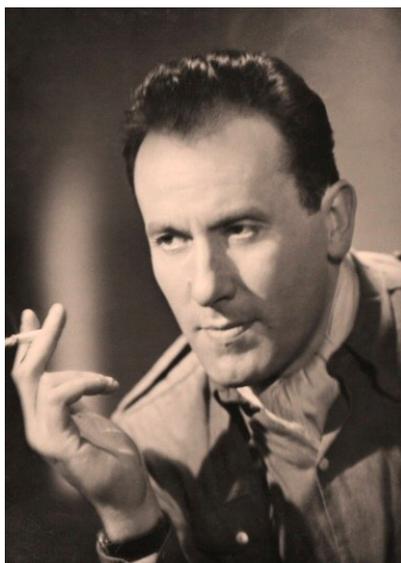


**André Luiz Alselmi**

*A PALAVRA ARBITRÁRIA: ESTUDO E TRADUÇÃO DE  
FENÊTRES DORMANTES ET PORTE SUR LE TOIT, DE RENÉ  
CHAR*



ARARAQUARA – SP  
2008

ANDRÉ LUIZ ALSEMI

*A PALAVRA ARBITRÁRIA: ESTUDO E TRADUÇÃO DE  
FENÊTRES DORMANTES ET PORTE SUR LE TOIT, DE RENÉ  
CHAR*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia**

**Orientador: Adalberto Luis Vicente**

**Bolsa: CAPES**

ARARAQUARA – SP

2008 ANDRÉ LUIZ ALSEMI

*A PALAVRA ARBITRÁRIA: ESTUDO E TRADUÇÃO DE  
FENÊTRES DORMANTES ET PORTE SUR LE TOIT, DE RENÉ  
CHAR*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia**  
**Orientador: Adalberto Luis Vicente**  
**Bolsa: CAPES**

Data de aprovação: 17/03/2008

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente  
FCL – UNESP – Campus de Araraquara

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral  
FFLCH – Universidade de São Paulo

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite  
FCL – UNESP – Campus de Araraquara

**Local:** Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

*À minha mãe **Leonice**,  
simplesmente pelo amor materno: imenso.*

*À minha amiga **Priscila**,  
por toda paciência, ajuda, dedicação e por ter me mostrado  
o verdadeiro valor de uma amizade.*

## **AGRADECIMENTOS**

*A **Deus**,  
por ter me iluminado em  
todos os momentos de minha vida.*

*À **Capex**, pelo apoio financeiro.*

*Ao meu orientador, Prof. Dr. **Adalberto Luis Vicente**,  
por toda ajuda, compreensão e por ter se  
tornado, muito mais que um orientador, um grande amigo  
com quem sei que posso contar sempre.*

*Ao meu irmão **Alexandre**,  
por suportar sozinho  
responsabilidades que a vida impôs a nós dois.*

*Aos meus tios **Luiz e Devail**,  
que sempre me incentivaram e, na graduação,  
ajudaram-me na concretização de um grande sonho.*

*Aos professores:  
**Dr. Antônio Donizetti Pires**,  
**Dra. Guacira Marcondes Machado Leite**  
pelas críticas e sugestões fundamentais feitas durante o  
exame de qualificação.*

*A todos aqueles que,  
de forma direta ou indireta, ajudaram-  
me na realização deste trabalho.*

*Donner joie à des mots qui n'ont pas eu de rentes tant leur  
pauvreté était quotidienne. Bienvenu soit cet arbitraire.*

(CHAR, R. 1998a, p.13)

**RESUMO**

René Char (1907-1988) deu início à sua vida literária no momento de uma estreita ligação com o movimento surrealista, no início da década de 30. No entanto, logo o poeta desligou-se do grupo liderado por Breton, engajou-se na Resistência Francesa e trilhou um caminho próprio que o levou a produzir uma poesia única, marcada pela associação de técnicas surrealistas a um certo rigor formal, dois elementos aparentemente opostos, mas cuja união produziu textos de intenso efeito poético. Char deixou uma vasta produção poética, ainda pouco estudada (sobretudo no Brasil), fato que se deve à difícil compreensão da obra do poeta, considerada muito hermética. Entretanto, ela tem despertado cada vez mais o interesse da crítica e, pouco a pouco, vem conquistando o espaço merecido: começa a transpor os limites territoriais e lingüísticos, fazendo-se conhecida e acolhida pelos espíritos agraciados pela receptividade e empenho na decifração de mensagens poéticas. Esta pesquisa tem como objetivo o estudo da estética de René Char acompanhado da tradução comentada de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* e da análise das dificuldades encontradas durante a prática tradutória. A análise da obra centra-se no estudo de questões estilísticas, formais, bem como na herança surrealista presente na obra do poeta. A pesquisa desenvolveu-se em duas grandes frentes de estudo que deram os subsídios para o trabalho de tradução. A primeira delas centrou-se no estudo de textos sobre teoria da poesia, sobre história literária do século XX e sobre a obra de René Char. A segunda etapa centrou-se no estudo teórico da tradução, possibilitando um aprofundamento das principais questões envolvidas no ato de traduzir tanto no seu aspecto teórico quanto prático. Ao fim deste trabalho, pudemos não apenas demonstrar a importância de Char como um dos mais significativos poetas do século XX, mas também abrir a possibilidade de apresentar ao leitor brasileiro um autor ainda pouco conhecido e pouco traduzido.

PALAVRAS-CHAVE: René Char. Surrealismo. Tradução. Poesia Moderna. Mito.

## ABSTRACT

René Char (1907-1988) began his literary life at the time of close liaison with the surrealist movement at the beginning of the 30's. However, once the poet is disconnected from the group led by Breton, engaged in the French Resistance and decided to work by his own, which made him produce a singular poetry, marked by the association of surrealist techniques and formal traces – two opposite elements, whose mixture produced texts of intense poetic effect. Char left a huge poetic work, yet little studied (especially in Brazil) a fact which is due to the difficulty of understanding his work, considered very hermetic. Nevertheless, his work has increasingly aroused the interest of the critical and, little by little, has been conquering the space deserved: it begins to cross the boundaries and language, making itself known and accepted by the spirits given by the receptiveness and commitment to the deciphering of the poetic messages. This research aims at studying the esthetics of René Char by the commented translation of *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* and analysis of the difficulties faced during the translation work. The analysis of this book focuses on the study of the esthetic and formal issues and on the surreal legacy in the poet's work. The survey was developed in two main fronts of study that allowed the translation work. The first one focused on the study of texts on the theory of poetry, literary history in the twentieth century and René Char's work. The second one focused on the translation theory, what made possible a deeper knowledge about the main questions concerned with the translation act, both theoretical and practical. At the end of this work, we not only demonstrate the importance of Char as one of the most significant poets of the twentieth century, but also open the possibility of presenting to the Brazilian reader an author still little known and poorly translated.

Key words: René Char. Surrealism. Translation. Modern Poetry. Myth.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>p. 10</b>
<b>2</b>	<b>Pelos arquipélagos de Char.....</b>	<b>p. 16</b>

3	<i>Análise de Fenêtres dormantes et porte sur le toit</i> .....	p. 30
4	A poesia chariana como espaço de revisitação do mito.....	p. 44
5	Percalços da tradução.....	p. 55
6	<i>Janelas cerradas e porta para o teto</i> .....	p. 65
7	Considerações finais.....	p. 102
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 104
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p. 107

## 1 INTRODUÇÃO

René Emile Char nasceu em 14 de junho de 1907, numa propriedade rural em Névons, Isle-sur-la-Sorgue, nos arredores de Avignon, no sul da França. Iniciou sua vida literária concomitantemente ao seu treinamento militar. Publicou pela primeira vez seus textos em 1927, em dois periódicos – *Le Rouge et le noir* e *La Revue nouvelle* –, na mesma época em que ingressava no serviço militar em Nîmes.

A primeira obra do poeta, *Les Cloches sur le coeur*, uma coletânea de poemas, foi publicada em 1928 e renegada mais tarde por ele, que destruiu quase todos os seus exemplares. Dois anos depois, publicou o livro *Ralentir travaux*, escrito em parceria com André Breton e Paul Éluard. Nessa mesma época, dedicava-se à leitura de Rimbaud, Lautréamont, Hölderlin e Heráclito, cuja influência é bastante perceptível em sua obra. A esses nomes, somam-se ainda grandes outros como Villon, Racine, Vigny, Nerval, Hugo e Baudelaire, autores com os quais o poeta teve contato durante os anos de Liceu.

Ainda em 1930, ao publicar em parceria com Éluard e Breton o periódico *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Char assumiu uma postura anti-fascista. No final desse mesmo ano, assinou, ao lado de grandes nomes do Surrealismo como Salvador Dalí, Tristan Tzara, Louis Aragon e os já citados Breton e Éluard, a declaração em defesa da liberdade de expressão na obra de arte.

Em 1932, o poeta casou-se, em Paris, com Georgette Goldstein e, um ano depois, viajou para a Alemanha, onde teve contato com as manifestações em massa desencadeadas pelo movimento nazista. Ao voltar para a França, além de assinar um manifesto publicado em março no *La Feuille Rouge*, que denunciava as provocações fascistas na Alemanha, elaborou e assinou juntamente com André Breton, Roger Caillois, René Crevel, Paul Éluard, Jules Monnerot, Benjamin Péret, Gui Rosey, Yves Tanguy e André Thirion, o manifesto pela mobilização contra a guerra. Os anos seguintes foram marcados pela atuação de Char contra os horrores da guerra, seja pelo seu discurso literário engajado, seja pelos seus atos de bravura durante a Resistência.

Por volta de 1935, Char decidiu deixar Paris e voltar para a província, instalando-se novamente em Isle-sur-la-Sorgue. A essa ruptura seguiu-se outra: o poeta francês afastou-se, então, do grupo surrealista e trilhou um caminho próprio que o levou a ser considerado um dos poetas mais complexos e instigantes do século XX. Vale ressaltar que, embora tenha deixado o grupo, o legado surrealista marca presença em toda sua obra. Ainda em meados da década de 30, recebeu o diagnóstico de uma septicemia, seguido de um período de convalescença, durante o qual trabalhou sem parar na escritura de poemas. É desse período que data a sua estreita ligação com Picasso, que chegou a ilustrar alguns de seus poemas.

Em 23 de agosto de 1939, foi assinado em Moscou o pacto germânico-soviético e, no primeiro dia de setembro, a Alemanha invadiu a Polônia. No dia 3, França e Inglaterra declararam guerra aos alemães. Em outubro, Char foi convocado pelas forças armadas francesas para o combate e foi enviado para a Alsácia. Em 1940, foi dispensado do exército francês e retornou a Isle-sur-la-Sorgue. Entretanto, o poeta foi denunciado para o regime de Vichy por ser militante da extrema esquerda e por ser casado com uma judia. Teve, então, sua casa em Névens invadida e vasculhada pelas tropas do regime. Fugiu para Céreste, nos Baixos-Alpes, onde, a partir de 1941, tornou-se um soldado das milícias secretas da Resistência francesa.

Em 1945, após ter se tornado um combatente clandestino com o pseudônimo Alexandre, tornou-se capitão do exército secreto. Nessa mesma época, em meio às batalhas, começou a escrever os textos que compõem o seu *Feuillets d'Hypnos*, coletânea na qual o poeta expôs sua vida na clandestinidade. Nessa época, presenciou a perda, de forma brutal e desumana, de alguns amigos, aos quais dedicou alguns poemas dessa obra.

Após a guerra, seguiram-se os encontros com pintores, poetas e escritores. Char alimentava uma comunhão muito profunda entre poesia e outras artes como a pintura e a música. E, de fato, guiado por esse pensamento, Pierre Boulez começou, em 1946, a compor músicas inspiradas nos poemas de René Char. Entre os pintores que ilustraram poemas de Char, devem-se citar, além de Picasso, Henri Matisse, Salvador Dalí, Vieira da Silva e Juan Miró.

Em 1947, o poeta recusou-se a participar da Exposição Internacional do Surrealismo justificando sua recusa, em carta endereçada a Breton, com argumentos de ordem estética e política. Após reconhecer a importância do movimento surrealista e sobretudo de Breton como decisivos para sua formação, Char explicou que a identificação com o movimento ocorrera entre os anos 1930 e 1934, época em que havia uma unidade política do Surrealismo que, no pós-guerra, acabou por transformar-se numa diversidade confusa.

No dia 14 de setembro de 1948, a Editora Gallimard publicou *Fureur et mystère*, livro considerado a obra-prima de Char, que reúne cinco coletâneas de textos produzidos entre 1938 e 1947: *Seuls demeurent* (poemas do período de 1938 a 1944); *Feuillets d'Hypnos* e *Loyaux adversaires* (poemas do período de 1943 a 1944); *Le Poème pulverisé* (poemas do período de 1945 a 1947) e *La Fontaine narrative* (poemas de 1947). Com essa obra, Char alcançou sua maturidade estética e poética e veio a ocupar um lugar singular nas letras francesas.

Em 1949, o resistente divorciou-se de Georgette. Durante os anos seguintes, após ter conhecido Albert Camus, a quem dedicara o seu *Feuillets d'Hypnos*, Char publicou regularmente coletâneas de poemas, dentre elas *Les Matinaux* (1950), *Recherche de la base et du sommet* (1955), *La Parole en archipel*, (1962), *Le Nu perdu* (1971), *Aromates chasseurs* (1976) e *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* (1979).

Em 1978, instalou-se na Maison des Busclats, próximo de Isle-sur-la-Sorgue. Nesse mesmo ano, foi acometido por um ataque cardíaco que se repetiu em 1985. Em 1987, casou-se com Marie-Claude de Saint Seine e morreu no ano seguinte, no dia 19 de fevereiro.

A poesia, para Char, não é apenas um conhecimento oposto e superior ao científico, é também conhecimento produtivo do real e o poeta deve manter um equilíbrio entre o sonho e a vigília. Assim, não considera o poema como algo que brota espontaneamente das profundezas do inconsciente, mas como uma forma artística que estabelece uma forte relação com o poeta que o cria: “*audace d’être un instant soi-même la forme accomplie du poème*” (CHAR apud BERNARD, 1959, p.738).

Os textos de Char revelam um gosto pela escritura condensada e rejeitam a narrativa, não se deixando apreender por meio de leituras fáceis, o que propicia

interpretações muitas vezes contraditórias. Sua poesia é, como lembra Suzanne Bernard (1959), fulgurante como a de Rimbaud e, ao mesmo tempo, dura, e por assim dizer, mineral, como a de Mallarmé. Por ser considerado um poeta árido, obscuro e mesmo hermético, a poesia de Char conduz necessariamente à reflexão sobre a lisibilidade da poesia moderna, questão que se torna mais perceptível e aguda a partir da produção poética de Rimbaud e Mallarmé.

A crítica referente à obra de René Char tenta, com freqüência, entender a poesia do autor a partir de sua biografia, ou então, busca refletir sobre os fundamentos filosóficos que permeiam a sua produção poética. Adotando um outro tipo de análise, este trabalho aborda aspectos da obra do poeta que se situam no campo específico da poesia – a forma poética, a linguagem figurada, a retórica – por meio da tradução de uma das suas obras: *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, que reúne textos escritos entre 1973 e 1979.

A obra é dividida em cinco partes. Todas elas (com exceção da última, intitulada “Effilage du sac de jute”, que reúne poemas inéditos escritos entre 1978 e 1979) são constituídas de poemas publicados anteriormente em periódicos ou catálogos. A compilação apresenta um verdadeiro polimorfismo. Deparamo-nos com a impossibilidade de rotular os textos de forma simples em uma determinada categoria poética. Assumem, assim, a forma de poemas em prosa, aforismos e poemas em versos livres. Há ainda textos mais prosaicos, nos quais o poeta tece reflexões acerca da pintura, da escultura, fazendo menção a Picasso e outros artistas. Nota-se, dessa forma, o gosto pelo multiforme, associado à liberdade de criação do poeta. O fato de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* ser modelar da pluralidade das formas que Char utiliza para se expressar poeticamente é uma das razões pela qual optamos trabalhar com essa obra, pois assim o leitor terá noção da variabilidade formal da poesia do autor.

Nossa pesquisa desenvolveu-se em duas grandes frentes de estudo que deram os subsídios ao trabalho de tradução. A primeira delas consistiu no estudo de textos sobre teoria da poesia, sobre história literária do século XX e sobre a obra de René Char. Obras como *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, *Estrutura da linguagem poética*, de Jean Cohen, *De Baudelaire ao Surrealismo*, de Marcel Raymond,

*René Char: dans l'atelier du poète*, organizado por Marie-Claude Char e *René Char en ses poèmes*, de Paul Veyne, proporcionaram o embasamento teórico do qual se partiu para a compreensão da estética e da situação de Char no contexto da poesia francesa.

