte’, de *Spectacle*, é atribuída a Vincent Van Gogh (PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 318). A segunda referência é a expressão ‘peintre de la réalité’, criada por Prévert no poema ‘Promenade de Picasso’, de *Paroles*. Para Prévert, são os ‘pintores da realidade’ que querem aprisionar o que se convencionou chamar de real.

A arte em movimento não se prende a nenhum rótulo nem a qualquer etiqueta. Em ‘Amérique 1920’, de *Textes divers*, Prévert exalta os tempos em que as telas de Kandinski ou de Paul Klee ‘h’étaient pas étiquetées abstraites’ (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 560). Em ‘Michel Simon’, de *Textes divers*, ao falar do artista que dá título ao poema, Prévert considera que, por não aceitarem rótulos, os verdadeiros artistas não podem ser reduzidos a meros rótulos (PRÉVERT, OC II, 1996, p. 649).

Para Prévert, a arte e suas manifestações nunca estão totalmente prontas, não são do tipo ‘prêt-à-porter’. Em suas palavras, um quadro acabado é apenas uma ‘maneira de falar’ (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 598). Em sua poética do movimento, a feitura do quadro e do livro prolongam-se no espectador e no leitor. É o que se pode perceber no texto ‘Gérard Fromanger’ em que Prévert considera tanto o espectador quanto o leitor ‘un peu l’auteur ou tout au moins le collaborateur’ (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 577).

Aliás, deve-se considerar o próprio autor como colaborador da obra, quando ele se torna um leitor de si mesmo. Assim, ele acrescenta à obra partes novas e altera outras, de modo que a obra nunca acaba. No sub-capítulo seguinte, veremos que, no poema ‘Sans faute’, de *Choses et autres*, o próprio Prévert se torna um colaborador de sua obra, lançando uma nova luz sobre outros poemas.

4.7 – O testamento poético

Em “Sans faute”, Prévert dialoga claramente com o poema “Mea Culpa” (PRÉVERT, OC I, *Histoires et d'autres histoires*, 1992, p. 831), que apresenta uma paródia ao *Confiteor* da Igreja Católica. O poeta mostra que aquilo que podia ser considerado de certa maneira como erro não mais o é. A mudança no pensamento do poeta é marcada pela indicação do gênero literário “codicille”, termo jurídico que significa um ato posterior que modifica um testamento. Entende-se por este mecanismo que Prévert pode fazer uma revisão daquilo que disse e escreveu antes.

Para comprovarmos que Prévert imaginava escrever *Choses et autres* como seu último livro, analisamos o poema “Sans faute”, que retoma e comenta o poema “Mea Culpa”, de *Histoires et d'autres histoires*. Lê-se em “Sans faute”:

C'est ma faute
 C'est ma faute
 C'est ma très grande faute d'orthographe
 Voilà comme j'écris
 Giraffe

J'ai eu tort d'avoir écrit cela autrefois
 Je n'avais pas à me culpabiliser
 Je n'avais fait aucune phaute d'orthografe
 J'avais simplement écrit giraffe en anglais.
 (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 301)

O texto reescrito é apresentado na íntegra na primeira estrofe, lendo-se na segunda o seu codicilo. No hipotexto apenas a palavra “girafe” está escrita incorretamente (Giraffe), ao passo que no hipertexto Prévert reescreve com erro de ortografia “giraffe” e as palavras que marcam o erro, a culpa e a correção (“phaute” e “orthografe”), produzindo erros que, ao nível fônico, não são sequer percebidos. Escrevendo dessa maneira, o poeta atinge as palavras corretoras, causando estranhamento naqueles que esperam que um poeta conheça e respeite a grafia correta das palavras. Assim, em “Sans faute”, Prévert desconstrói o logocentrismo,

demonstrando que o signo fônico significa tanto quanto o signo gráfico, aspecto que é uma pedra de toque especialmente na língua francesa. Prévert é iconoclasta tanto na forma quanto no conteúdo, ao mexer com a construção das palavras e com a ortografia.

No verso final, o poeta reserva sua defesa, alegando que não cometeu nenhum erro ortográfico. Embora em nenhum dos dois poemas Prévert tenha escrito “girafe”, não há na escritura qualquer erro ou culpa, pois, além de não trazer perda de sentido no nível gráfico, a ortografia poético-criativa usada pelo artista lança nova luz tanto sobre palavras que denotam poder e submissão quanto sobre a fixidez ortográfica. Jacques Prévert se insurge contra a ortografia, a gramática e a norma culta, ou seja, os freios em geral.

Assim, resulta que Prévert abre sua obra para o leitor, de modo a evitar uma hierarquia temporal na leitura de seus livros. Além disso, o escritor se desvincula de um controle do sentido de seus textos, deixando que ele seja criado por seus leitores.