Portanto, a primeira parte da pesquisa foi dedicada ao estudo do autor e do contexto no qual está inserido, o que nos permitiu adentrar em seu universo e inteirarmo-nos de suas idéias. Estudamos ainda as tendências da obra desse escritor, para que pudéssemos compreender os recursos e procedimentos estilísticos utilizados por ele, capazes de dar a seus textos o status poético, a fim de respeitá-los em nossa tradução. Os resultados desse estudo são apresentados neste trabalho nos capítulos 2 e 3. Neles, discorremos sobre questões como a ligação entre a vida e a obra do poeta, as funções de sua poesia, a fragmentação do discurso, a criação de imagens e metáforas inauditas, a vidência e a poesia como forma de revolta contra a ordem preestabelecida. O capítulo 4, por sua vez, centra-se nas relações entre a poesia chariana e o mito. Nele tentamos mostrar que, ao romper com a linguagem usual e ao criar uma poesia fragmentada, marcada pelo caos, o poeta aproxima-se de uma linguagem originária, que por sua vez possuiu uma estreita ligação com o mito. Procuramos ainda apontar a sede de infinito que persegue o escritor, pois ele vê na poesia aquele mesmo poder existente no mito, a mesma tendência para perpetuar-se.

A segunda etapa centrou-se no estudo teórico da tradução. Obras como *Tradução: A ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*, de José Paulo Paes, *Oficina de tradução: A teoria na prática*, de Rosemary Arrojo, *Traducción: literatura y literalidad*, de Octavio Paz, *A tradução vivida*, de Paulo Rónai, *Poética da tradução*, de Mário Laranjeira, possibilitaram o aprofundamento das principais questões envolvidas no ato de traduzir tanto no seu aspecto teórico quanto prático. Com o embasamento adquirido nesta segunda fase de nosso trabalho, demos início à tradução da coletânea de Char, apresentada no capítulo 6, bem como à elaboração de notas e de comentários referentes aos problemas e às soluções encontradas durante a prática tradutória, assunto do capítulo 5.

Nosso estudo e tradução da obra, além de importantes para uma compreensão mais profunda da produção do autor, constituem uma oportunidade de apresentar ao leitor limitado pelas barreiras lingüísticas uma obra significativa de um poeta que ocupa

um lugar singular nas letras francesas e que, embora ainda pouco estudado, cada vez mais desperta o interesse da crítica literária.

## 2 PELOS ARQUIPÉLAGOS DE CHAR

Ao analisarmos a poesia de Char, não podemos simplesmente ignorar a biografia do poeta. Como bem assinala João Cabral de Melo Neto (1994, p.730) em *Poesia e composição* a respeito da poesia moderna, o que se percebe mais do que nunca na literatura é que o poema não se desliga completamente de seu autor, não tendo, portanto, uma vida objetiva, independente. Dessa forma, “temos o escritor que se dá em espetáculo juntamente com sua obra”.

Assim, compreender a vida de Char é extremamente importante para o estudo de sua poética, pois toda a realidade fria e sangrenta presenciada pelo escritor francês durante a Resistência estará presente em quase toda sua poesia, na qual chegam a aparecer cenas de guerra, filtradas pela visão poética:

*Nous avions retrouvé si aisément, dans le maquis, l'instinct de ramper que rencontrant la trace d'une couleuvre sur le sol caillouteux, nous appelions cette passée « les reptations perdues ». Avec une jalousie penaude. (CHAR, 1998a, p.11)*

Deve-se lembrar aqui que, se a poesia não tem o papel de retratar a realidade, é desse mesmo real que ela deve partir, pois, como afirma Baudelaire (1977, p.809),

[...] todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos, é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar.”

Dessa maneira, a poesia de Char parte desse “armazém de imagens” – ou seja, suas experiências reais – e visa, por meio da construção poética, à instauração de um novo universo, regido por leis divergentes destas que nos circundam. Assim, nada mais vil e repugnante que os destroços humanos espalhados pelos campos de guerra e, no entanto, elevados à categoria de poético.

O poeta modernista brasileiro João Cabral de Melo Neto (1994, p.725) afirma: “o que se exige de cada artista é que ele transmita aquilo que em si mesmo é o mais autêntico”. Assim, Char é, utilizando as palavras de Baudelaire, “fiel à própria natureza”,

pois faz uma poesia que foge àquilo que tanto condenava o autor de *Les Fleurs du mal*: “pedir emprestado os olhos e os sentimentos de um homem” (BAUDELAIRE, 1977, p.804). Caso contrário, a poesia nem teria sentido para Char, pois dentre as suas funções, como veremos mais adiante, está a busca do autoconhecimento, o que resultaria, nesse caso, num falso conhecimento, para não dizer absurdo.

O próprio poeta reconhece, em entrevista a Paul Veyne, que os anos de combate na Resistência foram os responsáveis pela sua compreensão da condição humana:

*Dans la Résistance, j'ai été amené à faire des choses qui n'étaient pas dans ma nature. J'ai tué. Cela vous change complètement. On revoit toutes choses, on repasse en vue sa vie, on voit les choses autrement.*  
(CHAR apud VEYNE, 1995, p.35)

Partindo de uma terrível experiência de vida – a guerra –, Char constrói sua poesia em torno da condição humana. Dessa maneira, sua obra encontra-se em consonância com a grande poesia, pois ela “[...] relembra ao homem sua grandeza, seu alto destino. Recorda, igualmente, a quem vive, a seriedade, a importância da vida” (FAUSTINO, 1977, p.230).

Esse fato aponta o apego de Char a uma das características centrais do Surrealismo: a indissociação da vida com a literatura. Como sabemos, esse movimento literário mergulhava suas raízes na própria vida. Segundo Breton (apud BLANCHOT, 1997, p.91), a poesia “[...] emana mais da vida dos homens, escritores ou não, que do que eles escreveram ou do que pensamos que poderiam ter escrito”. Isso leva a crer que a literatura constitui o ponto de encontro entre a vida e a própria poesia, constituindo uma comunhão, um só corpo.

Vale observar que embora a vida do escritor se manifeste no poema, não há a predominância de um lirismo pessoal, mas a manifestação de um estado de espírito coletivo. Como bem ressaltam Durozoy e Lecherbonnier (1972) em *Le Surréalisme*, para os surrealistas a distinção individual-coletivo perde sua pertinência a favor de uma totalização dos poderes humanos. Os membros do grupo acreditavam que a mensagem automática constituía, além de um método perfeito para penetrar no inconsciente de um homem, um ponto de convergência de duas necessidades: a

individual e a coletiva. Em outras palavras, o inconsciente de um indivíduo é o inconsciente do homem.

Isso está ligado a uma convicção do grupo surrealista: a de que “[...] a poesia trata da condição do homem em seu conjunto, que ela não é uma atividade qualquer, mas uma atividade que interessa ao homem inteiro” (BLANCHOT, 1997, p.94). Trata-se de refletir sobre os problemas humanos. Afinal, como lembra Mário Faustino (1977, p.50) em seu *Poesia-experiência*, não podemos nos esquecer de que “[...] a poesia não é apenas música e imagem: é também pensamento, sendo que tal pensamento é resultado de uma reflexão sobre o universo”. Um fragmento do poema “Les utopies sanglantes du XX<sup>e</sup> siècle” serve como exemplo ao que afirma o poeta brasileiro:

*L'hémophilie politique des gens qui se pensent émancipés. Combien sont épris de l'humanité et non de l'homme ! Pour élever la première, ils abaissent le second. L'égalité compose avec l'agresseur. C'est sa malédiction. Et notre figure s'en accommode.* (CHAR, 1998a, p.13)

Em uma época marcada pela busca da “raça pura”, pelas mazelas do Nazismo e do Fascismo, o poeta condena os apaixonados pela humanidade, e não pelo homem, aqueles que matam tendo como justificativa a busca da humanidade perfeita. Critica ainda a posição das figuras que se acomodam a isso tudo e assumem uma postura passiva.

Temos, nessa passagem, a presença de duas posições extremas: a de alheamento à realidade, por parte dos homens, e a de reação violenta contra ela, postura assumida pelo poeta. Percebe-se, dessa forma, que não há uma posição harmônica entre o poeta e a realidade. De fato, em *A palavra essencial*, Casaes Monteiro (1965, p. 33) afirma que hoje “[...] falta a expressão para aquilo que não é alheamento da realidade, ou reação violenta contra ela”. Em seguida, o escritor português indaga: “No mundo da falsificação, como se poderia realmente pedir ao poeta uma atitude que não seja alheamento dele ou violência contra ele? Porque essas são as únicas formas sob as quais lhe será possível preservar a autenticidade, livrar-se da corrupção”. Assim, a poesia de Char é violenta, e não nos apresenta o homem em harmonia com o universo. Mas, numa sociedade como a que cerca o autor, não

poderíamos esperar que isso fosse diferente. A violência apresenta-se antes como uma forma de livrar-se da torpeza humana.

Não se trata, portanto, de demonstrar o homem como um ser heróico, marcado pela grandeza, como o fez Homero ou Virgílio, mas de desmascarar um homem torpe e vil. Como veremos adiante, essa poesia não deixa, contudo, de mostrar ao homem sua grandeza. O poeta julga, critica. No entanto, devemos ressaltar também que, ainda utilizando as palavras de Faustino (1977, p.54), “[...] o julgamento, a crítica do mundo sempre tem feito parte de toda alta poesia, tanto quanto o sentimento do mundo”.

A crítica e o julgamento não implicariam, dessa forma, a poesia utilizada a serviço de uma ideologia? Eis uma outra característica existente em diversas épocas na alta poesia. Faustino (1977, p.36) afirma que “em todas as épocas [...] estiveram os artistas, uns mais outros menos, a serviço de ideologias, serviço ora mais determinado, ora menos consciente”. O poeta brasileiro vê como “[...] lícita a posição do artista que coloca a poesia – seu principal instrumento de comunicação ou com o universo ou com os homens – a serviço daquilo que constitui sua própria verdade social ou política”.

Faustino (1977, p.47) ressalta ainda que

Enquanto a poesia for olhada apenas como passatempo, como brinquedo inofensivo, como uma coisa de maníacos, de despreocupados, de maus palhaços, ou de ruins carpideiras, não só serão maus os poetas como estará em perigo a sociedade, cujos poetas não estão cumprindo seu dever.

O autor de *Poesia-experiência* adverte que o poeta não pode ignorar o tempo, o espaço e o homem e, ao retratar a humanidade, estabelecendo uma crítica e apresentando novos valores, o autor presta importante serviço à coletividade. E fica claro que a ideologia de Char é a da paz, ou seja, de antiguerra. Isso fica ainda mais evidente quando nos deparamos com as previsões do poeta, afinal ele é, como veremos mais adiante, um mago, um vidente.

A vida de Char e suas ações não nos levariam a esperar uma poesia diferente desta, marcada pela revolta, pela violência, pela indignação e pela vontade de transformação do mundo. A atitude do escritor francês pode ser resumida em um dos aforismos de *Fureur et Mystère*: “*Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience*” (CHAR, 1995, p.76). Acredita, assim, que, na sociedade em que

vive, *“l’audace devient l’unique perfection”* (CHAR, 1998b, p. 17). Temos aqui a poesia como “instrumento de agitação social”, ligada à atividade revolucionária, como a queria Breton. Dessa maneira, ao homem engajado corresponde um autor engajado. O poeta, nesse caso, não é capaz de despojar-se de suas experiências:

*Je veux n’oublier jamais que l’on m’a contraint à devenir – pour combien de temps? – un monstre de justice et d’intolérance, un simplificateur claquemuré, un personnage arctique qui se désintéresse du sort de quiconque ne se ligue pas avec lui pour abattre les chiens de l’enfer. Les rafles d’israélites, les séances de scalp dans les commissariats, les raids terroristes des polices hitlériennes sur les villages ahuris, me soulèvent de terre, plaquent sur les gerçures de mon visage une gifle de fonte rouge. Quel hiver! Je patiente, quand je dors, dans un tombeau que des démons viennent fleurir de poignards et de bubons.* (CHAR, 2000, p.11)

A frase *“Je veux n’oublier jamais”* implica uma ligação entre poesia e experiência vivida. O poeta, estigmatizado, não pode e não consegue esquecer feridas que, embora fechadas, deixaram cicatrizes em todo seu ser.

Vejamos agora a questão da utilidade da poesia. Para que serve a poesia? Em Char, podemos levantar pelo menos quatro funções para ela: é, ao mesmo tempo, uma forma de autoconhecimento e conhecimento do mundo, um meio de transformação deste, um lugar de fuga da realidade sangüinária e, simultaneamente, uma forma de eternização do belo.

Para Otávio Paz (1991, p.47), “o poema nos faz recordar o que realmente somos, o que esquecemos: o que somos realmente”, ou seja, ele permite uma volta essencial às nossas origens. Para Faustino (1977), o poeta cria para procurar conhecer poeticamente o mundo. Brodsky (apud TEZZA, 2003, p.79), por sua vez, afirma que “[...] aquele que escreve um poema o faz, sobretudo, porque escrever versos é um acelerador extraordinário da consciência, do pensamento, da compreensão do universo”. Várias opiniões convergem, assim, para uma concepção de poesia como uma forma de conhecimento. Char (1998b, p.194), que afirma termos *“en nous d’immenses étendues que nous n’arriverons jamais à talonner”*, vê na fusão do homem com a arte uma forma de autoconhecimento. Até mesmo o título de um de seus poemas de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* aponta para essa idéia: “Se rencontrer

paysage avec Joseph Sima”. Mergulhar na arte é, para o poeta, uma forma de tomar conhecimento de suas próprias paisagens interiores, de seu próprio estado de espírito.

Mais uma vez Char apega-se a uma das idéias dos surrealistas, a de que “escrever é um meio de experiência autêntica, um esforço mais do que válido para dar ao homem consciência do sentido de sua condição” (BLANCHOT, 1997, p.93-94). Sobretudo a escrita automática – questão que discutiremos adiante –, ao valorizar no homem seus aspectos interiores, forneceria os elementos necessários a uma auto-analise.

Além de autoconhecimento, a literatura chariana possui outro papel importante: o de transformar o universo. Para que um poeta acredite no poder de transformação de sua poesia, é preciso que acredite em sua própria força. E isso pode ser notado claramente em Char (1995, p.32):

*Dans le ciel des hommes, le pain des étoiles me sembla ténébreux et durci, mais dans leurs mains étroites je lus la joute de ces étoiles en invitant d'autres: émigrantes du pont, encore rêveuses; j'en recueillis la sueur dorée, et par moi la terre cessa de mourir.*

A última frase do poema indica que todo o universo está submetido ao poder do poeta: eis o ponto de partida para que ele acredite que sua poesia é, como afirma Faustino (1977, p.56 e 36) quando fala das funções da poesia, instrumento, “trabalho demiúrgico de transformação”. E aí está mais uma das qualidades da grande poesia: contribuir “[...] ativamente para a formação de utopias, [...] para a formulação de idéias, para a criação de um clima social, para alimentação de um movimento revolucionário, etc”. Char (1998, p.17) acredita que a poesia “*porte aussi secours à l'instinct en perdition.*”

Ainda segundo Faustino (1977, p.30), “aquele que verdadeiramente vive um poema, imediatamente, por mais que disso não se dê conta, muda de vida”. E parece que René Char soube muito bem o que seria esse “viver o poema”. Isso pode ser ilustrado por um de seus versos mais citados: “*Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème*” (CHAR apud BERNARD, 1959, p.738). Viver o poema é conhecer-se e mudar de vida. É, ainda, transformar o mundo, modificando as pessoas à

sua volta, pois, como defende Faustino, ao contemplarmos uma obra de arte, nela morremos e ressuscitamos.

O poeta e crítico brasileiro justifica essa vontade de transformação do universo por parte do poeta como um amor à humanidade e à natureza:

O poeta ama a natureza e ama o homem e é através desse amor que ele os percebe para neles poder encontrar sua própria verdade. Não se trata, contudo, de um falaz amor geral e distante que exclui o julgamento, a condenação, a luta: o poeta critica o universo e, por isso mesmo, que os ama, procura agir sobre eles, experimentando-os para melhorá-los. (FAUSTINO, 1977, p.45)

Após essas considerações, Faustino (1977, p.34) reconhece o poder de ação da poesia, ressaltando que ela age fortemente sobre um povo a certa altura de sua evolução social “[...] da mesma maneira que um comício, um discurso, um editorial, ou a notícia de cataclismos e revoluções”. Dessa forma, o poema é capaz de agir consideravelmente sobre a sociedade à qual se dirige, sendo eficazmente um instrumento de poder. E isso já o ressaltara Baudelaire (1977, p.830): “que o artista aja sobre o público, e que o público reaja ao artista, é uma lei incontestável e inelutável”.

Char seria, portanto, perfeitamente definido pelo conceito de poeta que nos apresenta Faustino (1977, p.31 e 57): ele “[...] é, antes de mais nada, um homem que sente na própria carne e até aos ossos a necessidade de experimentar (e não apenas de observar) o universo, modificando este, obrigando-o a reagir às palavras com que o poeta o ataca, celebra ou lamenta”. E, em seguida:

O poeta não poderia [...] ainda que desejasse, pôr de lado os outros problemas morais que o solicitam. E uma aventura original nesse terreno, sustentada por uma noção de ver pessoal e social, parece-me convir mais à posição órfica, demiúrgica, cosmorrevolucionária, própria dos poetas que sabem colocar-se não à margem, mas ao centro móvel da corrente dos tempos.