Na parte final de “La femme acéphale”, Prévert retoma temas que são essenciais em sua obra: a infância (que simboliza o jogo lúdico e a liberdade total), o mar (que simboliza a amplitude, a abertura e o desconhecido), a loucura (contra a razão, cujo sonho cria monstros) e o amor (que, para Prévert, é a única maravilha do mundo). Eis o texto:

Et les enfants s’amusent à massacrer le temps.
Comme des grands.
Ni responsables ni coupables ni innocents, ils sont vivants, marrants. Gentils comme tout, ils s’amusent d’un rien et si ce rien est fou ils n’y sont pour rien.
Et la mer est belle comme l’amour.
(PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 384)

Assim, ao escrever os últimos versos de *Choses et autres*, Prévert deixa como herança em seu testamento a infância, a beleza, a loucura e, como palavra final, o amor, elementos que não podem nunca imobilizar-se, devendo apresentar-se num inacabamento perpétuo.

5 – CONCLUSÃO

Ao longo do presente estudo, pretendeu-se demonstrar que, através dos seus seis eixos (estilístico, lingüístico, mimético, interdiscursivo, paratextual e temático), a poética prevertiana do movimento tende ora a tirar da fixidez as palavras, os lugares-comuns, as imagens, os discursos, os livros, ora tende a confrontar temas ligados à ortodoxia e a um arte em movimento.

Assim, podemos depreender desse movimento e confronto quatro características básicas da obra poética prevertiana relacionadas a aspectos como a simultaneidade espaço-temporal, a abertura de seu espaço, seu inacabamento e, por fim, a construção coletiva.

Em sua poética, Prévert busca ir sempre adiante, mesmo estando parado. Vimos no quarto capítulo que, pela memória, os amigos lembrados podem viver o presente junto com o poeta, e, pelo princípio da arte em movimento, as obras artísticas desprendem-se de suas molduras e da representação ganhando as ruas e o mundo, como se fossem nômades.

No poema “J’ai connu Giacometti”, de *Textes divers*, Prévert observa que pessoas como o artista plástico Giacometti podem estar alhures mesmo estando aqui (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 580). Em “Gitans”, de *Textes divers*, o poeta de *Fatras* demonstra sua admiração pelo povo cigano, nômade por natureza, ao dizer que eles

viennent de loin et de longtemps et peuvent rester là tout en s’en allant.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 661)

Poder estar aqui e alhures ao mesmo tempo significa relacionar-se com outros espaços, outros povos, outros tempos, de modo que possa haver um distanciamento crítico e recreativo em relação a uma situação. Em “L’accent grave”, de *Paroles*, Prévert esboça o que talvez seja o princípio desta simultaneidade espaço-temporal. Nele, por meio do procedimento bilíngüe, Prévert transpõe para a língua francesa a questão existencial “to be or not to be” (ser ou não ser) de Hamlet, famoso personagem de Shakespeare, não como “être où ne pas être”, mas, aproveitando-se justamente da

homofonia do acento grave, verte-a para “être où ne pas être” (“ser onde não ser” em um dos seus quatro sentidos: a) ser onde não ser b) ser onde não estar; c) estar onde não ser; d) estar onde não estar).. Acrescenta o aluno Hamlet que

Et dans le fond, hein, à la réflexion,
Être “où” ne pas être
C’est peut-être aussi la question. (PRÉVERT, OC I, 1992, p. 39-40)

Vê-se também nesse exemplo que a frase “être ou ne pas être” está em “être où ne pas être”, estando também alhures em seus novos significados. É essa característica que permite ao aluno Hamlet se libertar, nem que seja por instantes, do ambiente repressor da sala de aula.

Em Prévert, aquilo que o poeta ama não é restritivo; nada se passa em ambientes fechados; tudo é oferecido ao público. Obras de Prévert, como *Fatras* e *Spectacle*, apresentam sempre uma incitação à abertura ora em seu início ora em seus poemas finais. *Fatras* abre-se com um pedido, no poema “Tant pis”, em que Prévert clama:

Faites entrer le chien couvert de boue
(PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 3)

Assim, mesmo sujo de barro, o cão é digno de entrar na obra prevertiana. No mesmo poema, o poeta adverte que são sujos na verdade aqueles que dizem

à condition que.... (PRÉVERT, OC II, *Fatras*, 1996, p. 3)

Já em “Vainement”, penúltimo poema de *Spectacle*, diz Prévert que

Le jardin reste ouvert à ceux qui l’ont aimé.
(PRÉVERT, OC I, *Spectacle*, 1992, p. 40)

O jardim prevertiano, local onde o poeta cultiva suas flores selvagens e indisciplinadas, abre-se a todos aqueles que sabem reconhecer nele a presença do amor às pessoas, do respeito à vida com sua mobilidade.

Alguns dos símbolos mais importantes da obra prevertiana são o amor e o respeito pelos amigos, vivos ou não, que ele tenha conhecido ou não. Prévert guarda os amigos ao seu redor, os próximos e os distantes, os mortos e os vivos. Por causa deste amor e respeito pelo outro, Prévert não quer se tornar senhor exclusivo de suas próprias palavras, quando escreve. Por isso, seu mundo de Prévert se desdobra e se alarga em direção ao outro e a múltiplas leituras. Assim, abrindo-se para todos, aproxima-se, portanto, dos mais distantes mundos.