Fazendo jus à sua formação surrealista, Char busca a construção do “novo homem”, pois acredita que “*cet homme n’est pas encore tout homme et il faut lui laisser « le temps » de le devenir*” (BRETON, 1969, p. 109). Dessa forma, o homem total não deve ser buscado ou conhecido, pois está por ser feito. Cabe ao poeta, explorando o mundo do possível, mostrar a ele seu valor (e o próprio surrealismo, ao defender a

escrita automática, proclama a igualdade entre os homens, na medida em que o autor perde seu status). Não se trata de, como fez o Humanismo, definir o homem por meio de antinomias e preservar-lhe os valores tidos como positivos, mas de, longe de enquadrá-lo numa definição limitadora, colocá-lo num estado de invenção permanente. É o que aponta Jean-Pierre Richard (1964, p.73) em *Onze études sur la poésie moderne*:

*L'être est, pour Char, comme pour Descartes, une sorte de création continuée, un réel que chaque seconde nouvelle doit recommencer et soutenir dans sa réalité : avec la différence toutefois que le créateur qui, de moment en moment, nous fait persévéror dans l'être n'est plus ici une volonté transcendente dont nous attendrions en victimes le décret, mais bien la force, en nous vivante, du désir qui nous pousse sans cesse à changer, et en changeant à changer le monde autour de nous, à lui apporter à chaque minute ce don d'innattendu, cette provision foudroyante d'innocence sans lesquels ne peut exister entre l'homme et les choses aucune relation valable.*

Com a construção do “novo homem”, abre-se a possibilidade da transformação deste mundo de coisas já feitas. Por essa razão o Surrealismo voltar-se-á, frequentemente, para o futuro, pois

*[...] l'apparition d'un avenir possible s'élabore à partir des lignes de force de mon propre désir en quête d'une réalité qui le satisfasse. L'absence d'un présent est aussi présence d'un futur encore absent, à faire. S'esquisse dans le texte automatique un avenir qui, au-delà de ma propre personne, concerne l'humanité. (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 101)*

Como observa Blanchot (1997), o poema será um movimento em direção ao que ainda não é. Ao poeta, equiparado a um Deus, bastará pronunciar a palavra poética para que o mundo seja criado ou transformado: “*Je tonne vous tournez*” (CHAR, 1998b, p.173). Ao reconhecer ao poeta o poder de transformação do mundo e de criação de um universo totalmente novo, reconhecemos também o seu papel de criador, capaz de transformar a humanidade e de prever o futuro. E aqui converge, mais uma vez, a definição de poeta de Faustino (1977, p.55) à figura de Char: o poeta é capaz de dar-se

[...] sempre conta do ritmo de transformação das situações atuais em situações futuras. Em suma, raciocinar sobre o mundo “evolutivamente”. Por mais realista e empírico que um genuíno poeta seja, há sempre nele o profeta, o vidente, ou, pelo menos, o homem que procura carregar suas palavras de um elemento previsional, de tal ordem que elas possam provocar aquela impressão de eternidade inerente à verdadeira poesia.

Enquanto o presente é rejeitado, visto que o poeta não se insere na ideologia e na prática dominantes, há um voltar-se para o futuro, mais uma das linhas da grande poesia que é ressaltada por Alfredo Bosi (1977, p.158): “desde os profetas bíblicos até Maiakovski, Brecht e Neruda, a recusa irada do presente, com vistas ao futuro, tem criado textos de inquietante força poética”.

Para que o poeta consiga “mudar a vida”, como propunha Rimbaud, é preciso que ele apresente a possibilidade de um futuro melhor em meio ao caos do presente. Assim, partindo da idéia de que a poesia é “*la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié*” (CHAR, 1995, p.82), o poeta, vidente, demiurgo ou visionário, reconhece seu dom de premonição e acredita que realmente tem o poder de anunciar o futuro, sendo que este “é antecipado pelo sentimento como o reino da justiça e da liberdade” (BOSI, 1977, p.161). Porta-voz da coletividade, o poeta tem o papel de abrir os olhos dos homens e de despertá-los de seu estado de sono.

A vidência de Char é reconhecida até mesmo por grandes autores como André Breton e Albert Camus. O primeiro traz como dedicatória de seu poema “Fata Morgana” as palavras: “*À mon ami des reflets comme des profondeurs, à René Char, au juste et au devin*” (BRETON apud BORGES, 1995, contracapa). O segundo, por sua vez, afirma que Char “anuncia auroras que ainda não brilharam” (CAMUS apud Shimote, 2006).

Ainda em outro fragmento a respeito da definição do poeta, afirma Faustino (1977, p.55) que ele

[...] é, entre outras coisas, um dos homens que compõem a *tribu prophétique*, alimentadora da esperança dos homens, descortinando-lhes um futuro mais nobre. A palavra utopia é aqui empregada em seu sentido mais recente de visão do futuro, não no sentido de sonho irrealizável e, sim, de um futuro melhor, realizável dentro das coordenadas do presente conhecido.

A poesia de Char apresenta, assim, em seu traço profético, a crença em um futuro melhor, livre da corrupção, do materialismo, da ganância, da sede de poder, da destruição em massa. Em *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Suzanne Bernard (1959, p.741) ressalta que “*Char fonde-t-il sa poésie sur une exaltation des possibilités humaines, sur la croyance à un avenir meilleur*”. E isso pode ser ilustrado com um fragmento do poema “Elementos”, de *Fureur et Mystère*:

Vislumbro do dia em que alguns homens, que não se julgarão generosos e absolvidos, visto que terão conseguido expulsar o desânimo e a submissão ao mal do trato com os seus semelhantes. (CHAR apud SHIMOTE, 2006)

É acreditando em si que os homens podem ir à luta e vencer esta batalha:

*Identique sagesse, toi qui composes l'avenir sans croire au poids qui décourage, qu'il sente dans son corps l'électricité du voyage.* (CHAR, 1995, p.130)

Enquanto esse tempo não chega, a literatura serve como um lugar de fuga. E aqui entramos em uma outra função da poesia: a arte como lugar de fuga da realidade estranguladora e castradora. O poeta busca, ao mergulhar na arte, livrar-se do limbo da sociedade que o envolve, como se pode notar na passagem seguinte, em que Char (1998a, p.29) tece considerações a respeito do pintor Boyan:

*Boyan crée [...] des jardins d'espoir où nous pourrons nous rencontrer, nous aimer ou nous fuir dans l'oubli des successives fins de monde.*

Deve-se notar que, na arte, o poeta encontra-se (e então se aproxima do autoconhecimento), ama-se e se refugia, esquecendo o mundo fragmentado que o rodeia, pois a sensação que o poeta experimenta face à realidade é, mais que desagradável, insuportável:

*Nous tombons. Je vous écris en cours de chute. C'est ainsi que j'éprouve l'état d'être au monde. L'homme se défait aussi sûrement qu'il fût jadis composé. La roue du destin tourne à l'envers et ses dents nous déchiquettent.* (CHAR, 1998a, p.46)

Se a realidade representa a queda, o movimento de descida, a poesia representa, contrariamente, a ascensão, a subida, a elevação do poeta ao mundo dos

sonhos, onde “l`éveil est sa terreur” (CHAR, 1998a, p.68). Afinal, a palavra é definida pelo próprio poeta como “grand refuge à tout vent” (CHAR, 1998a, p.13), o que faz com que ele veja a literatura como um socorro, um esconderijo no meio do campo de batalha.

Como afirma João Cabral de Melo Neto (1994, p.727) em relação ao poeta moderno, “o espetáculo da sociedade aparecerá a esse jovem autor coisa muito confusa e ele não saberá descobrir, nela, a direção do vento. Por isso preferirá recorrer ao espetáculo da literatura”. Dessa forma, é por meio da poesia que o poeta “[...] se afirma e se harmoniza com o resto da humanidade e com o universo” (FAUSTINO, 1977, p. 40).

Parece que Char viu na poesia exatamente aquele poder apontado por Octávio Paz (1978, p.105):

*la poesía sigue siendo una fuerza capaz de revelar al hombre sus sueños y de invitarlo a vivirlos en pleno día. El poeta expresa el sueño del hombre y del mundo y nos dice que somos algo más que una máquina o un instrumento, un poco más que esa sangre que se derrama para enriquecer a los poderosos o sostener a la injusticia en el poder, algo más que mercancía y trabajo.*

Afinal, a literatura de Char não tem somente a cor vermelha do sangue, mas possui também as cores da infância do poeta, que ficaram gravadas em sua memória. A literatura apresenta-se como o único meio de recuperá-las. Falar delas é presentificá-las, revivê-las, retornar às origens:

*La conduite des hommes de mon enfance avait l'apparence d'un sourire du ciel adressé à la charité terrestre. On y saluait le mal comme une incartade du soir. Le passage d'un météore attendrissait. Je me rends compte que l'enfant que je fus, prompt à s'éprendre comme à se blesser, a eu beaucoup de chance. J'ai marché sur le miroir d'une rivière pleine d'anneaux de couleuvre et de danses de papillons. J'ai joué dans des vergers dont la robuste vieillesse donnait des fruits. Je me suis tapi dans des roseaux, sous la garde d'êtres forts comme des chênes et sensibles comme des oiseaux. Ce monde net est mort sans laisser de charnier. Il n'est plus resté que souches calcinées, surfaces errantes, informe pugilat et l'eau bleue d'un puits minuscule veillé par cet Ami silencieux. (CHAR, 1995, p.84)*

A literatura apresenta-se, portanto, como ponto de encontro do poeta com sua infância e, nessa medida, uma fuga da realidade presente. Afinal, indaga: *“Comment rejeter dans les ténèbres notre coeur antérieur et son droit de retour?”* (CHAR, 1998b, p.194).

Paz (1978, p.105) assinala ainda que *“la poesía, al expresar estos sueños, nos invita a la rebelión, a vivir despiertos nuestros sueños: a ser no ya los soñadores sino el sueño mismo”*. A partir disso, compreendemos melhor ainda o fato de o poeta ser alguém tão audacioso a ponto de ser *“a própria forma finalizada do poema”*, ou seja, ser o próprio sonho.

A quarta função da poesia para Char seria, por fim, a de eternizar o belo. Dirigindo-se à dama que habita a sua alma, Char (1998a, p.76) diz:

*Dame qui vive, c'est elle ! Coeur loué, c'est le vent qui bosse. Il l'embellira en la décrivant à ceux qui n'ont pas rencontré son ardeur.*

Assim, a arte tem o poder de tornar eterno tudo aquilo que o tempo corrói e consome. O poeta confessa até mesmo que *“la poésie me volera la mort”* (CHAR apud BORGES, 1995, p.25). É por meio da poesia que o poeta passa do esquecimento da morte à eternidade destinada à grande literatura. Deter-nos-emos um pouco mais nessa questão no capítulo 4, ao comentarmos a relação entre a poesia chariana e o mito.

Outra característica central da poesia de Char é o hermetismo. Se admitimos que Char utiliza algumas técnicas da escrita automática – fato que discutiremos mais adiante, ele é facilmente explicável:

*La révélation de l'écriture automatique a en effet montré que le langage peut être utilisé d'une toute autre façon que selon l'usage habituel, sans être soumis à la double contrainte de la logique et de la communication immédiate.* (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 90)

A despreocupação com a lógica e com a comunicabilidade imediata gera, dessa forma, o hermetismo: o poema não é mais um mero gerador de sentidos, ele nos provoca, zomba de nossa razão, desafia nossa lógica.

Essa recusa à comunicação imediata é reconhecida pelo próprio poeta, que afirma, no poema *“Violências”*, de Furor e Mistério: *“optei pela obscuridade e pela*

reclusão” (CHAR apud SHIMOTE, 2006). Eis aqui uma das características não só da poesia, mas de toda arte moderna, conforme assinala João Cabral de Melo Neto (1994, p.768):

A apresentação (não organizada em formas “cômodas” ao leitor) de sua, rica embora, matéria poética faz da obra do poeta moderno uma coisa difícil de ler, que exige do leitor lazeres e recolhimento difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna.

Assim, sendo a poesia algo que requer uma “iniciação” e uma predisposição de espírito, ela não teria um espaço considerável numa sociedade que renega o lugar dos sentimentos e do imaginário, tornando-se cada vez mais materialista. O poeta chega a condenar essa postura em seus poemas:

*Depuis l'opération des totalitarismes nous ne sommes plus liés à notre moi personnel mais à un moi collectif assassin, assassiné. Le profit de la mort condamne à vivre sans l'imaginaire, hors l'espace tactile, dans des mélanges avilissants.* (CHAR, 1998a, p.14)

João Cabral (1994, p.768) ressalta ainda que se o leitor moderno quiser defrontar-se com a poesia, ele tem “[...] de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação, de monge ou de ocioso”. Contemplação: eis mais uma palavra-chave para se compreender alguns poemas do autor de *Fureur et mystère*. A arte hermética parte, por vezes, do pressuposto de que “[...] o poético não teria de ser compreendido, e sim percebido – como um vaso, um edifício, uma dança –, ao contrário do prosaico, que perde todo o sentido se não é perfeitamente entendido” (FAUSTINO, 1977, p. 66). Dessa forma, podemos entender a tendência de Char para o pictórico. Alguns poemas seus são verdadeiras leituras impressionistas de quadros, como o poema “Une Barque”, que se insere na última parte de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*:

*Une barque au bas d'une maison – un franc-bord l'en sépare – attend le passager connu d'elle seule. Où enfin s'acheminèrent-ils ensemble ? L'hiver entier dort sa force sans que les roseaux soient frossés. À travers le silence à peine incisé la réponse est blanche. Les jeteuses de feux, la nuit, ne répètent pas mot pour mot sur ces eaux calmes.* (CHAR, 1998a, p.75)

Assim, explica-se facilmente a tarefa levada a cabo por diversos pintores célebres: ilustrar os poemas de Char. E a crença do poeta na comunhão das artes – outra herança surrealista – explica também o uso de um dos recursos mais marcantes de sua poética: a criação de imagens. O forte apelo visual dessa poesia apresenta-se como uma grande influência de Heráclito (apud SHIMOTE, p.95), que afirma: “os olhos são testemunhas mais exatas que os ouvidos”.

Porém, a poesia de Char, como já afirmamos, não pinta somente cenas de guerra. O poeta tem, em meio aos caos, momentos de contemplação da natureza:

*Voyez la rouselle sur ce roseau secoué par le vent, comme elle a le pied marin.* (CHAR, 1998a, p.12)

Mesmo quando contempla a natureza, Char não submete sua visão a lentes corretivas e, com isso, fornece-nos uma visão particular, altamente carregada de poesia. Como já afirmamos, isso se deve ao fato de o real ser somente o ponto de partida para a instauração de um novo universo. A recriação da realidade só é possível por meio da transformação da linguagem, ou seja, pelo estilo do poeta.

Uma característica central da poesia de Char, como o hermetismo, por exemplo, é gerada pelo arranjo do texto. Dessa forma, para obtermos uma compreensão mais ampla dessa poética, nos deteremos em seus aspectos formais, pois, como assinala Friedrich (1978, p.149-150), “a interpretação de uma poesia moderna vê-se obrigada a demorar-se muito mais no estudo de sua técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos, temas”.

### 3 ANÁLISE DE FENÊTRES DORMANTES ET PORTE SUR LE TOIT

Segundo Hugo Friedrich (1978, p.150 e 152), na lírica moderna, “as energias se concentram quase por completo no estilo”, não havendo mais um equilíbrio entre conteúdo de expressão e modo de expressão, mas sim um predomínio deste último. Dessa forma, “a invenção do motivo cede lugar à invenção formal”. Assim, após termos apontado alguns temas da poesia chariana, vemo-nos obrigados a nos deter no estilo, pois ele é o gerador de sentidos ou, na poética chariana, freqüentemente do hermetismo e da poeticidade do texto.

Partamos da definição de Surrealismo dada por Breton (1969, p.37):

*SURREALISME, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*

Para que se atinja o “automatismo psíquico puro”, o poeta deve colocar seu espírito no estado mais passivo ou receptivo, tentando abstrair ao máximo o mundo cotidiano. Deve, dessa forma, ignorar a lógica, a moral, a preocupação estética, etc. Como observam Durozoi e Lecherbonnier, sem interessar-se pelo conteúdo que brotará do inconsciente, o interesse da escrita surrealista situa-se na forma (não no rigor formal ou no cuidado estético, mas na maneira como brota o conteúdo poético):

*Le langage incontrôlé manifeste une capacité créatrice que la conscience au travail dans la littérature ne fait que mutiler : n'étant plus utilisé pour transmettre un sens préétabli, selon le schéma classique qui va du fond à la forme, il produit du sens, selon le schéma moderne qui va de la forme au fond, par ses capacités combinatoires – un sens imprévu, surprenant, dans lequel l'esprit du scripteur ne se reconnaît pas immédiatement. (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 96)*

A escrita automática inverte, portanto, as relações entre literário e não-literário, sendo que o segundo tende a ser visto como mais rico que o primeiro. Isso se deve ao fato de os surrealistas terem percebido que a linguagem é mais que um meio de

comunicação: ela tem vida própria, tem poder, na medida em que pode declarar guerra contra a linguagem e a reflexão.