Nos poemas em que se refere a artistas plásticos e poetas, Prévert menciona que todos mantêm dia e noite as janelas e portas das casas

grandes ouvertes. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 558)

Ao usar de maneira bem peculiar certos procedimentos estilísticos e lingüísticos, Prévert evita que as palavras se fechem. Assim, elas ganham autonomia para se dissociarem do sentido oficial, fixado nos dicionários, para se reassociarem e se recriarem, escapando assim de se tornarem lugares-comuns ou estereótipos.

Pelo mecanismo da *bibliofolie*, os textos que constituem a obra prevertiana, sejam eles de autoria de Prévert ou não, saem de seu lugar de origem para formarem novos livros com outros textos. Os próprios textos prevertianos retornam, trazendo em si a marca da metamorfose que sofreram em seu percurso. Desta maneira, por meio de sua leitura, o leitor passa a construir seu próprio livro, continuando o processo interminável de recriação poética e literária.

É no poema ‘Le coup de pied ou La part du feu’, de *Textes divers*, que Prévert melhor expõe sua idéia de perpetuidade do poeta e sua obra, porque, para ele, se o poeta morre,

sa vie continue. (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, 447-448)

Por extensão, Prévert expressa que, mesmo no silêncio poético da voz e da vida, a vida e a obra dos que amam a poesia e o amor continuam.

Podemos afirmar que a obra poética prevertiana se realiza *com*: com estereótipos e lugares-comuns que são desfeitos pelo poeta, com poemas de escritores com os quais Prévert mantém afinidade, com os próprios poemas de

Prévert que se remetem uns aos outros, de maneira que tudo ecoe. É interessante dizer que Prévert gostava de dizer que não era o enunciador centralizador na sua poesia, pois nela

C'est pas seulement ma voix qui chante
c'est d'autres voix une foule de voix
voix d'aujourd'hui ou d'autrefois
(PRÉVERT, OC I, *Histoires et d'autres histoires*, 1992, p. 897)

No livro *Bêtes*, Prévert refere-se novamente às várias e variadas vozes com quem ele faz coro :

Et d'autres voix enfantines ou cruelles
Violentes ou désolées
ou d'une tendre agressivité
ne sont jamais tout à fait amères
jamais tout à fait désespérées
toutes les voix avec tout un monde d'autres voix
jamais entendues
jamais même insoupçonnées
c'est le coeur même de la Nature
(PRÉVERT, OC I, *Bêtes*, 1992, p. 205)

Dar voz a todos e a si mesma é a maior característica da obra prevertiana. No entanto, vimos que, no seu movimento, sua obra poética cala aqueles que pregam uma linguagem ortodoxa, que repetem os lugares-comuns, os clichês e os estereótipos. Em "Silence de vie", de *Textes divers*, o poeta mostra o que não quer (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 440):

Je ne veux plus entendre
ce vacarme sourd et muet
de phrases et de chiffres
de nombres et d'idées
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 440)

Prefere ouvir o que tem vida e movimento, pois sabe que, mesmo quando está calado, a vida canta com ele algo de belo (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 440). É assim que a poesia prevertiana pode ser revolucionária, libertária. Como diria Herbert Marcuse, a obra prevertiana, por ser subversiva da percepção e da compreensão,

ao acusar as realidades estabelecidas, revela para seu leitor “à imagem da libertação” (MARCUSE, 1981, p. 13).

Por causa dessa característica, a poesia prevertiana soube encontrar na canção seu melhor meio de expressão. Na visão de Andrée Bergens, o estilo de Prévert corresponde ao da canção, com suas retomadas de palavras, frases e refrãos, sendo sua estrutura de repetição a melhor maneira de enfatizar algo que se tem a dizer (BERGENS, 1969, p. 87). Por nossa vez, entendemos que Prévert expande esta relação canção-poema para toda a sua poética.

Assim, como numa partitura, ecos sonoros, refrãos, frases musicais e ritornelos perpassam vários poemas na obra prevertiana. Em “Carmina Burana”, de *Choses et autres*, a música viaja (PRÉVERT, OC II, *Choses et autres*, 1996, p. 265), atingindo outros lugares.

Ao longo de nosso estudo vimos que Prévert mistura e dissocia palavras, sons, imagens, sentidos, discursos e temas, dispersando-os ao longo de todos os seus textos nas diferentes fases. Cabe, pois, ao poeta e ao seu leitor-colaborador reassociá-los de maneira nova.

Vimos que, ao contrário do que consideram os detratores de Prévert, o poeta não visa reescrever *Paroles*, seu primeiro e mais famoso livro. A cada livro, ele surpreende os leitores com novos temas e suportes visuais como a fotografia, a colagem e a reprodução de quadros, ao mesmo tempo que inova ao publicar canções e contos num livro de poesia, como faz em *Histoires et d'autres histoires*.