No entanto, como se sabe, é difícil falar na existência de uma “escrita automática pura”, livre de todas as preocupações exteriores, desembaraçada completamente de qualquer preocupação formal. Em carta a Rolland de Renéville, o próprio Breton (apud DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 103) reconhece que “[...] *même dans les mieux « non dirigé » se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements [...]. Un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'arrangement en poème*”. Mesmo nos escritores mais próximos de atingir a técnica de forma satisfatória pode-se perceber que a ditadura interior desaparece progressivamente.

Com Char não é diferente. A dificuldade de livrar-se de qualquer cuidado estético fará com que ele crie um modo de expressão particular. Não há a busca de uma escrita que se queira automática, mas podemos encontrar em sua poesia pontos de contato com essa técnica surrealista. Vejamos como o poeta desenvolve sua poesia.

Char (1998a, p.13) acredita que o poeta deve “*donner joie à des mots qui n'ont pas eu de rentes tant leur pauvreté était quodidienne*”, ou seja, “usar as palavras comuns e de algum modo torná-las incomuns – extrair-lhes a mágica” (BORGES, 1999, p.94). Explica-se aqui todo o valor da “arbitrariedade da palavra”, ressaltado no título deste projeto: temos na poética chariana a palavra que declara liberdade, que não se submete à soberania da gramática, pois o poeta, como veremos adiante, busca explorar todas possibilidades de associações, fazendo com que a arbitrariedade crie laços onde eles não poderiam, pela lógica, existir.

Na poesia de Char, é sobretudo no nível imagético que essas associações se produzem, fazendo com que o insólito se revele, ganhe espaço e desorienta o leitor. Na criação de imagens, uma das características mais marcantes da poesia chariana é a existência de uma tensão entre dois pólos, que faz com que tenhamos a aproximação de opostos – (“*Conquérir à la fois affirmation et négation.*” (CHAR, 1998a, p.22), “*Si le monde est ce vide, eh bien! Je suis ce plein.*” (CHAR, 1998a, p.48), “*Nous aurons passé le plus clair de notre rivage à nous nier puis à nous donner comme sûrs.*” (CHAR, 1998a, p.67) – e, num momento extremo, a fusão de contrários, paradoxos que dão à luz expressões como: “*candeur de la nuit*” (CHAR, 1998a, p.72), “*louange moqueuse*”

(CHAR, 1998a, p.65), *“tout est nouveau, rien n’est nouveau”* (CHAR, 1998a, p.71), *“l’art est la braise sur laquelle s’égoutte le filet d’eau d’une rose très ancienne”* (CHAR, 1998a, p.30), etc.

Com isso, Char dá uma resposta à altura da questão levantada por Borges (1999, p.30): “por que diabos os poetas pelo mundo afora, e pelos tempos afora, haveriam de usar as mesmas metáforas surradas quando há tantas combinações possíveis?”.

Partindo da idéia de que “[...] a fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis” (CALVINO, 1999, p.107), o poeta explora a inesgotável fonte possível de associações, ou seja, “[...] realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades lingüísticas da escrita” (CALVINO, 1999, p.113). O poeta francês cria, dessa forma, metáforas inovadoras, “que não podem ser reconduzidas a modelos definidos” (BORGES, 1999, p.49).

Ao utilizar tais procedimentos, introduz imagens inesperadas, ou muitas vezes absurdas, que desassossegam os espíritos práticos que procuram nos versos a continuidade convencional. Quanto à validade da construção desse tipo de metáfora, citamos ainda Borges (1999, p.100-101), que afirma: “às metáforas, não é preciso lhes dar crédito. O que realmente importa é o fato de acharmos que elas correspondem às emoções do autor”. “Isso deve nos bastar para lhes oferecer nossa admiração”. Assim, mesmo se absurdas, essas figuras de linguagem são envolvidas por uma aura poética que as sustenta.

Dentre os tipos de metáfora, podemos localizar, na obra de Char, um grande número daquelas que Friedrich chama de metáforas da aposição, em que se emprega uma técnica de justaposição, sendo um tipo de predicação sem a utilização do verbo: *“Le rêve, cette machine à mortifier le présent”* (CHAR, 1998a, p.15), *“L’amour, ce frein sublime”* (CHAR, 1998a, p.46), *“L’événement, cadeau romanesque du coeur exaspéré”* (CHAR, 1998a, p.60), *“le givre, fils du dernier spasme de la nuit d’hiver et de l’éclair arborisé du petit jour, avant coureur pietiné des longues présences du soleil”* (CHAR, 1998a, p.66), *“Froid, notre père le plus ancien! Radiant, notre fils le moins lointain!”* (CHAR, 1998a, p.48). No poema *Libera I*, por exemplo, temos esse tipo de metáfora em

seu uso pleno, numa sucessão de apostos que tentam definir a primeira expressão lançada pelo poeta:

*Lueur qui descendis de la froideur sauvage,  
Broche d'or, liberté,  
Miniature demain perdue* (CHAR, 1998a, p. 79)

Friedrich ressalta que esse tipo de recurso é típico da poesia moderna. Mas há também outro tipo de metáfora cujo uso é muito freqüente na obra de Char, a metáfora do genitivo: *crime d'amont* (CHAR, 1998a, p.11) *la dame de pâmoison* (CHAR, 1998a, p.15), *la plaie du jour* (CHAR, 1998a, p.24), *mal d'amont* (CHAR, 1998a, p.24), *la roue du destin* (CHAR, 1998a, p.46), *l'épouse de l'espoir* (CHAR, 1998a, p.56), *invitation d'aval* (CHAR, 1998a, p.24), *bateau de la vie* (CHAR, 1998a, p.72), etc. Segundo Friedrich (1978, p.210-211),

Devido à função enfraquecida, e, portanto, múltiplice do genitivo, este tipo permite ousadia excepcionais. Este tipo antigo se usa, na maioria das vezes, com efeitos de estranhamento [...]. A preposição mais usada e mais ambígua, a do genitivo, torna possível, mais do que qualquer outra, a desarmonia semântica, o enlace mágico de elementos estranhos.

Nota-se, dessa forma, que a preposição cria vínculos entre elementos totalmente arbitrários, laços que só existem no mundo da linguagem poética. Esse recurso dá à luz seres, objetos, lugares que só podem ter sua existência no mundo lingüístico e poético. Mesmo quando usa o termo comparativo, a relação é vaga e desafia a lógica: “*Le changement du regard; comme une bergeronnette derrière le laboureur, de motte en motte, s'émerveillant de la terre nouvellement née qui s'offre à la nourrir parmi tant de frayeur*” (CHAR, 1998a, p.23), “*La doute remonte l'amour comme une chaland le courant du fleuve*” (CHAR, 1998a, p. 24), “*D'où mon tourment. Pareil à la fumée bleue qui s'élève du safre humide quand les dents de la forte mâchoire l'égratignent avant de le concasser*” (CHAR, 1998a, p. 25), “*Le souffle restait attaché à sa maigre personne comme un enfant se tient au bord d'une fenêtre ouverte sans pouvoir se reculer ni s'élancer*” (CHAR, 1998a, p. 73).

Podemos constatar que o poeta explora o mundo do possível, atacando “*l'intraité manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable*” (BRETON, 1969, p.17).

Essa fusão de contrários apresenta-se como uma das tendências da poesia surrealista. Pierre Reverdy afirmava que *“plus les rapports des deux réalités rapprochés seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus de puissance émotive et de réalité poétique... etc”*. No Manifesto do Surrealismo, o próprio Breton (1969, p.52) revela seu gosto por esse tipo de imagem: *“Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d’arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas; celle qu’on met le plus longtemps à traduire en langage pratique”*. O mestre do surrealismo acreditava que da aproximação de duas realidades opostas brotava uma luz particular, uma fagulha, que seria proporcional à diferença entre os dois elementos comparados. À razão, caberia apenas constatar e apreciar esse fenômeno luminoso. De fato, podemos notar que os surrealistas buscavam as imagens que apresentavam o menor grau de premeditação.

Segundo Breton (1969, p. 76-77),

*il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point.*

Ao buscar atingir o ponto em que os contrários deixam de ser percebidos como tal, o poeta assume o papel de um unificador, de um conciliador, o que também já foi constatado na poesia chariana: *“Char se rêve-t-il lui-même – et c’est assez souvent – dans sa fonction métaphysique de poète, il se voit aussitôt dans le rôle d’une sorte d’Unificateur Suprême”* (RICHARD, 1964, p.86). Para atingir esse objetivo, o poeta não teme afastar-se da lógica e pôr em risco a própria comunicação verbal.

Podemos ainda citar outros recursos dos quais o poeta lança mão para gerar poeticidade nos textos. É o caso das definições que não definem. O poeta utiliza a estrutura usual sujeito + verbo de ligação + predicativo, mas gera uma discordância no nível semântico. O que funcionaria como uma explicação conduz, mais uma vez, ao insólito:

*Nos phrases sont des cachots.* (CHAR, 1998a, p. 24)

*Le sentiment est une plongée dans la mêlée des quatre éléments absous au profit d'un livre élémentaire, à peine né, las avant d'être ouvert.* (CHAR, 1998a, p. 25)

*Chaque carreau de la fenêtre est un morceau en face, chaque pierre scellé du mur une recluse bien-heureuse qui nous éclaire matin, soir, de poudre d'or à ses sables melangée.* (CHAR, 1998a, p.77)

*L'instant est une particule congedée par le temps et enflammée par nous. C'est un renard étranglé par un lacet de fer. C'est ineffaçable, une tache de vin sur la joue d'un enfant, don du jeu des roseaux qu'agite la mémoire.* (CHAR, 1998a, p.16)

No último fragmento, podemos perceber que todas as expressões gravitam em torno da palavra *instant*, tentando defini-la. Porém, o poeta, ao invés de definir, provoca no leitor o estranhamento, que o desconcerta e, entretanto, o fascina. A essa fusão de incompreensibilidade e fascinação, Friedrich dá o nome de dissonância, por gerar uma tensão que tende à inquietude. Segundo ele, “A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral (FRIEDRICH, 1978, p.15)”.

A mesma indefinição pode ser notada nas marcações temporais, espaciais e na imprecisão do sujeito. Em relação ao tempo, o alheamento para com ele é expresso pelo próprio poeta: “*Parcourir l'espace, mais ne pas jeter un regard sur le Temps. L'ignorer. Ni vu, ni ressenti, encore moins mesuré.*” (CHAR, 1998a, p. 24). Outras expressões como “*Jour sans anteriorité ni lendemain.*” (CHAR, 1998a, p. 81) mostram que o poeta aponta para “todos os dias e nenhum deles” (COHEN, 1966, p. 130), gerando a atemporalidade. A impressão que temos é a de que o poeta busca “*s'installer passionnément dans le torrent, habiter l'inhabitable*” (RICHARD, 1964, p.75).

O mesmo ocorre com o espaço (“*Tout était juste là-dedans*” (CHAR, 1998a, p.15), “*Comment te trouves-tu là?*” (CHAR, 1998a, p.43), “*Ici, toujours écrus entre l'être et le dire, sans enfiévrer ceux qui ne dorment pas. Là-bas, le cris pressant du loriot, et mûrissent les figues*” (CHAR, 1998a, p.70)). *Là, -dedans, là, ici, là-bas* não apontam para lugar algum, visto que não retomam locais indicados anteriormente. Como observa Cohen (1966, p.131), o poeta “[...] designa um “lá” que, não se referindo a um “aqui” indicado pelo contexto, se situa ao mesmo tempo em todo lugar e em nenhum, “onde quer que seja fora do mundo”, num “alhures””.

No caso do sujeito, o emprego vago dos pronomes faz com que freqüentemente eles não retomem nenhum ser nomeado anteriormente.

*Ce qu'ils ont l'air d'avoir si résolument dans les mains leur sera arraché.*  
(CHAR, 1998a, p.14)

*Elle n'a pas ou peu de regard.* (CHAR, 1998a, p.14)

*Regarde qui vient. Regarde comme il vient de loin. [...] Il est fils d'aveugle. Ni approbateur, ni écornifleur. Ceux-là savent sans apprendre, ce sont les vrais gerboyants. L'analogie a deux index pour les montrer. Mais que longue est la course qui nous unit à eux!* (CHAR, 1998a, p.65)

Portanto, o poeta recusa-se a nomear, definir, precisar. O que predomina é a vaguidão, que faz com que o leitor sinta-se sempre trilhando o desconhecido, mas um desconhecido perpétuo. Essa é mais uma das tendências da lírica moderna apontada por Friedrich (1978, p.178), que afirma: “a lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As informações não são completadas, mas, ao contrário, interrompidas”. Também Cohen (1966, p.129-130) admite que essa

[...] carência é propositada, para marcar de indeterminação os seres e as coisas que povoam o universo poético. É principalmente dessa figura que emana aquela impressão de realidade vaga, nebulosa, irremediavelmente secreta, que se prende à própria categoria do poético. O mistério que pesa sobre as coisas não é um caráter contingente, oriundo de uma ignorância circunstancial e sempre revocável; é um mistério em si, aquilo que é desconhecido por natureza, para todos e para sempre.

Quando os seres são nomeados, a desorientação por parte do leitor não é menor. Isso se deve ao emprego da “função indeterminada dos determinantes”, assim chamada por Friedrich e apontada como mais uma tendência da poesia moderna. O artigo definido, que normalmente designa algo que já é conhecido ou já tenha sido apresentado no texto, introduz um novo ser ou elemento que desconhecemos completamente. Assim, o poeta exprime o insólito de maneira familiar, o que provoca o choque: “*L'aphyllante lunatique*”, “*L'aphyllante maîtresse!*”, “*La dame de pâmoison*”, “*Les soeus filandières*”, “*La troupe fangeuse et comique des sans-nom*”, “*L'ouvrière*”

*rousse et rieuse*”, “*Le commissaire aux comptes des ténébreux méandres*”. Quem são esses seres que o poeta apresenta como se fossem há muito tempo conhecidos por nós? Para usar as palavras de Char (1998a, p.75), “*la réponse est blanche*”.

A sensação de estranhamento é ainda muitas vezes desencadeada pelo que Jean Cohen chama de impertinência semântica. Isso ocorre quando o poeta segue a estrutura gramatical ortodoxa, mas desrespeita a lei que “[...] exige que, em toda frase predicativa, o predicado seja pertinente ao sujeito” (COHEN, 1966, p.90). Podemos notar que esse tipo de impertinência é desencadeado ora por uma incompatibilidade entre o sujeito e o atributo que lhe é dado (“*La lune d’avril est rose*” (CHAR, 1998a, p.24), “*Soleil d’hiver à la bouche de pourpier sauvage*” (CHAR, 1998a, p.60), “*Mes dieux à tête de groseille*” (CHAR, 1998a, p.58)), ora por uma ação que não pode ser desenvolvida pelo sujeito nomeado:

*La muette morte se nourrit de métamorphoses désuètes, dans notre paysage.* (CHAR, 1998a, p.25)

*Quelques météores réussissent à percer la barrière, parlant de court au bec jaunet d’un oisillon de feu qui pleurait à son ombre, quand tombait le marteau du roi chaudronnier.* (CHAR, 1998a, p.67)

*Bredouille le miroir, parle au coeur le portrait.* (CHAR, 1998a, p.68)

*Creuse son trou le soleil.* (CHAR, 1998a, p.78)

*La bettonnière au colier de fer à laquelle nous sommes promis ne cesse dans son fracas d’ilote de répéter: « jamais plus ».* (CHAR, 1998a, p.70)

No fundo, tais infrações ao código lingüístico apresentam-se mais uma vez como formas de se aproximar e unir elementos distantes. Afinal, percebemos que os poetas modernos “repudiam a metáfora de uso” (COHEN, 1966, p.108). Tem-se aqui a idéia de que “o poema é aquela “alquimia do verbo” de que falava Rimbaud, pela qual se juntam na frase termos incompatíveis segundo as normas usuais da linguagem” (COHEN, 1966, p.97).

Também no nível frasal, a poética de Char constitui o que Cohen chama de desvio do código, mas, devemos lembrar que “a poesia só destrói a linguagem corrente para reconstruí-la num plano superior. À desestruturação operada [...] sucede uma reestruturação de outra ordem” (COHEN, 1966, p.45). Char (1998a, p.56) acredita que

*“la poésie domine l’absurde. Elle est l’absurde suprême”*. Dessa forma, não é o ilogismo que domina a poesia, mas sim a criação que o mantém em suas rédeas.

Para entendermos os mecanismos de construção desse discurso poético, devemos partir de uma outra característica da poesia chariana: o polimorfismo. Em *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, seus textos assumem a forma de poemas em prosa, poemas em versos livres, ou ainda de textos mais prosaicos, que constituem prefácios de catálogos de exposições de Picasso, Vieira da Silva, entre outros. O escritor francês afirma, de fato, que *“le poète ne doit pas craindre de se servir de toutes les clefs accourues dans sa main.”* (CHAR apud BERNARD, 1959, p.739).

Como observam Durozoi e Lecherbonnier (1972, p. 88),

*L’écrit surréaliste se caractérise par une « confusion des genres » systématiquement entretenue : théorie, descriptions, réflexions personnelles, lyrisme... sont mêlés dans les textes, qui, de plus en plus, est en prise directe sur la vie (consciente ou inconsciente) de son auteur (et cherche établir un contact semblable avec celle du lecteur).*

Essa definição coloca Char mais uma vez na trilha dos surrealistas. Constatado esse tipo de prática, é João Cabral de Melo Neto que parece apontar a causa dessa libertação das formas preestabelecidas:

A realidade exterior tornou-se mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos. E a realidade interior, daí decorrente, tornou-se também mais complexa, por mais inespacial e intemporal que o poeta pretenda ser, e passou a exigir um uso do instrumento da linguagem altamente diverso do lúcido e direito dos autores clássicos. A necessidade de exprimir objetiva ou subjetivamente a vida moderna levou a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, à descoberta de novos processos, à renovação de processos antigos. (MELLO NETO, p.767)

Nota-se, dessa forma, que o poeta procura, por meio da ousadia formal, adaptar o meio de expressão poética aos seus pensamentos. Portanto, o gosto pelo multiforme pode ser associado à liberdade de criação do poeta. Dentre as inovações formais apontadas por João Cabral, podemos citar três muito recorrentes na poesia chariana: no que se refere à estrutura da imagem, o choque de palavras, a aproximação de realidades estranhas, característica já discutida anteriormente; em relação à estrutura

da palavra, a exploração de valores visuais (sobre os quais também já comentamos acima) e a desintegração da palavra.

A fragmentação da palavra se dá pela desconstrução da linearidade do discurso. Na poesia de Char, as frases brotam do silêncio e, ao invés de estarem encadeadas, subsistem em torno de um núcleo gravitacional, o poema. Uma expressão do poeta que serve de título a uma de suas obras define toda a fragmentação da palavra em sua literatura: *la parole en archipel*. O que predomina são os fragmentos. O grande número de frases nominais mostra que elas têm uma existência independente, não sendo subjugadas pela sintaxe:

*Senta, son voile au mât blanc du Vaisseau Fantôme, fidèle jusqu'à la mort. Ah, elle nous tient dans sa possession. Véridique dans sa brève jeunesse. Ensuite pétrifié.* (CHAR, 1998a, p.13)

*Lueur qui descendis de la froideur sauvage,  
Broche d'or, liberté,  
Miniature demain perdue* (CHAR, 1998a, 79)

*Nulle rémission pour toi, nulle retenue pour elle.* (CHAR, 1998a, 80)

*Jour sans anteriorité ni lendemain. Un tel jour; du coulisseau à l'abdomen!* (CHAR, 1998a, 81)

Mais uma vez, deparamo-nos com uma atitude comum aos poetas modernos. Segundo Friedrich (1978, p.155),

a hostilidade da lírica moderna à frase, com sua eliminação, não pode, portanto, significar outra coisa senão os conteúdos nominais da intuição ou da abstração, tal como são enunciados, devem permanecer eles próprios, não sendo canalizados numa corrente de acontecimentos nem em qualquer tipo de temporalidade, e até, em casos extremos, nem sequer aparecendo relacionados entre si. A exclusão dos verbos intensifica o fragmentarismo desta poesia não só no plano formal e sintático, mas reforça ademais o isolamento daquilo que é mostrado com o substantivo, aumentando, assim, a tensão.

De fato, Char cria um discurso extremamente fragmentado, pois, na maioria das vezes, não há nenhuma ligação lógica entre as frases (*"Ici, toujours écrits entre l'être et le dire, sans enfiévrer ceux qui ne dorment pas. Là-bas, le cris pressant du loriot, et*

*mûrissent les figues*” (CHAR, 1998a, 70)). O poema *Azurite* também serve como exemplo ao que afirmamos:

*Nous aurons passé le plus clair de notre rivage à nous nier puis à nous donner comme sûrs. Une hécatombe n'est aux yeux de la nuée humaine qu'un os mal dénudé et tôt enfoui. Destin ganglionnaire à travers l'épanchement des techniques, qui paraît, tel le cuivre au contact de l'air, vert-de-grisé. Quelques météores réussissent à percer la barrière, parlant de court au bec jaunet d'un oisillon de feu qui pleurait à son ombre, quand tombait le marteau du roi chaudronnier. (CHAR, 1998a, p.67)*

Há a captação de cenas e ações que se desenvolvem simultaneamente e não possuem relação alguma – um notável simultaneísmo vanguardista – o que provoca uma justaposição de frases desconexas. Parece que a poesia de Char está em consonância com a descrição feita por Friedrich (1978, p.148): “uma página de jornal da qual saltam simultaneamente aos olhos as coisas mais díspares, ou como um filme que alinha com rapidez imagem após imagem”. Percebe-se, portanto, que não há a preocupação com a construção de um universo uno e coeso, e isso se deve ao fato de o poeta assumir “uma atitude de dominação”, da qual fala Octavio Paz:

*El hombre, al enfrentarse con la realidad, la mutila y la somete a un orden que no es el de la naturaleza – si es que ésta posee, acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden – sino el del pensamiento. [...] No es exagerado llamar a esta actitud humana una actitud de dominación. Como un guerrero, el hombre lucha y somete a la naturaleza y a la realidad. (PAZ, p.95-6).*

Assim, partindo da realidade, o poeta a domina e a submete às suas leis, sem se preocupar com a lógica, com a racionalidade, o que na maioria das vezes o conduz, conforme já foi aventado, ao hermetismo:

*Au terme du tourbillon des marches, la porte n'a pas de verrou de sureté: c'est le toit. Je suis, pour ma joie, au coeur de cette chose, ma douleur n'a plus d'emploi. Comme dans les travaux d'aiguille, cette disposition n'a qu'un point de retenue: de pierre à soleil à l'ardoise bleuâtre. Il suffirait que le doigt majeur se séparât de la main et, à la première mousse entre deux tuiles glissantes, innocemment le passage s'ouvrirait. (CHAR, 1995, p.51)*

A realidade dá lugar ao universo transfigurado pela fragmentação da palavra e, conseqüentemente, do discurso. Afinal, o ato de desenraizamento da palavra é seguido de um regresso que dá a ela uma nova vida, uma nova significação em meio a um outro mundo, o poético.

Há também o uso de termos em seu sentido pleno. Isso ocorre, por exemplo, quando o poeta utiliza a palavra *hérisson*, que tanto pode significar ouriço quanto designar um centro de resistência ou um ponto fortificado de um fronte descontínuo. Isso se deve ao fato de a poesia moderna gostar “de acentuar a ambigüidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da usual” (Friedrich, 1978, p.157).

Todas essas rupturas com a linguagem convencional, sejam no nível semântico, sejam no nível sintático, evidenciam uma das grandes aspirações do poeta: a busca de liberdade. Como ressalta Breton (1969, p.12-13), “*parmi tant de disgrâces, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d’esprit nous est laissée*”. Em consonância com essa afirmativa, o poeta declara a “liberdade de expressão sob todas as formas”. Mas essa liberdade buscada pelo poeta não se situa somente no plano lingüístico: o poeta vai além, busca libertar-se do sistema. E isso é possível se considerarmos que

o surrealismo foi obcecado por esta idéia: que há, deve haver, na constituição do homem, um momento em que [...] a linguagem não é o discurso, mas a própria realidade, sem, no entanto, cessar de ser a realidade própria da linguagem, enfim, em que o homem alcança o absoluto. (BLANCHOT, 1997, p.89)

Sendo a vida e a linguagem indissociáveis, o poeta deve libertar-se desta para liberta-se do sistema que o aprisiona. Como observa Maurice Blanchot (1997, p.93), “as palavras são livres e talvez possam nos libertar: basta que as sigamos, que nos abandonemos a elas, colocar à sua disposição todos os recursos da invenção da memória”. Podemos perceber que é atribuído à palavra um valor tão grande que ela deixa de ser instrumento e passa a ser sujeito, passa a ser a própria liberdade.

O poeta procura a qualquer custo libertar-se do sistema porque ele constitui

*l’ensemble extrêmement complexe de principes, d’institutions, de lois, de moeurs, d’interdits, de mythes, de dogmes, d’idées, de symboles qui*

*séparent l'homme de sa propre pensée, qui tente de retarder par tous les moyens le mouvement émancipateur, en quelque domaine qu'il s'exerce, qui fausse le rapport dialectique entre les libertés pratiques et la liberté métaphysique” (SCHUSTER, Apud DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 83).*

O escritor não pode admitir que haja entre ele e seu próprio pensamento uma barreira que o limite, que o aprisione. Para que a essa conexão seja plena, o poeta não deve curvar-se às exigências do real, da moral, etc. Todas as normas impostas pela razão devem ser destruídas. Mostrar-se dono dos meios de expressão, livre das exigências gramaticais, é o ponto de partida da “revolução surrealista”. Uma vez liberto da linguagem convencional, sendo a linguagem, num determinado momento, a própria realidade, o poeta libertar-se-á conseqüentemente do sistema.

Entretanto, não há aqui a destruição pela destruição. Como afirmamos anteriormente, o poeta só destrói a linguagem e a realidade para recriá-la. A instauração de um novo universo é a sua busca. Todos os recursos utilizados por ele são a prova disso, a prova de que a poesia, para ele, é criação. Portanto, fica claro que Char rejeita o fluxo verbal, o impulso do inconsciente, a atitude passiva e opta pela elaboração, afirmando que o poeta deve *“tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l'aisance redoutable du sommeil”* (CHAR apud BERNARD, 1959, p.738). É como se surgisse uma nova forma de criação: procedimentos da escrita automática são associados ao trabalho artístico formal.

Todas essas características apresentadas mostram a complexidade da poética de Char. Ao analisarmos algumas questões formais, percebemos que ela não é de fácil acesso, visto que há uma valorização não somente dos motivos, temas e mensagens mas também do estilo incongruente, gerador da poeticidade do texto. A análise dos procedimentos empregados pelo poeta também evidencia que “as liberdades formais não são anarquia, mas uma bem refletida pluralidade de sinais significativos” (FRIEDRICH, 1978, p.165).

#### 4 A POESIA CHARIANA COMO ESPAÇO DE REVISITAÇÃO DO MITO

É reconhecido ao mito um grande poder de evocação, de presentificação e de perpetuação de uma realidade, o que faz dele presença constante na literatura. No entanto, com o passar do tempo, assumiu diferentes formas e recebeu diversos tratamentos. Hoje, ao lado de textos com relatos míticos, temos a existência de uma poesia que oculta, por detrás de sua linguagem, uma intensa e fértil relação com o mito.

Alguns teóricos crêem na existência de uma comunhão, uma solidariedade entre mito e poesia. Conforme idéia exposta por Maria da Piedade Eça de Almeida em seu artigo “Mito: metáfora viva?”, ao expressar-se numa linguagem poética, tida como originária, o mito constituiria uma mensagem, cujo código comunicativo seria o meio de expressão poética. Dessa forma, o mito seria a própria linguagem poética. Utilizar esse tipo de código seria aproximar-se da linguagem originária e, assim, tocar o mito.

A partir da idéia exposta acima, “podemos afirmar, sem indecisão, que existe uma perfeita e razoável plasmação intuitiva do mito e da linguagem” (ALMEIDA, 1988, p.64). A linguagem poética, originária, representa, dessa forma, o ponto de intersecção entre linguagem e mito, sendo que a primeira começa, pouco a pouco, a desvincular-se da segunda e a organizar-se visando à expressão do pensamento de forma lógica e racional. Entretanto, mesmo esse “[...] desenvolvimento da linguagem parece ser a réplica do desenvolvimento e do pensar míticos” (CASSIRER, 1972, p.57). Assim, não há uma brusca ruptura entre ambos, mas um desenvolvimento concomitante.

Em seu *Linguagem e mito*, Cassirer (1972, p.67 e 61) fala sobre o trabalho de Usener, que “[...] procurou provar que todos os conceitos da linguagem tiveram de passar antes por um pré-estágio mítico”. Em seguida, explica:

O fato de que nas línguas indo-germânicas o abstrato é habitualmente formado por meio do feminino, com a terminação feminina –a (-η), encerra, para Usener o indício de uma etapa primitiva, em que a idéia expressa pela forma feminina não era pensada como um conceito abstrato, mas sentida e representada imediatamente como uma divindade feminina. [...] “O adjetivo feminino só se tornou abstrato depois de designar uma personagem feminina, e esta, nos tempos primitivos, só podia ser pensada em termos divinos”.

Assim, a primeira criação da palavra estava ligada à representação de um ser pessoal e vivo, o que corrobora a idéia defendida até aqui, da solidariedade entre mito e linguagem originária. Cassirer (1972, p.64) concorda com essa hipótese, afirmando que até mesmo as formas verbais passaram por esse estágio pré-mítico:

Este vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo o acontecer.

Há, dessa forma, a idéia de que “a palavra tem que ser concebida, no sentido mítico, como ser substancial e como força substancial” (CASSIRER, 1972, p.79). A mesma posição é defendida por Borges (2000, p.85-86):

Seguindo um exemplo histórico [...], descobriremos que as palavras não começaram abstratas, mas concretas – e acredito que, nesse caso, “concretas” signifique quase o mesmo que “poéticas”. Consideremos uma palavra como “dreary” [lúgubre]: a palavra “dreary” significava “blodstained” [manchado de sangue]. De modo semelhante, a palavra “glad” [alegre] significava “polished” [polido], e a palavra “threat” [ameaça] significava “a threatening crowd” [uma multidão ameaçadora]. Essas palavras que agora são abstratas já tiveram um forte significado. Podemos seguir com outros exemplos. Tomemos a palavra “thunder” [trovão] e olhemos em retrospecto para o Deus Thunor, o equivalente saxão do Thor nórdico. A palavra punor exprimia o trovão e o deus; mas se tivéssemos perguntado aos homens que chegaram à Inglaterra com Hengist se a palavra exprimia o estrondo no céu ou o deus colérico, não acho que seriam argutos o suficiente para compreender a diferença. Imagino que a palavra carregava ambos os sentidos sem se comprometer muito a fundo com nenhum deles. Imagino que, quando proferiam ou escutavam a palavra “thunder”, ao mesmo tempo ouviam o grave estrondo no céu e viam o raio e pensavam no deus. As palavras eram envoltas em mágica; não tinham um significado estanque.

Dessa forma, tem-se a idéia de que, na poesia, “[...] as palavras não funcionam como sinais, ou como rótulos, mas como substitutos de alguma coisa que permanece por trás delas” (MONTEIRO, 1965, p.31). Assim, em sua origem, a palavra representaria a própria entidade mítica.

Tem-se então a tese de que “a linguagem e o mito se acham originariamente em corrente indissolúvel, da qual só aos poucos cada um vai se desprendendo como

membro independente” (CASSIRER,1972, p.106), sendo, dessa maneira, o ato de criação poética um meio de retorno à linguagem originária e, nessa medida, uma forma de contato direto com o mito.

Quanto à concepção romântica de que a poesia se encontra na origem da linguagem, ela tem sido exaustivamente defendida por poetas e teóricos. Octavio Paz (1982, p.12) é um dos maiores representantes dessa corrente de idéias:

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povo sem poesia, mas existem os que não têm prosa.

Percebe-se, dessa forma, que a prosa estaria ligada à organização do discurso e do pensamento do homem. Ainda nessa linha, podemos citar Brodsky (apud TEZZA, p. 59):

O fato é que a poesia simplesmente acontece de ser mais velha do que a prosa [...]. A literatura começou com a poesia, com a canção de um nômade que antecede os rabiscos de um colono.

Em *Poesia-experiência*, Mário Faustino (1977, p.66) também apresenta a posição de Vico e Croce, que “[...] sugerem que a linguagem original era poética, isto é, uma primeira nomeação do objeto por parte de alguém que não possuía outro meio de conhecê-lo, se não recriando-o, nele, sujeito, através da palavra”. O ato de criação poética permitiria ao poeta, dessa maneira, retornar às origens, às fontes de linguagem. Esse retorno constituiria, assim, uma intersecção mítica, visto que também “o tempo do mito é um tempo primordial e original” (ALMEIDA, 1988, p.64).

A partir dessas reflexões, chegamos à idéia de que o mito é “um modo de significação, uma forma [...] [e de que ele] não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere” (BARTHES, 2003, p.199). A sua presença encontra-se aqui não mais no conteúdo, no relato mítico, mas na forma de estruturação da mensagem.