Sua obra multiforme aguça ao mesmo tempo os sentidos da visão e da audição. Pela criação de imagens verbais e visuais, a poética prevertiana leva o leitor a ler as colagens e a ver os poemas, porque muitas vezes prolongam-se uns nos outros. Ao dar autonomia à linguagem, a obra prevertiana alarga o alcance dos sons, dos sentidos e das imagens, de modo que eles estejam sempre aptos a se modificar por meio da colaboração do seu receptor. Deste modo, a poesia prevertiana elimina, em muitos casos, a redundância e a repetição.

Pelo mecanismo da *bibliofolie*, o poeta encadeia vários de seus livros, de modo a transpor os limites espaciais do poema. Ao invés de só citar a si mesmo, Prévert convoca para a construção poemática escritores e artistas das mais diversas épocas e ideologias, transformando o poema numa criação coletiva.

Ao propor a heterodoxia no lugar da ortodoxia, a humanização do progresso, ao invés da obediência cega a uma disciplina, a valorização da memória e a participação do leitor na feitura de sua obra, Prévert não se prende a regras impostas, abre sua poética para que outros a construam também. Assim sua poesia escapa de qualquer repetição, pois ela se transforma a cada leitura de cada leitor.

Para aqueles que afirmam que não há nada de novo sob o sol, na fala do personagem Anselme Debureau, do filme *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné e Jacques Prévert, pode-se ver que o novo (ou o seu conceito) é tão velho quanto o mundo, ou seja, não nasce *ex-nihilo*, mas sim do que já existe:

Mais hélas, les traditions se perdent et le public demande sans cesse du nouveau... du nouveau, de la nouveauté à quoi ça ressemble! C'est vieux comme le monde ça, la nouveauté. (PRÉVERT & CARNÉ, *Les enfants du Paradis*, 1974, p. 159)

Numa época em que muitos artistas se prendem a fórmulas às vezes vazias, o trabalho artístico de Prévert possibilita uma renovação na maneira de se perceber sua obra. A nosso ver, por meio de seus seis eixos, a poética prevertiana do movimento busca mostrar aos seus leitores e espectadores que, para não fazer “como todo mundo” (PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 631), deve-se manter sempre acesa

la lumière vivante que chacun porte en soi.
(PRÉVERT, OC II, *Textes divers*, 1996, p. 631)

Esta luz viva permite que sempre vejamos, leiamos e vivamos com olhos novos e renovadores, mostrando tanto o que detém nosso movimento quanto o que nos faz ir sempre adiante.

6 - BIBLIOGRAFIA

6.1- De Jacques Prévert

- 1) PRÉVERT, Jacques. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1992. Bibliothèque de la Pléiade. Edição organizada por Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster. (Constam nesse volume *Paroles, Le petit lion, Des bêtes, Spectacle, Grand bal du printemps, Charms de Londres, Lettres des îles Baladar, Guignol, L'opéra de Lune, Lumières d'homme, La pluie et le beau temps, Histoires et d'autres histoires*).
- 2) _____. *Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 1996. Bibliothèque de La Pléiade. Edição organizada por Danièle Gasiglia-Laster e Arnaud Laster. (Constam nesse volume *Fatras, Arbres, Imaginaires, Fêtes, Choses et autres, Le jour des temps, Textes divers (1929-1977)*).
- 3) _____. *Collages*. Paris: Maeght, 1995.
- 4) PRÉVERT, Jacques & CARNÉ, Marcel. *Les enfants du Paradis*. Paris: Balland, 1974. Bibliothèque des classiques du Cinéma.
- 5) PRÉVERT, Jacques & VERDET, André. *Histoires*. Paris: Éditions du Pré aux Clercs, 1948.

6.2 – Sobre Jacques Prévert

- 1) ALLÉGRET, Catherine. Prévert... vu par. In: CinémAction, janvier 2001, p. 153-1 54.
- 2) ALMEIDA FILHO, Eclair Antonio. *Paródia e discurso artístico em Jacques Prévert*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2001. Dissertação de Mestrado em Língua francesa e Literaturas de Língua Francesa.
- 3) AMORIM, Silvana Vieira da Silva. *Jacques Prévert: uma leitura (sur)realista de Paroles e Histoires*. São Paulo: USP, FFLCH, 1994. Dissertação de Mestrado em Língua francesa e Literatura de Língua Francesa.