É partindo dessa idéia que podemos considerar a produção poética de René Char como um retorno às origens míticas. A poesia do escritor francês é marcada por um movimento retrocedente, seja pelo trato dado à linguagem, seja pelo resgate da

infância do poeta. Fazer poesia é, dessa forma, “[...] levar a linguagem de volta às fontes” (BORGES, 2000, p.86). E de que forma poderia o poeta aproximar-se da linguagem primitiva? Uma das maneiras seria aplicando os procedimentos apontados por Paz (1982, p.47) em *O arco e a lira*:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que as faz voltar.

Esse é, de fato, um dos procedimentos utilizados por Char e que pode ser ilustrado por um fragmento do poema que abre o livro *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*:

*Donner joie à des mots qui n'ont pas eu de rentes tant leur pauvreté était quotidienne. Bienvenu soit cet arbitraire.* (CHAR, 1998a, p.13)

Ou seja, se o “[...] prosista busca a coerência e a clareza conceptual” (PAZ, 1982, p.12), o poeta deve, fugindo da força que submete as palavras à lógica, criar um novo discurso, ou seja, conduzir os vocábulos às origens, devolver-lhes a significação, perdida com o cotidiano.

Como assinala Casaes Monteiro (1965, p.29), “quando o homem julgou ter dominado o Universo, traduzindo-o em leis, a linguagem passou a ser tida ela própria como uma “medida exata” daquilo que pusera ordem no mundo: a razão”. Assim, não é de se estranhar que a poesia rejeite a razão, a lógica e o ritmo da linguagem cotidiana. Isso se apresenta antes como um pré-requisito para a busca dessa linguagem primordial.

Como vimos no capítulo anterior, a poesia de René Char insere-se nessa linha. Rejeita padrões e formas preestabelecidas, sendo marcada pelo polimorfismo: há poemas em prosa, aforismos, poemas com rimas ou em versos livres, e alguns outros cuja maior marca é a inovação formal, como o poema “Dansons aux Baronniees”:

*En robe d'olivier*  
*avait dit :*  
*une vallée ouverte*  
*brille*  
*un sentier d'alliance*  
*où la libre douleur est sous le vif de l'eau.* (CHAR, 1995, p.106)

*L'amoureuse*  
*Croyez à ma enfantine fidélité.*  
*Et depuis,*  
*Une côte qui*  
*ont envahi la ville*

À fragmentação textual corresponde a fragmentação do referente. Percebe-se, pelo poema, que a poesia de René Char rejeita a organização lógica e apresenta-se não como uma forma condensada de significação, mas como fragmentos de um mundo caótico, marcado pela guerra, pelas atrocidades humanas. O poeta chega até mesmo a afirmar em um de seus aforismos: “*La quantité de fragments me déchire*” (CHAR, 1995, p.124). A disposição dos versos faz com que o leitor habituado aos caminhos traçados pela linguagem ordinária perca-se nos espaços, nos vazios, visto que há uma investidura no suporte textual.

Outra forma à qual devemos dar atenção é o aforismo. O tom soberano presente neles, a concisão das fórmulas e a autoridade das imagens o aproximam das profecias oraculares. Segundo Carlos Alberto Shimote (2006), ele é uma espécie de linguagem primordial que “[...] se coloca como discurso original e originário. E, tal qual a fala oracular, com sua linguagem obscura, requer do leitor não apenas atenção: exige também ser decifrado”. Dessa forma, em seu poder de síntese, o grande número de aforismos de Char seria também mais uma forma de retorno à linguagem originária. Para ilustrarmos, utilizamos um dos aforismos de *Fureur et Mystère*:

*Il reste une profondeur mesurable là où le sable subjugué la destinée.*  
 (CHAR, 1995, p.79)

Por portarem uma mensagem oculta, a ser decifrada, são marcados pelo hermetismo, que constitui, como vimos no capítulo anterior, uma das características centrais da poesia de Char, o que perturba os leitores acostumados à linguagem ordinária.

A rejeição à lógica pode ser notada ainda na tendência à fusão de opostos, na aproximação de elementos dissonantes, aspectos já abordados anteriormente, ou ainda na criação de imagens inauditas, filhas não da razão, mas da livre associação de elementos, o que desemboca na criação de expressões originais:

*Une hécatombe n'est aux yeux de la nuée humaine qu'un os mal dénudé et tôt enfoui.* (CHAR, 1998, p.67)

Como observa Alfredo Bosi (1977, p.146) em *O ser e o tempo na poesia*, há, na grande poesia moderna, “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes”. O crítico assinala que

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.

Dessa forma, o poeta foge da realidade sufocante que o cerca por meio da fragmentação da linguagem – reorganização do mundo caótico por meio da desorganização do discurso e, conseqüentemente, negação do discurso vigente – e por meio de um “retorno às zonas sagradas que o sistema profana (mito, o rito, o sonho, a infância, Eros)” (BOSI, 1977, p.146).

Assim, a negação da realidade presente e o retorno ao passado não se estabelecem somente no plano lingüístico. Percebe-se ainda que

A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho. (BOSI, 1977, P.150)

Portanto, como bem observa Bosi, a poesia voltar-se-á justamente para aquilo que a sociedade capitalista renega – no caso de Char, a infância, o sonho, a imaginação –, tendência que pode ser notada desde o pré-romantismo na Alemanha e

na Inglaterra e que se acentuará com os simbolistas, dadaístas, expressionistas e surrealistas, estes, que se empenharam na “tentativa de [...] descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade” (TELLES, 2002, p. 170). Não é à toa que Bosi chama o Surrealismo de “viveiro de mitos pessoais”.

No Manifesto Surrealista, Breton declara que

*C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourait cependant à la possession de soi-même” (BRETON, 1969, p.55)*

A infância é vista, portanto, como uma “posse de si mesmo”, como uma forma de autoconhecimento, função da poesia de Char sobre a qual já discorremos anteriormente. A arte, por sua vez, “resiste porque a percepção animista ainda é, ao menos para a infância e, em outro nível, para o poeta, uma fonte de conhecimento (BOSI, 1977, p.157). Além do mais, a infância seduz sobretudo o escritor surrealista na medida em que representa a ausência de rigor, a mitigação da razão, sendo que a passagem à idade adulta traria consigo uma submissão à necessidade prática. Partindo disso, a poética chariana não conduz somente a linguagem às suas origens: conduz também o poeta ao seu passado, à sua infância:

*La conduite des hommes de mon enfance avait l'apparence d'un sourire du ciel adressé à la charité terrestre. On y saluait le mal comme une incartade du soir. Le passage d'un météore attendrissait. Je me rends compte que l'enfant que je fus, prompt à s'éprendre comme à se blesser, a eu beaucoup de chance. J'ai marché sur le miroir d'une rivière pleine d'anneaux de couleuvre et de danses de papillons. J'ai joué dans des vergers dont la robuste vieillesse donnait des fruits. Je me suis tapi dans des roseaux, sous la garde d'êtres forts comme chênes et sensibles comme des oiseaux. (CHAR, 1995, p.84)*

O retorno ao passado constitui uma forma de “[...] destruição da sociedade fundada na desigualdade dos homens” (PAZ, 1984, p.57). Segundo Paz (1984, p.57), “Esta destruição é, de certo modo, a destruição da história, já que a desigualdade identifica-se com ela; no entanto, realiza-se através de um ato eminentemente histórico: a crítica convertida em ato revolucionário. O regresso ao tempo do princípio, ao tempo

anterior à ruptura”. Trata-se, dessa forma, de resgatar aquilo que era essencial ao homem e que foi perdido e esquecido com a “evolução” da história.

O poeta precisa resgatar seu passado – uma “fonte não contaminada” –, e isso constitui uma de suas metas, afinal, indaga: “*Comment rejeter dans les ténèbres notre coeur antérieur et son droit de retour?*” (CHAR, 1995, p.73). Há dessa forma, a intenção de presentificar um passado e eternizá-lo, o que mostra que há uma *sede de infinito*, mais um ponto de intersecção com o mito, pois, segundo Cassirer (1972, p.55), “é preciso atribuir ao som da linguagem função idêntica à da imagem mítica, a mesma tendência para persistir”. Ainda segundo o teórico, o “[...] que uma vez foi criado, o que foi salientado do conjunto das representações, não mais desaparece se o som verbal lhe imprime o seu selo, conferindo-lhe um cunho determinado” (CASSIRER, p.57). Assim, transpor em palavras é eternizar, fazer com que o poema ganhe uma dimensão infinita.

Outra idéia que sustenta essa tese é a de Bosi (1977, p.58), segundo o qual “a evocação é um movimento da alma que vai do presente do eu-lírico para o pretérito, e daí retorna, presentificado, ao tempo de quem enuncia”. A partir do poder de presentificação da poesia, podemos afirmar que a linguagem poética é, assim como o mito, “uma linguagem que não quer morrer” (BARTHES, 2003, p.225). Ela apreende dele aquilo que lhe é mais valioso: “[...] sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude” (ALMEIDA, 1988, p.38).

Assim, a poesia para Char também toca o mito na sua tentativa de eternizar o belo, de tornar sua contemplação infinita. Isso pode ser ilustrado pelo parágrafo inicial do poema “Ardeur de l’âme”:

*Dame qui vive, c’est elle ! Coeur loué, c’est le vent qui bosse. Il l’embellira en la décrivant à ceux qui n’ont pas rencontré son ardeur.*  
(CHAR, 1988, p.76)

É por meio da literatura que o poeta resgata e “[...] recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” (BOSI, 1977, p.150). É por meio da poesia mítica que o poeta recupera “na figura e nos sons os raros instantes de plenitude corpórea e espiritual, [visto que] resgata o sujeito da abjeção a que sem parar o arrasta a sociedade de consumo (BOSI, 1977, p.153). Dessa forma, a poesia

constitui, para Char (1995, p.74), o “*unique montée des hommes, que le soleil des morts ne peut assombrir dans l’infini parfait et burlesque*”.

Percebe-se que, ciente de que “*l’infini humain périt à tout moment*” (CHAR, 1995, p.154), o poeta concentra todo seu empenho no “*assaut de la pierre de l’éternité*” (CHAR, 1995, p.127). Perpétuo, eterno e infinito são termos que aparecem com frequência na poética chariana e que mostram o desejo de que a poesia persista, vencendo o implacável tempo.

Em *A literatura e os deuses*, Roberto Calasso (2004, p.134-135) afirma que “a necessidade da obra é considerada como a transmigração de um ser imortal, que usa o corpo do autor como invólucro provisório e o abandona o mais depressa possível, por temer vir a ser sufocado”. Dessa forma, partindo da idéia de que o autor é um hospedeiro da obra e de que ele necessita eternizar o parasita que o possui, o poeta chega a ter, como afirma Char (apud BERNARD, 1959, p.738), a “*audace d’être un instant soi-même la forme accomplie du poème*”. Com a eternização da obra, eterniza-se também necessariamente o poeta, seu criador. Como o mito, presentifica-se e persiste.

A presença do mito também pode ser percebida de outra forma na literatura surrealista. Por todo seu poder de reunir em torno de si uma sociedade apta a tomá-lo como verdadeiro, ele apresenta-se como um instrumento muito poderoso na criação do “novo homem”. É o que constatam Durozoy e Lecherbonnier (1972, p.147): “[...] *créer un mythe nouveau, c’est projeter par réfraction l’image d’une société nouvelle apte à se conformer au mythe nouveau*”. Portanto, a criação de um mito capaz de exprimir os desejos de transformação radical dos homens exerceria uma influência sobre o inconsciente coletivo, orientando seu desejo para a aceitação dele. Ao aceitá-lo, essa determinada sociedade em que ele foi inserido seria, em contrapartida, moldada por ele.

Mas um esforço anterior a essa criação é necessário: é preciso, antes de apresentar a uma dada sociedade o novo mito, destruir os antigos, em sua maioria ligados à religião. O mito moderno deixará de servir à religião ou de ser pura exaltação poética e anunciará um mundo renovado que “[...] *aura pour mission de détruire l’enfer terrestre pour faire descendre sur la terre le paradis absolu du ciel religieux, le*

*métamorphosant en paradis relatif humain*” (PÉRET apud DUROZOY & LECHERBONNIER, 1972, P.148).

Durozoy e Lecherbonnier (1972, p.149) explicam o processo de criação desse novo mito:

*[...] de l'interaction des mythes individuels produits par les inconscients mis en présence, de la confrontation de leurs symboles propres, pourra surgir un véritable mythe collectif fondé sur les symboles-archétypes, communs par définition à tous et donc aptes à provoquer une adhésion générale de tous les hommes.*

A poesia apresenta-se como o lugar de expressão dos desejos reprimidos, como protesto de um homem que rejeita sua realidade e projeta seu futuro na realização de um mito total de seu ser. O poeta, ao expressar seus desejos, projetaria também os desejos de toda humanidade, o que daria à sua obra um valor mítico.

É partindo dessa idéia que Breton propõe, em *Prolégomènes à un troisième manifeste*, a criação do mito dos *Grands Transparents*. Vejamos o que diz o mestre surrealista:

*L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à éphémère ou à la baleine. [...] je ne fais que m'accorder avec la pensée de William James : « Qui sait si, dans la nature, nous ne tenons pas une aussi petite place auprès d'êtres par nous insoupçonnés, que nos chats et nos chiens vivant à nos côtés dans nos maisons ? ». (BRETON, 1969, p.175-176)*

Contrariando o antropomorfismo, que faz com que o homem, em sua tirania, leve em conta somente si próprio, desprezando os outros seres, o mito dos Grandes Transparents propõe uma reconciliação do homem com o seu mundo natural, com sua história verdadeira, que o liga a todos os seres: as pedras, os animais, as plantas e todos os elementos da natureza, da qual ele constitui apenas um fragmento. O homem, deixando de ser o centro do universo, considerando-se apenas um fragmento dele, reencontraria sua unidade com o cosmos. Dar à matéria um lugar de destaque, em

harmonia com o cosmos, antes pertinente apenas ao homem, significa atribuir a ela a existência espíritos superiores complexos, transparentes à nossa visão.

Char parece ter sido atraído por esses seres. Há ainda um poema intitulado “Les Transparents” – incluído em *Commune Presence* – no qual Char define os Transparents da seguinte forma:

*Les Transparents ou vagabonds luni-solaires ont de nos jours à peu près complètement disparu des bourgs et des forêts où on avait coutume de les apercevoir. Affables et déliés, ils dialoguaient en vers avec l'habitant, le temps de déposer leur besace et de la reprendre. L'habitant, l'imagination émue, leur accordait le pain, le vin, le selet l'oignon cru ; s'il pleuvait, la paille (Char, 1978, p.197).*

Essa definição evidencia o caráter mítico dos Transparents, seres ligados à natureza (luni-solares), que vivem na floresta num tempo primordial e expressam-se em versos, ou seja, por meio de uma linguagem poética que remonta às fontes primitivas do mito. Um dos poemas de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* – “Tous partis” – tem como epígrafe uma frase de Hubert Le Transparent, um dentre muitos Transparents criados pelo autor em suas obras.

A partir do que foi exposto, pode-se concluir que, embora a literatura moderna seja marcada pela ruptura com o passado, ela o retoma, ainda que de forma sutil. A fragmentação do discurso, que a princípio é tida como um traço da poesia moderna, ao invés de fazer com que a poesia rompa com a tradição, promove um retorno às origens da linguagem, ponto em que esta se encontra intimamente imbricada com o mito.

É dessa forma que a poesia de René Char afirma a sua intersecção com o mito: não através do relato, mas por meio da linguagem poética, no esforço de aproximar-se da linguagem primordial, na tentativa de desconstruir o discurso lógico. E isso se manifesta, como vimos, na rejeição aos padrões, às formas preestabelecidas, à disposição comum dos versos, além de outros recursos dos quais o poeta lança mão. Além disso, o poeta parece mostrar-se conivente na criação de um mito coletivo, do qual nos fala Breton.

Concluimos que a utilização do mito “reconfigurado” ou recriado deve-se sobretudo ao desejo de apreender dele o que há de mais grandioso: a sede de infinito,

a tendência para persistir. Esse desejo latente é perceptível na poética do escritor francês, que vê na consolidação da obra a sua própria consolidação, livrando-se do “infinito humano que perece a todo instante”. Ao resistir à devastação do tempo arrasador, insere-se na linha da grande poesia, pois, assim como o mito, atualiza-se e perpetua-se.

## 5 PERCALÇOS DA TRADUÇÃO

[...] é a lente tradutória que faculta, à miopia do monolíngüe, enxergar o mundo, vasto mundo que se estende para além das suas limitações lingüísticas. (PAES, 1990, p.110)

A tradução é um assunto que sempre desencadeou opiniões divergentes. De um lado, encontram-se aqueles que defendem a sua impossibilidade, como Heine (apud MILTON, 1993, p.10), e que vêem no tradutor alguém que tenta “empalhar os raios de sol”. De outro, aqueles que a defendem a todo custo, proclamando sua igualdade com a obra original. Há ainda os que a aceitam sob a forma de recriação, transposição criativa, ou tantos outros nomes utilizados para caracterizá-la.

Acima da possibilidade da tradução, afirmamos a sua necessidade, pois acreditamos, assim como Geir Campos (1986, p.08),

[...] que não há povo tão isolado e tão auto-suficiente que possa dispensar o acervo de conhecimentos de experiências e conhecimentos de outros povos, e o intercâmbio de tais conhecimentos só é possível pela via da tradução.

Assim, por mais que algumas pessoas tentem negar a eficácia da tradução, elas acabam, em algum momento da vida, recorrendo a ela, visto que ninguém é capaz de dominar a grande diversidade de línguas faladas nas mais diversas partes do mundo, e muito menos as chamadas “línguas-mortas”. Outra resposta destinada aos que negam a tradução – e talvez a melhor – é a que aponta Paes (1990, p.111): aquela “[...] que Galileu deu a seus inquisidores: *Eppur si muove* – e no entanto se traduz”. Além disso, acreditamos que não existe uma língua mais apta que outra a expressar qualquer que seja o tipo de pensamento.

Quando aceitamos a sua possibilidade, as divergências voltam-se para a sua definição. Existe texto original? A que a tradução deve ser fiel? A tradução pode ser considerada uma obra-prima à altura do texto de partida? Cada uma dessas perguntas e outras tantas que suscita a atividade tradutória receberá, de acordo com a linha a que pertence o teórico, uma resposta singular. Que postura adotar? Neste trabalho,

procuramos não nos ater exclusivamente a nenhuma linha teórica específica. Procuramos, antes, ver o que parece mais pertinente em cada teórico, aquilo que atenda às expectativas deste projeto de tradução de poesia.

É válido ressaltar que a pesquisa bibliográfica de livros teóricos sobre tradução permitiu constatar a tendência generalizante de tais estudos, visto que não há uma preocupação por parte dos críticos em deterem-se em escolas literárias ou diferentes estilos poéticos. Percebe-se que a teoria pretende ser abrangente demais, e nem sempre o que é dito aplica-se perfeitamente a toda a poesia. Exporemos, a partir de agora, a concepção de tradução adotada neste trabalho, bem como os maiores problemas encontrados durante o ato tradutório.

Em *A tradução vivida*, Paulo Rónai (1976, p.04) lembra que “em latim, *traducere* é levar alguém pela mão para outro lugar”. O teórico apresenta ainda a dupla possibilidade de interpretação do termo. Uma delas consistiria em aceitar que é o autor traduzido que é conduzido a um meio lingüístico diferente do seu. Nesse caso, teríamos de aceitar a necessidade de uma adaptação da obra aos costumes da língua-alvo. Outra interpretação, talvez a mais cabível, seria entender que não é o autor, mas sim o leitor, que é tomado pela mão e levado ao outro lado. Ao admitirmos essa segunda proposição, aceitamos uma das características da tradução apontadas por Paz (1990, p.12): “*gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro*”.

Segundo Octávio Paz, no passado, a tradução era tida como uma prova da unidade de espírito, visto que, embora falassem diversas línguas, os homens diziam sempre as mesmas coisas. Dessa forma, a confusão babélica era desfeita pela universalidade do espírito. No entanto,

*la Edad Moderna destruyó esa seguridad. Al redescubrir la infinita variedad de los temperamentos y pasiones, y ante el espectáculo de la multiplicidad de costumbres e instituciones, el hombre empezó a dejar de reconocerse en los hombres. (...) Cambio de dirección: a la búsqueda religiosa de una identidad universal sucede una curiosidad intelectual empeñada en descubrir diferencias no menos universales. (...) La traducción refleja estos cambios: ya no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres, sino que es el vehículo de sus singularidades. (PAZ, 1990, p.10-11)*

Dessa forma, reconhecendo a existência dessa singularidade e multiplicidade de idéias, é a tradução que torna possível revelar a cultura de nossos vizinhos àqueles que esbarram nos obstáculos impostos pelas limitações lingüísticas. Portanto, não é exagero dizer que a tradução promove um enriquecimento cultural, visto que apresenta o idioma com a cultura e o pensamento estrangeiros, permitindo a muitos o acesso a verdadeiras obras-primas de uma determinada língua.

Outra qualidade da tradução – e uma das que nos movem neste projeto de tradução dos poemas de René Char – é a eficácia que esta apresenta em fazer com que compreendamos a obra e o universo do autor, atingindo sua essência. Essa prática é

[...] talvez o único exercício realmente eficaz para nos fazer penetrar na intimidade dum grande espírito. Ela nos obriga a esquadrihar atentamente o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra, em suma, reconstituir a paisagem mental do nosso autor e a descobrir-lhes as intenções mais veladas. (RÓNAI, 1976, p.13)

Nosso trabalho tem como foco a tradução literária, considerada o caso-limite da problemática da tradução. Distanciando-nos de teóricos como Robert Frost (apud MILTON, 1993, p.11), para quem a poesia é tudo “aquilo que é perdido na tradução”, acreditamos que esse tipo de conversão é totalmente possível, estando o seu sucesso ou fracasso diretamente relacionados ao empenho e à competência do tradutor. Como assinala Paz (1990, p.17), “traducir es muy difícil – no menos difícil que escribir textos más o menos originales –, pero no es imposible”.

A complexidade que encontramos em tradução literária deve-se, sobretudo, à necessidade de transpor para a língua-alvo não somente o conteúdo do texto original, como ocorre em textos científicos, mas também a sua forma. Como lembra Rónai (1976, p.90),

Em poesia, não há mensagem vazada em palavras, pois estas fazem parte da mensagem. A sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma.

Assim, na tradução literária, a indissociação desses dois elementos é um dos determinantes da poeticidade do texto. Dessa forma, essa dupla fidelidade, à forma e ao conteúdo, constitui um dos principais requisitos do tradutor desse tipo de texto. Ao aceitar essa tarefa, o seu executor deve estar disposto a respeitar elementos como a rima, a métrica, as aliterações e assonâncias do texto original. O tradutor deve, senão conservá-los, pelo menos tentar ao máximo compensá-los, a fim de que seu texto seja tão poético quanto o de partida.

E, de fato, a análise de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* comprova que, em uma poesia como a de Char, “as energias se concentram quase por completo no estilo” (FRIEDRICH, 1978, p.150). Portanto, neste nosso caso, o cuidado com a forma reside no fato de não destruir “o discurso fragmentário”, “o estilo incongruente”, tentando tornar gramatical aquilo que, em sua origem, é agramatical; de não tornar claro aquilo que é hermético. Por todas as intenções do poeta de produzir um discurso fragmentário, insólito, cometer tal infração seria furtar ao texto tudo aquilo que faz dele poético, pois, como vimos, são principalmente os aspectos formais os geradores da poeticidade dessa literatura.

Em *Traducción: literatura y literalidad*, Octávio Paz aponta o incessante refluxo e da mútua fecundação existente entre tradução e criação, colocando-as como atividades gêmeas. Deve-se admitir que a tradução literária envolve uma recriação, ou uma transposição criativa, como quer Jakobson. O primeiro momento da tradução poética compreende uma análise do texto original: interpretação e estudo dos recursos poéticos utilizados pelo autor, a fim de respeitar questões estéticas e formais, trabalho ao qual nos dedicamos na primeira fase de nosso trabalho. Assim, a estreita ligação entre a vida e a obra de René Char foi determinante em algumas de nossas escolhas no ato tradutório, como demonstraremos mais adiante.

Após ter mergulhado no universo poético do escritor, o tradutor deve assumir o status de autor, criando um texto análogo ao de partida, sendo compatível com a estrutura da língua-alvo quando o autor segue ortodoxamente a estrutura da língua de partida, infringindo o código quando há infração no texto de origem.

Também na pontuação dos textos, o tradutor deve manter fidelidade à gramática quando o autor é fiel a ela e provocar rupturas somente onde elas de fato existem.

Assim, nos trechos nos quais Char segue as regras de pontuação do francês, também tentamos seguir as regras do português, mesmo que para isso tivéssemos que inserir ou eliminar sinais, ainda com o objetivo de não causar rupturas onde elas não se apresentam. Em *O nu perdido e outros poemas*, compilação de poemas de Char organizada e traduzida por Augusto Contador Borges, este algumas vezes acaba cometendo essa infração:

*Faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie, très rattaché à elle, et cependant à proximité des urnes de la mort.*(CHAR, 1995, p.70)

Fazer um poema, é tomar posse de um além nupcial que está feliz nesta vida, muito ligado a ela, e no entanto próximo das urnas da morte. .(CHAR, 1995, p.71)

*Ce qui me reste à vivre est dans cet assaut, dans ce frisson.* (CHAR, 1995, p.157)

O que me resta a viver, está neste assalto, neste arrepio. .(CHAR, 1995, p.158)

O texto em francês apresenta uma estrutura gramaticalmente correta. Já no texto em português, sujeito e predicado são separados por vírgula, o que causa um desvio em relação à norma inexistente no texto de partida. Assim, nossa fidelidade teve-se cuidadosamente na questão do estilo do autor:

*Peindre, c'est presser la tentation. Peindre, c'est retracer les contours de la source débarassée de son alèse.* (CHAR, 1998a, p.28)

Pintar é pressionar a tentação. Pintar é retrazar os contornos da fonte desembaraçada de seu resguardo. (CHAR, 1998a, p.28, tradução nossa)

Portanto, sinais foram freqüentemente omitidos ou inseridos com o intuito de conservarmos a gramaticalidade ou agramaticalidade do texto.

A mesma fidelidade foi mantida no nível semântico. As impertinências predicativas, as associações inusitadas, as indefinições temporais, espaciais e do próprio sujeito foram mantidas ao máximo, a fim de causar no leitor um estranhamento semelhante ao proporcionado pelo texto de partida. Assim, expressões como “crime de

montante,” “mal de montante” e “convite de jusante” encontraram no português um hermetismo semelhante ao que causam no francês as expressões “*crime d’amont*” (CHAR, 1998a, p.11), “*mal d’amont*” (CHAR, 1998a, p.24) e “*invitation d’aval*” (CHAR, 1998a, p.24). Nossa análise deixa bem clara a intenção do poeta de chocar o leitor, causando-lhe estranhamento e conduzindo-o ao insólito mundo poético. Dessa forma, ressaltamos mais uma vez que procurar uma significação lógica para traduzir tais expressões seria destruir a poeticidade do texto.

À dupla fidelidade exigida do tradutor – à forma e ao conteúdo –, talvez o maior desafio da tarefa do tradutor, acrescentam-se outros elementos que dificultam o seu trabalho, fazendo, muitas vezes, com que ele caia em armadilhas que se apresentam em seu caminho. A polissemia, os falsos cognatos, os sinônimos, os parônimos, os homônimos e as holófrases são grandes armadilhas para um tradutor possuidor de um instinto etimologizador e prático. Quem aceita a difícil empreitada da tradução deve possuir um espírito aguçado, capaz de desconfiar de cada palavra, de cada frase, de cada construção lingüística.

O leitor – e sobretudo o tradutor – que se dispõe a mergulhar no universo poético deve desconfiar da significação de cada palavra. Na poesia, freqüentemente o poeta abusa da polissemia e da conotação. Portanto, é comum encontrarmos palavras que não remetem somente ao seu significado usual, mas também a um específico, de um determinado contexto. Como exemplo, podemos citar as palavras “*maquis*” (CHAR, 1998a, p.11) (que significa, além de matagal, local de difícil acesso onde se reuniam os membros do movimento clandestino de resistência à ocupação alemã durante a II Guerra Mundial) e “*hérisson*” (CHAR, 1998a, p.14) (que, além de ouriço, também pode designar um centro de resistência ou um ponto fortificado de um fronte descontínuo).

É nesse ponto que o conhecimento da vida e obra do poeta nos ajudou em nossa tradução. Toda a ligação de Char com a Resistência não pode ser ignorada e, nesse caso, tivemos que encontrar uma saída para que os termos não perdessem sua dupla significação. No caso de “*maquis*”, fica claro que o poeta o utiliza em seu sentido ligado à guerra, como lugar onde se reuniam os resistentes. De toda forma, o termo “*maqui*”, em português, abrange os dois significados possíveis na leitura do poema: matagal ou local onde se reuniam os membros do movimento clandestino de

resistência. Conhecendo um pouco da trajetória de Char, achamos pertinente inserir uma nota de rodapé para esclarecer ao leitor o significado mais provável do termo.

No caso do emprego do termo “*hérisson*”, a solução foi um pouco mais difícil, visto que ambos os significados se encaixam plenamente no contexto:

*Elle n'a pas ou peu de regard, rien que des piquants à l'affût, innombrables. Avec un flair des lieux assombrés, si aiguisé, si aiguisé. La conscience, le hérisson...* (CHAR, 1998a, p.14)

Os espinhos, mencionados anteriormente no poema, ligam a palavra ao animal. No entanto, em todo o poema “*Les utopies sanglantes du XX<sup>e</sup> siècle*”, no qual o termo aparece, o poeta descreve cenas de guerras, o que tornaria também completamente pertinente o uso do termo em seu significado ligado à Resistência. Mas como nenhum termo no português abarcava ambos os sentidos, tivemos que recorrer a uma nota de rodapé. Dessa forma, traduzimos a palavra por “ourico” e, em uma nota, explicitamos a ambigüidade do termo presente no texto de partida. Embora isso signifique uma perda na tradução, foi a única saída encontrada.

Há também alguns casos em que a tradução de uma palavra pelo termo correspondente em português provocaria uma ambigüidade inexistente no francês, o que nos levou a optar por utilizar outra palavra ou até mesmo reformular a construção da frase. É o caso do título de um poema, “*En ce chant-là*”, que, traduzido por “Naquele canto”, tornar-se-ia ambíguo. Dessa forma, traduzimos por “Naquele cantar”. O mesmo aconteceu na tradução do título de mais um dos poemas: “*Tous Partis*”. Para evitarmos a ambigüidade presente em “*Todos partidos*”, optamos por “Partiram todos”.

O conhecimento da biografia do poeta também nos ajudou em outros momentos na tradução, como no caso do termo “*Les Matinaux*” (CHAR, 1998a, p.14), vocábulo recorrente na literatura de Char, sendo até mesmo título de uma de suas obras. Em *O nu perdido e outros poemas*, Borges traduz essa palavra por “As Matinais”. No entanto, trata-se de um termo utilizado para designar alguns errantes que se levantavam antes da aurora e que viviam no ritmo dos dias e das estações, na companhia dos quais Char, à margem da sociedade, passou sua adolescência. Por isso, em nossa tradução, o leitor encontrará “Os Matinais” em vez de “As Matinais”, inadequado ao contexto e em desacordo com o texto de partida. Esse caso mereceu uma nota de rodapé, e assim o

fizemos sempre que esse método apresentava-se como uma possibilidade de melhor compreensão da obra de Char. No poema “*Etroit autel*”, a expressão “*commissaire aux comptes*” (CHAR, 1998a, p.72) – traduzido por “comissário de contas” – também recebeu uma nota explicativa por se tratar de um cargo para o qual não possuímos um correspondente.

Outra dificuldade encontrada na tradução está relacionada às expressões idiomáticas ou termos para os quais não achamos um correspondente perfeito. Há casos mais simples, em que não possuímos no português uma palavra completamente equivalente à do francês, mas podemos recorrer a um circunlóquio, ou ainda casos em que podemos substituir um termo por uma locução. Porém, há situações para as quais foi mais difícil encontrar uma solução, como no caso da tradução da expressão “*coup de reins*” (CHAR, 1998a, p.12), tipicamente francesa. Como não possuímos uma expressão para nomear o movimento brusco dos rins, após muitas reflexões, a melhor saída encontrada foi “golpe de ancas”, que parece sugerir, de maneira próxima, o mesmo movimento expresso no francês, além de conservar a poeticidade expressa pela imagem no texto de partida.

Alguns nomes de pássaros e de plantas não foram menos difíceis de serem traduzidos. É o caso de “*Aphyllante*”, cujas pesquisas indicaram tratar-se de uma flor, mas para a qual não achávamos tradução em nenhum dicionário. Nesse caso, a intuição foi o caminho encontrado. Pela proximidade das línguas, deduzimos que “*Aphyllante*”, no português, corresponderia a algo semelhante a “Afilante”. A simples dedução, porém, não resolveu o problema, mas foi o ponto de partida para a sua solução. Após algumas buscas em enciclopédias, encontramos (e confirmamos) a equivalência do termo em português na *Grande Enciclopédia Delta Larousse*: afilete ou afileta. Na tradução, optamos pela última forma por parecer mais familiar ao nosso idioma.

No caso da ave “*rousserolle*”, entretanto, a única saída foi a aproximação. Não tendo encontrado nenhuma tradução para o termo no português, por meio de uma pesquisa em uma base de aves na internet – a Avibase – encontramos um pássaro próximo ao do texto de partida, da mesma ordem (passeriformes) e família (*Sylviidae*): a felosa. Aves e plantas não dicionarizadas, cujos nomes encontram-se somente em

enciclopédias, receberam notas de rodapé. É o caso de “poupa” (“*huppe*”), “pisco” (“*bouvreuil*”) e “afilanta” (“*Aphyllante*”).