- 4) AMORIM, Silvana Vieira. Jacques Prévert: a festa das palavras. In: *Lettres françaises* n. 1: Araraquara, 1995. p. 79-87.
- 5) ANDRY, Marc. Jacques Prévert. Paris, Fallois, 1994.
- 6) AUROUET, Carole. *Les scénarios détournés de Jacques Prévert*. Paris: Dreamland, 2003.
- 7) AUROUET, Carole et ALLI (org). *Frontières effacées*. Paris: L'âge d'homme, 2004.
- 8) AUROUET, Carole. Préambule: Les contrées inexplorées de la Prévertie. In: CinémAction, janvier 2001, p. 9-15.
- 9) _____. C'était deux poètes qui étaient peintres. In: CinémAction, janvier 2001, p. 166-169.
- 10) BAQUET, Maurice. Maurice Baquet raconte... In: CinémAction, janvier 2001, 55-158.
- 11) BARROCAS, Maria Thereza Redig de Campos. O jogo da citação nas colagens de Prévert. In: Interfaces n. 4. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes UFRJ, dezembro 1997, p. 77.89.
- 12) BARROCAS, Maria Thereza Redig de Campos. *Os processos anagramáticos em Prévert: uma poética da recri(e)ação*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 1990. Tese de Doutorado em Língua francesa e Literaturas de Língua Francesa.
- 13) BATAILLE, Georges. De l'âge de pierre à Jacques Prévert. In: *Critique* n. 3, août-sept. 1946, p. 194-227.
- 14) BÉHAR, Henri. La culture libertaire. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 33-42.
- 15) _____. Prévert, surréaliste de la rue. In AUROUET, Carole et ALLI (org.). *Frontières effacées*. Paris: L'âge d'homme, 2004. p. 17-26.
- 16) BENEVILLE, Rolland de. La poésie de Jacques Prévert. In: La nef Paris, Sorbonne, août 1946, p. 126-129.
- 17) BERGENS, Andrée. *Prévert*. Paris: Presses Universitaires, 1969.
- 18) BERGEZ, Daniel. Étude d'un poème de Jacques Prévert. In: *L'information littéraire* n.1, 1979, p. 38-42.

- 19) BERTELÉ, René. Les images en liberté ou: quand les images ne sont plus sages. In PRÉVERT, Jacques. *Collages*. Paris: Maeght, 1995. p. 17-21.
- 20) BIEBER, Konrad. Ce que parler veut dire: Jacques Prévert et la langue française. In: *Le Français dans le monde*, n. 54, 1968, p. 17-23.
- 21) BOYER, Régis. Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Vian, Ionesco. In: *Studia Neophilologica*, v. 40, n. 2, 1968, p. 317-358.
- 22) BISHOP, Michaël. Collages et photographies : complémentarités et tensions de l'imaginaire prévertien. In AUROUET, Carole et ALLI. *Frontières effacées*. Paris: L'âge d'homme, 2004. p. 157-168.
- 23) BORDIER, Roger. Esquisses sur le portrait d' un meneur. In *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 3-9.
- 24) BOUTHOU, Gaston. Prévert et un siècle de poésie martiale. In: *Les lettres nouvelles* n. 56, Paris, jan. 1958, p. 91-101.
- 25) BRETON, André. Jacques Prévert. In BRETON, André. *Oeuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 2000. p. 1145-1148. Bibliothèque de la Pléiade.
- 26) _____. *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1969.
- 27) CADIEU, Martine. Jacques Prévert et la musique. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 90-96.
- 28) CAMILUCCI, M. Il caso Prévert. In: . *Il viaggiatore curioso*. Milano, Bietti, 1971. p. 355-360.
- 29) CARACALLA, Jean-Paul. *Le Paris de Jacques Prévert*. Paris, Flammarion, 2000.
- 30) CASANOVA, Nicole. Jacques Prévert. In: *La Quinzaine Littéraire* n. 779, fév 2000. p. 12-13.
- 31) CHARDÈRE, Bernard. _____. *Les Enfants du Paradis*. Paris, Monza, 1999.
- 32) _____ *Le Cinéma de Jacques Prévert*. Bordeaux, Le Castor Astral. 2001.

- 33) CHAREYRE, Jacquy. Les formes du comique dans les poèmes de Jacques Prévert. Université de Grenoble 111, 1984. Thèse universitaire, Littérature Française.
- 34) CINÉMACTION. Jacques Prévert qui êtes au cieux. Téléràma, n. 98, ler trimestre 2001, 176 p.
- 35) CODDENS, Claudine. Le jardin et la rose. In: Téléràma, sept 1997, p. 85-87.
- 36) COMPÈRE, Daniel. Les chanteurs et musiciens des rues dans les films de Prévert et Carné. In: CinémAction, janvier 2001, p. 73-77.
- 37) CHAPSAL, Madeleine. *Os escritores e a literatura*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. Entrevista com Jacques Prévert, p. 237-246.
- 38) CHARDÈRE, Bernard. Jacques Prévert, auteur de films. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 100-111.
- 39) _____. *Prévert: inventaire d'une vie*. Paris: Gallimard, 1996.
- 40) COLLOT, Michael. Le vers dans *Paroles*. In AUROUET, Carole et ALLI. *Frontières effacées*. Paris: L'âge d'homme, 2004. p. 63-72.
- 41) COMPÈRE, Daniel. Prévert, lecteur de romans populaires. In AUROUET, Carole et ALLI. *Frontières effacées*. Paris: L'âge d'homme, 2004. p. 73-84.
- 42) COPFERMANN, Émile. *Le théâtre populaire pourquoi?* Paris: François Maspero, 1969.
- 43) CORSETTI, Jean-Paul. Le voyou au pâle visage. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 19-29.
- 44) CROHMALNICEANU, Ovid. Prévert et le merveilleux. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 66-71.
- 45) CURY, Maurice. Un réalisme poétique. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 97-99.
- 46) DELOUCHE, Hervé. Marcel Duhamel, le troisième "frère". In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 43-48.
- 47) DANEL, Isabelle. Mémoire vous avez dit mémoire. In: Téléràma, sept 1997, p. 92- 95.

- 48) DENIS, Jean-Marc. Jacques Prévert et la poésie ouverte. In: Les cahiers des Alpes, n. 1, Paris, oct 1951, p. 43-49.
- 49) DUHAMEL, Marcel. *Raconte pas ta vie*. Paris: Mercure de France, 1975.
- 50) FALIZE, Jean. Entrez, entrez Mesdames et Messieurs, voici Jacques Prévert, l' aigre à deux têtes. In. Marginales, v. 5, n. 18, jan-mars 1950, p. 266-268.
- 51) FAY, Eliot G. The poetry of Jacques Prévert. In: The Emory University quaterly, Paris, déc. 1947, p. 231-237.
- 52) FORBES, Jill. *O Boulevard do Crime (Les Enfants du paradis)*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- 53) FRANCK, Dan. L'anartiste. In: Télérama, sept 1997, p. 16- 19.
- 54) FAURÉ, Michel. Tentative de description d'un théâtre d'avant-garde. In: *Europe* n.69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 24-32.
- 55) FAY, Eliot G. The bird poems of Jacques Prévert. In: *Modern language journal*, oct 1949, p. 450-457.
- 56) FERLINGHETTI, Lawrence. Sur une nappe en papier. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 53-55.
- 57) GAUCHERON, Jacques. Jacques Prévert ou le clown lyrique. In: *La nouvelle critique* n. 14, Paris, mars 1950, p. 59-67.
- 58) _____. Encore... sur la poésie de Jacques Prévert ou qu'est-ce qu'être 'populaire'? In: *La nouvelle critique* n. 19, Paris, sept-oct. 1950, p. 60-67.
- 59) GASIGLIA-LASTER Les 'je' de Prévert. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 56-65.
- 60) GASIGLIA-LASTER, Danièle. *Paroles de Prévert*. Paris: Gallimard, 1994.
- 61) _____. Double jeu et 'je' double. La question de l'identité dans les scénarios de Jacques Prévert pour Marcel Camé. In: CinémAction, janvier 2001, p. 50-58.

- 62) GAUCHERON, Jacques. Jacques Prévert ou Le clown lyrique. In: La nouvelle critique n. 14, Paris, mars 1950, p. 59-67.
- 63) _____. Encore... sur la poésie de Jacques Prévert ou Qu'est-ce qu'être 'populaire'? In: La nouvelle critique n. 19. Paris, sept-oct 1950, p. 60-67.
- 64) GAUDIN, Albert. La poésie de Jacques Prévert. In: The french review, v. 20, n. 6, may 1947, p. 423-438.
- 65) GÉNIN, Bernard. Un homme de dialogues. In: Télérama, sept 1997, p. 24-33.
- 66) GILSON, René. Jacques Prévert: des mots et des merveilles. Paris, Belfond, 1990.
- 67) GUTMAN, Claude. Classes sans risques. In: Télérama, sept 1997, p. 88-91.
- 68) GAUTHIER, Guy. C'est toujours l'enfance qui succombe. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 72-81.
- 69) GREET, Anne Hyde. *Prévert's word games*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968.
- 70) GUILLOT, Gérard. *Les Prévert*. Paris: Seghers, 1966.
- 71) HAMMOND, Robert. Humorous word-play in the poetry of Jacques Prévert. In: Pacific Coast philology, n. 1, 1966, p. 59-65.
- 72) HAZERA, Hélène. Un poète à posée de voix. In: Télérama, sept 1997, p. 50-57.
- 73) HEITZ, Bernard. Rêves d'atelier. In: Télérama, sept 1997, p. 64-67.
- 74) _____. Laissez vibrer les p'tits papiers. In: Télérama, sept 1997, p. 72-75.
- 75) JACOB, Guy. Situation de Jacques Prévert. In: Revue premier plan, n. 14, nov. 1960, p. 5-15.
- 76) JACOB, Guy. Jacques Prévert : auteur de films. In Revue Positif n. 9, Paris, 1955, p. 73-87.
- 77) KENT. C' est une chanson qui lui ressemble. In: Télérama sept 1997, p. 44-49.

- 78) LACHAUD, Jean-Marc. Droit de regard. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 82-89.
- 79) LALA, Marie-Christine. Bataille, lecteur de Prévert. In AUROUET, Carole et ALLI. *Frontières effacées*. Paris: L'âge d'homme, 2004. p. 39-45.
- 80) LAPPRAND, Marc (org.). *Trois fous du langage: Vian Queneau Prévert*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- 81) LASTER, Arnaud (org.). *Jacques Prévert "Frontières effacées"*. Paris: L'âge d'homme, 2004.
- 82) LACHAUD, Jean-Marc. Droit de regard, In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert. août-sept 1991, p. 82-89.
- 83) LAJUS. Sybille. Les amants de Vérone: du théâtre à la théâtralité. In: *CinémAction*, janvier 2001, p. 120-125.
- 84) LAPPRAND. Marc (dir.). *Trois fous du langage*. Vian. Queneau, Prévert. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- 85) LASTER Arnaud. Notre-Dame de Paris: Prévert et Hugo, mêmes combats. In: *CinémAction*, janvier 2001, p. 134-143.
- 86) LEMONNIER, Anne. Sources médiévales dans les collages de Prévert. In AUROUET, Carole et ALLI (org.). *Frontières effacées*. Paris: L'âge d'homme, 2004. p. 143-155.
- 87) MASSARDIER, Yves. Les balades de Jacques et Robert. Entretien avec Robert Doisneau. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991. p. 49-52.
- 88) MAGAZINE LITTÉRAIRE: Numéro spécial Jacques Prévert. Paris. n. 355, 1997.
- 89) MALLIARAKIS, Nikita. Prévert et son " amimayo". In: *CinémAction*, janvier 2001, p. 159-165.
- 90) MATHIEU, Céline. Adieu... Léonard et Vorace surprise. In: *CinémAction*, janvier 2001, p. 88-93.
- 91) MORDILLAT, Gérard. L' ogre du septième art. In: *Télérama*, sept 1997, p. 22-23.

- 92) MOREL, Jean-Paul. ‘Le cul des brèmes’ ou Renoir versus Carné-Prévert. In: CinémAction, janvier 2001, p. 36-45.
- 93) MORIN, Patrick. L’instant Prévert. In: Télérama, sept 1997, p. 76- 84.
- 94) MORTELIER, Christiane. *Paroles de Jacques Prévert*. Paris: Hachette, 1976.
- 95) NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1946.
- 96) PAGLIANO, Jean-Pierre. Grimault-prévert: les bons amis font les bons contes. In: CinémAction, janvier 2001, p. 126-133.
- 97) PAQUOTTE, Anne-Marie. Editorial. In: Télérama, sept 1997, p. 5.
- 98) _____. Lumières d’homme. In: Télérama, sept 1997, p. 6-15.
- 99) PASCAUD, Fabienne. Les révolutions d' Octobre. In: Télérama, sept 1997, p. 34-35.
- 100) PARLEBAS, Pierre. Le synthème dans les *Paroles* de Prévert. In: Poétique, n. 28, Paris. Seuil, p. 496-510.
- 101) PERRAUD, Antoine. La récréation d’Octobre. In: Télérama, fév 1996, p. 68-69.
- 102) PICON, Gaëtan. Une poésie populaire. In: Confluences, mars 1946, p. 81-87.
- 103) POULANGES, Alain. C’est une chanson qui nous ressemble... In: Magazine Littéraire, n. 355, 1997, p. 52-54.
- 104) PROKOP, Jan. La voix anonyme de Jacques Prévert. In: Kwartalnik Neofilologiczny Warsaw, n. 16, 1969, p. 349-357.
- 105) PICON, Gaëton. Surréalité et totalité. In QUENEAU, Raymond (dir.). *Histoire de littératures t. 2*. Paris: Gallimard, 1956. p. 223-228
- 106) PICON, Gaëton. La littérature du XXe. siècle. In QUENEAU, Raymond (dir.). *Histoire de littératures t. 3*. Paris: Gallimard, 1958. p. 1320-1325.
- 107) POZNER, André. A peine et à plaisir. In PRÉVERT, Jacques. *Collages*. Paris: Maeght, 1995. p. 23-31.
- 108) QUENEAU, Raymond. Jacques Prévert, le bon génie. In: La Revue de Paris, juin 1951, p. 39-45.

- 109) QUEFFÉLEC, Yann. La poésie est l'un des surnoms de la vie. In: Télérâma, sept 1997, p. 38-42.
- 110) ROSSI, Paul Louis. Lièvre de mars. In: Europe n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert août-sept 1991, p. 10-12.
- 111) SADELER, Joël. À travers Prévert. Paris, Larousse, 1976.
- 112) SAINERO, Jean-Marc. Un poème au cinéma: Les enfants qui s'aiment. In: CinémAction, janvier 2001, p. 78-85.
- 113) SELLIER, Geneviève. Les Enfants du Paradis. Paris, Nathan, 1992.
- 114) SILVA, Silvana Vieira da. A transformação do mito em Jacques Prévert. In: Itinerários. São Paulo, Universidade Estadual Paulista. Revista de Estudos Literários, n. 2, 1991, p. 189-199.
- 115) SOLER, Ricardo. *Des mots, des figures et des personnages: Une étude de quelques aspects de Paroles de Jacques Prévert*. Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Letras da UFRGS em 2001.
- 116) Revue *Europe* 748-749. Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991.
- 117) Revue Télérâma Spécial Jacques Prévert 1997.
- 118) Revue Magazine Littéraire Dossier Jacques Prévert 1997.
- 119) ROSSI, Paul Louis. Lièvre de mars. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 10-12.
- 120) RUSTENHOLZ, Alain. *Prévert, inventaire*. Paris: Seuil, 1993.
- 121) SANTIAGO, Silviano. Cotidiano e humor: o pequeno homem. In: _____. *Jacques Prévert: Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P. 9-13. Introdução e seleção de poemas por Silviano Santiago.
- 122) SERENI, Vittorio. La vocation de la joie. In: *Europe* n. 69, Paris. Numéro spécial. Jacques Prévert, août-sept 1991, p. 13-18.
- 123) SABATIER, Robert. Histoire de la poésie française: La poésie du vingtième siècle 2: Révolutions et conquêtes. Paris: Albin Michel, 1982.
- 124) TÉLÉRAMA. Numéro spécial Jacques Prévert. Hors-série, Paris, Télérâma, sept. 1997, 98 p.
- 125) THOMAS, Jacques. Grammaire et possible message de Jacques Prévert In: Le français moderne, v. 26, n. 2, avr. 1958, p. 124 -128.

- 126) VAN ZOEST, A. J. A. Analyse structurale d'un poème narratif: Prévert "Quartier libre". In *Néophilologus*, n, 54, 1970, p. 347-367.
- 127) VERDET, André. Mon ami Jacques Prévert In: *Mercure de France*. Paris. nov. 1949, p. 393-398.
- 128) WEISZ, Pierre. Langage et imagerie chez Jacques Prévert. In: *The French review*, v. 43, n. 1, Winter 1970, p. 33-43.

6.3 Geral

- 1) ADES, Dawn. *O dada e o surrealismo*. Barcelona: Editora Labor do Brasil, 1976.
- 2) ADORNO, Theodor W., & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- 3) BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1972.
- 4) BARDÈCHE, Marie-Laure. Répétition, récit, modernité. In *Revue Poétique* n. 111, Paris: Seuil, 1997. p. 259-289.
- 5) BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- 6) BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954. Bibliothèque de la Pléiade.
- 7) BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 8) BERGER, Pierre. *Robert Desnos*. Paris: Seguers, 1953. Col. *Poètes d'aujourd'hui*.
- 9) BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- 10) _____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- 11) _____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- 12) BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- 13) BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- 14) BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative: pastiche, parodie et collage*. Paris: Nathan, 1996.

- 15) BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1985.
- 16) CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. Tradução de Ivo Barroso.
- 17) CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- 18) CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de Waltensir Dutra.
- 19) COHEN, Jean. Poésie et rédonance. In *Revue Poétique* n. 28. Paris: Seuil, 1976. p. 413-422.
- 20) COLLOT, Michel. Le lyrisme de la réalité. In *Revue Europe* n. 777-778 spécial Pierre Reverdy, janvier-février 1994.
- 21) COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Seuil, 1979.
- 22) DALLËNBACH, Lucien. ‘Intertexte e autotexte’ In *Revue Poétique* n. 27. Paris, Seuil, décembre 1976. p. 282-296.
- 23) DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- 24) _____. *Marges*. Paris: Minuit, 1972.
- 25) DESNOS, Robert. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1999. Edição organizada por Marie-Claire Dumas. Collection ‘Quarto’.
- 26) DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Iluminuras, 1996.
- 27) ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: Lector in fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- 28) _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- 29) _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- 30) FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- 31) FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 139-174.

- 32) FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- 33) GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- 34) HUTCHEON, Linda. “Ironie et parodie” In: *Poétique* n. 36. Paris: Seuil, 1978, p. 467-477.
- 35) _____. *A theory of parody*. New York and London: METHUEN, 1985.
- 36) ISCAN, Ferit. *Asi se hace un collage*. Barcelona: Parramon, 1985.
- 37) KOFMAN, Sarah. *Lectures de Derrida*. Paris: Galilée, 1984.
- 38) JENNY, Laurent. “Le discours du carnaval”. In: *Littérature*, n. 16, Paris: 1974, p.19-36.
- 39) JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”. In : *Poétique* n. 27. Paris: Seuil, 1976, 257-281.
- 40) LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1966.
- 41) MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- 42) MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- 43) MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
- 44) _____. *Les états de la Poétique*. Paris: PUF, 1985.
- 45) PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- 46) _____. *Obras completas II*. Ciudad del México: Fondo de Cultura economica, 1990.
- 47) PIRES-DE-MELLO, José Geraldo. *Figuras de estilo*. Brasília: Uniceub, 2001.
- 48) RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- 49) _____. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1996. Tradução da edição inglesa.
- 50) RIFFATERRE, Michel. “La syllepse intertextuelle”. In: *Poétique* n. 40. Paris: Seuil, 1979, 497-501.
- 51) RIMBAUD, Jean-Arthur. *Oeuvres complètes*. Montréal: Valiquette, 1943.

52) TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

53) WILLER, Cláudio. “Introdução às obras completas de Lautréamont”. In LAUTRÉAMONT. *Obras completas*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

Tradução de Cláudio Willer.