Também no caso do termo “*Brigande*” (CHAR, 1998a, p.79), encontramos em enciclopédia somente a definição, não um correspondente em português. A solução encontrada foi o aportuguesamento da palavra, seguida de uma nota explicativa. Para “*Dece Vance*” (CHAR, 1998a, p.79), a única definição encontrada foi “*action de décevoir*” (*Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, 1933, p.702), ou ainda, “o mesmo que *tromperie*”: tapeação, logro, farsa, trapaça. Assim, o termo foi traduzido por “Trapaça” e recebeu uma nota de rodapé.

Em casos mais extremos, não encontramos uma definição nem mesmo em francês para o termo presente no texto de partida. É o caso de “*Fauverina*” (CHAR, 1998a, p.79) – presente no poema “Libera I” – cujo contexto indica tratar-se de uma flor. Ou ainda de “*gerboyants*” (CHAR, 1998a, p.65), que parece ser um neologismo criado por Char a partir da palavra *gerbe* (feixe). Optamos por traduzir por “unificadores” para manter a idéia de união suprema entre elementos dispersos, procedimento recorrente na poesia de Char que tem na analogia, palavra citada no próprio texto, um de seus pilares.

Há outros casos de neologismo para os quais também no português foram criados novos termos correspondentes aos do francês: para “*déséclairer*” (CHAR, 1998a, p.24), “desclarear”. Afinal, se o tradutor assume o status de autor, se a tradução é uma transcrição, esse direito lhe é dado a fim de causar no leitor uma sensação semelhante àquela proporcionada pelo texto de partida.

Outra questão que merece cautela é a tradução dos pronomes. A forma mais utilizada na poesia de Char, o “*vous*”, quando este se dirige ao leitor, poderia ser traduzida pelo singular, “tu”, ou pelo plural, “vós”. Em texto teórico, João Cabral de Mello Neto (1994, p.768) ressalta que, hoje, se o leitor quiser defrontar-se com a poesia, ele tem “de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação, de monge ou de ocioso”. Por considerarmos que o encontro entre poesia e leitor é, hoje, um ato solitário, e não coletivo – como era o caso das epopéias –, optamos por traduzir sempre no singular, na pessoa “tu”.

A leitura dos poemas leva a constatar que Char utiliza por vezes vocábulos pouco comuns no francês e, portanto, o leitor também os encontrará nos textos traduzidos por nós. Optamos por não inserir nota de rodapé nesses casos porque isso significaria facilitar a leitura de uma obra que, em sua essência, não é de fácil compreensão. Para sintetizar, a maioria das notas foi inserida: a fim de dar informações ao leitor sobre locais, obras e artistas mencionados nos textos, para enriquecer e balizar a leitura destes; para explicar a origem de determinados poemas, quando foram escritos, a quem foram dedicados; quando há algum recurso utilizado no poema e que não pôde ser conservado na tradução; sempre que o leitor possa não encontrar o termo no dicionário; em casos de ambigüidade de um vocábulo.

Nossa tradução tomou como texto de partida uma edição de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* presente em *Éloge d'une soupçonné précédé d'autres poèmes*, obra publicada pela Gallimard em 1998. Reconhecendo “que as traduções de textos literários são, na verdade, aproximações, não havendo, pois, **uma** tradução perfeita para nenhuma obra literária” (RÓNAI, 1976, p.79), apresentamos aqui a nossa tradução do livro. Vale ressaltar que ela não é uma cópia, mas um texto que procura ser semelhante, tanto em forma quanto em conteúdo, ao original. Portanto, nossa tradução apresenta-se como uma dessas possibilidades, não pretendendo – e nem podendo – ser única e definitiva.

## 6 JANELAS CERRADAS E PORTA PARA O TETO

I

CAMINHAR COM...

*My towers at last! These roivings end,  
Their thirst is slaked in larger dearth:  
The yearning infinite recoils  
For terrible is earth.*

HERMAN MELVILLE,  
*The return of the Sire de Nesle.*

*Mes tours enfin ! Ces errances s'achèvent,  
Leur soif s'étanche en un manque plus vaste :  
L'infini désirant soudainement recule  
Car terrible est la terre.<sup>1</sup>*

Não cometemos o crime de montante. Fomos espoliados desde as geleiras; ao mesmo tempo acusados, e imediatamente difamados. Alguns sobreviventes erram aqui e ali, suburbanos. A juventude de nossos estados afetivos mostra-os intactos.

Assim como nos livramos da espessura da noite, desaparecer da superfície de nossos livros para que neles se derrame a primavera migratória, hóspede que nosso corpo não múltiplo incomodava.

---

<sup>1</sup> Minhas torres enfim! Essas errâncias se acabam, / A sede delas se sacia em uma falta maior: / O infinito desejoso repentinamente recua / Pois terrível é a terra.

Tínhamos encontrado tão facilmente, no maqui<sup>2</sup>, o instinto de rastejar, que nos deparando com o vestígio de uma serpente no solo pedregoso, chamávamos essa passagem de “os rastejos perdidos”. Com uma inveja envergonhada.

Veja a felosa<sup>3</sup> neste caniço sacudido pelo vento, como ela mantém seu equilíbrio!

A poesia que magnifica destrói seu lar à medida que se eleva seu objeto. Boa noite! Muito boa noite tocada por uma força assistente, sustentada sobre os joelhos de um Tempo reincidente. Nenhuma proibição diante do inesperado refúgio quando és tu.

O poema em seu avesso, mulher no trabalho para quem os menores objetos domésticos são indispensáveis. A riqueza e a parcimônia.

Antes de se pulverizar, todas as coisas se preparam e encontram nossos sentidos. Esse tempo de preparativos é nossa chance sem rival.

Subir, escalar... mas se içar? Oh! como é difícil. O luminoso golpe de ancas, a rasante força que jorra de sua toca e, apesar do peso, liberta a alegria.

Como livrar o martinete de seus piolhos? A pergunta permanece, o martinete tendo partido sobre a cidade.

A afilanta<sup>4</sup> lunática. Sua flor se fecha. Ela nos olhou. É de um azul forte. A afilanta mestra!

---

<sup>2</sup> Galicismo (do francês *maquis*). Segundo o *Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa* (1999, p.1279), “na França, local de difícil acesso onde se reuniam os membros do movimento clandestino de resistência à ocupação alemã (1940-1944) durante a II Guerra Mundial”.

<sup>3</sup> Em francês, *rousserolle*, ave da ordem dos passeriformes da família dos *Sylviidae*. Traduzimos por felosa por, a nosso ver, tratar-se daquela que mais se aproxima da ave mencionada pelo poeta.

<sup>4</sup> Segundo a *Grande Enciclopédia Delta Larousse* (1970, p.111), “gênero (*Aphyllantes*) de planta da família das *liliáceas*. Compreende uma única espécie, *A. Montpeliensis*, planta herbácea vivaz de flores terminais azuis geralmente solitárias [...] e frutos capsulares com três lóculos e uma semente em cada cela”.

Senta, seu véu no mastro branco do *Navio fantasma*<sup>5</sup>, fiel até a morte. Ah! Ela nos mantém em seu poder. Verdíca em sua breve juventude. Em seguida petrificada. Alguns dirão mentirosa. Arranhando seus lábios murmurantes...

Dar alegria a palavras que não tiveram rendimentos, tanto sua pobreza era cotidiana. Bem-vindo seja este arbitrário.

### *As utopias sangrentas do século XX*

Nem o chifre totalitário nem o paralogismo se alojaram na nossa frente. A noção do justo e do injusto nos fatos usuais manteve na expectativa a simpatia.

A hemofilia política das pessoas que se acham emancipadas. O quanto são apaixonadas pela humanidade, e não pelo homem! Para elevar a primeira, rebaixam o segundo. A igualdade se compromete com o agressor. É sua maldição. E nossa imagem a isso se acomoda.

Como gostaríamos que a redação universal não fosse, uma única noite, interrompida senão pelo impulso oblíquo de um fanal apaixonado! Assim fala o desejo. Volta a palavra, esse grande refúgio a todo vento.

A explosão atômica é a consciência da matéria e a punção do homem hilário que se diz sua expressão. Sua permanência espiritual começou a produzir. Extraímos dela sem dificuldade o hipogeu.

Não incite as palavras a fazer uma política de massa. O fundo deste oceano derrisório é pavimentado de cristais de nosso sangue.

---

<sup>5</sup> *Der fliegende Holländer*, *O Navio Fantasma*, é uma ópera de Richard Wagner, composta em 1843. Senta, mencionada anteriormente no poema, é uma de suas personagens.

Desde a operação dos totalitarismos, não estamos mais ligados a um eu pessoal, mas a um eu coletivo assassino, assassinado. O proveito da morte condena a viver sem o imaginário, fora do espaço tátil, em misturas degradantes.

O que eles parecem segurar tão resolutamente nas mãos lhes será arrancado com seus olhos. É a lei, ou a imperfeição na lei.

A poesia pode ser resgate de uma chantagem? Fatia roliça e repugnante, introduzida entre uma nuvem que chora e a terra que gargalha? Todas as filandras acorrem, negociáveis.

É preciso um, é preciso dois, é preciso... Ninguém possui ubiqüidade o bastante para ser sozinho seu contemporâneo soberano.

Ela não possui nenhum ou quase nenhum olhar, apenas espinhos à espera, inumeráveis. Com um faro dos lugares sombrios, tão aguçado, tão aguçado. A consciência, o ouriço<sup>6</sup>...

Os Matinais<sup>7</sup> viveriam, mesmo se o entardecer, se o amanhecer, não existissem mais.

*Os libertos*

Mentindo a outro, não a si, onde colocar-se? Em um nível inferior, diante da obra que estremece.

---

<sup>6</sup> Em francês, *hérisson*, termo que também pode designar um centro de resistência ou um ponto fortificado de um fronte descontínuo.

<sup>7</sup> À margem da sociedade, René Char passou sua adolescência na companhia dos Matinais (em francês *Matinaux*), vagabundos que se levantavam antes da aurora e que viviam no ritmo dos dias e das estações.

Esvaziamo-nos de vida, enchemo-nos de perdão! A vida é reticente e a morte calorosa ao nos desfazer.

Baudelaire, Melville, Van Gogh são deuses desvairados, não leituras de deuses. Agradeçamos. E acrescentemos Mandelstam o Inclinado, nadando, o braço azul, sua face apoiada no espanto e a na maravilha. O espanto que lhe foi infligido, a maravilha a que ele não se opôs, mas que emanava dele.

Pintar a intimidade pelo defeito do esfumado interior. Nossos olhos filtrantes o tentam.

Tudo estava bem lá dentro. A morte lá preenchia com generosidade seu contrato com a vida. E não o preenchia no impasse de uma agonia espumando sobre um gelo puro.

À glória navegável das estações!

Quantas noites diferentes há por metro quadrado? Só esse rouxinol desmancha prazeres o sabe. Nós, que somos a medida disso, ignoramo-lo.

A dama de desmaio dispensa as cabeças mal sustentadas.

Ficar a meio caminho de seu semelhante; não dar o último passo. Ainda nos interrogamos saltando por cima!

Deus, o organizador, só poderia falhar. Os deuses, esses belos agitados, unicamente ocupados com eles mesmos e com sua parceira de dança, são tônicos. Ferozes recírios refluindo do primeiro, mas em relação com ele, prejudicam-nos a visão dos segundos, obliteram-nos.

Bolos secos para grandes feras. Serve-te.

A poesia ousa dizer na modéstia o que nenhuma outra voz ousa confiar ao sanguinário Tempo. Ela socorre também o instinto em perdição. Nesse movimento, advém que uma palavra esvaziada se volta no vento da fala.

O sonho, esta máquina de mortificar o presente. Feliz o escultor romano dos reis magos de Autun<sup>8</sup>! Reconhecidos por outros, cobertos de geadas, em obra nas noites de glaciação que se estendem.

A graça de ir cada vez mais adiante, mais nu, nomeando o mesmo objeto de meia-luz que amplamente nos representa, é ao pé da letra *retomar vida*.

Sono de minha memória, eu bem saberei partir até as irmãs fiandeiras com o impulso exigido que corta o remorso, negligenciando a sobrevivência e ficando na vida.

Diante de nós, altamente erguido, o fértil ponto que é preciso guardar-se de questionar ou de abater.

O instante é uma partícula concedida pelo tempo e inflamada por nós. É uma raposa estrangulada por um laço de ferro. É indelével, uma mancha de vinho na face de uma criança, dom do jogo dos caniços que a memória agita.

*Pertencemos a esses riachos pródigos que conduzem suas águas em terras cada vez mais abatidas. Elas borbulham e rompem.*

*Mão-de-obra de sirgagem! Progridam, joelhos baixos, mão-de-obra de sirgagem. E não parem os olhares. A audácia torna-se a única perfeição.*

*Confiança no vento, ele não é inepto; esperto é o vazio, virtuoso não é o sangue.*

---

<sup>8</sup> Referência a uma escultura do século XII que se encontra em Autun, na Borgonha. Representa os três magos adormecidos visitados por um anjo.

## II

### UM DIA INTEIRO SEM CONTROVÉRSIA

VIEIRA DA SILVA<sup>9</sup>,  
CARA VIZINHA, MÚLTIPLA E UNA...

*Como hóspede gracioso o trem – alguns vagões – alojou-se na plataforma. “Encarregar-me-ei também de vossa bagagem de palavras e de cobre”, disse ele. Nenhum avião tendo aceitado nossas pessoas nebulosas e nosso itinerário espiralado, com o pé lesto e o coração tranqüilo ganhamos o compartimento reservado. Silencioso, límpido, seu espaço nos admitiu no momento em que o trem lançou-se em sua via, liberando a palavra da viagem e sua alternância avante, aquela que transcrevo aqui.*

Pintar é liberar as relações, não é, soberana Vieira? É conduzir o relâmpago até a colina do escaravelho?

A honra de luzir na noite, a disposição da arte: alcançar, desde a articulação do primeiro murmúrio, o ponto de ruptura em que a vida finge se dividir, ali mesmo onde a lua falta, onde o homem e o sol estão extraordinariamente ausentes, onde manobra, ruidosa, a turba lamacenta e cômica dos sem-nome.

Liberdade indolente, de boca de fera, na qual se afunda a face acolhida de novo, e da qual não se escapará mais, mesmo se o futuro não passasse de uma cloaca.

Crostras dotadas de magia. Nelas inclusa a pele dos homens, estes, com seus pequenos sacos às costas, apressam-se em todos os caminhos sulcados. Como os trajetos da vida sob a crosta.

Queremos ser inspirado por um outro diferente de nós, amado por pouco, e não pelo que cumprimos no lar negro de nossa repreensão? Quem bebe ao relâmpago prova também seu fermento.

Não há progresso, há nascimentos sucessivos, a aura nova, o ardor do desejo, a faca desviada da doutrina, o consentimento das palavras e das formas trocando seu passado pelo nosso presente principiante, uma sorte cruel.

Fascinante, em suma, ver o artista refinar sua fraqueza, conquistar a um só tempo afirmação e negação sem diminuir nem nomear os recursos em sua paixão por elas.

Uma parte de nós pode ir e voltar, ou não voltar, dissoluta no sangue que corre: a parte dos deuses delirantes.

É preciso que as palavras nos deixem, que nos impulsionem a penetrar sozinhos no país, que elas sejam providas deste eco anterior que ocupa todo o lugar no poema sem se preocupar com a vida e a morte do tempo, nem com este real do qual ele é a roda, a roda disponível e transversal.

A mudança do olhar; como uma pastorinha atrás do lavrador, de torrão em torrão, maravilhando-se com a terra brincalhona recém-nascida que se oferece para nutri-la em meio a tanto pavor.

Uma alegria da obra é a de sentir seus próximos de certo momento afastarem-se dela. Eles a deixam por deteriorações sediciosas, impostores tardios, poços sem bocais onde se jogam cachorros e raposas.

---

<sup>9</sup> Em 1975, é publicado *Sept portraits*, sete retratos de René Char feitos por Vieira da Silva (1908-1992), pintora portuguesa naturalizada francesa em 1956, acompanhados deste texto.

Uma muralha inexorável, a muralha que se fecha atrás de si, onde ouvimos soluçar um cativo privado de ar: o visitante conciliante de um de nossos dias negligenciados.

A passagem de perfil: um traço que é preciso por muito tempo ladear. Se a noite na mão aceitasse enfim retê-lo!

Onde se encontra aquela que se ornamentará com o colar de conchas vivas e com os dois braceletes de cogumelos ainda úmidos no verão de seu percurso? Ela pinta em seu cavalete, visível pela metade.

#### ENCONTRAR-SE PAISAGEM COM JOSEPH SIMA<sup>10</sup>

A lua de abril é rosa; a noite circumspecta hesita em curar a chaga do dia. É a hora em que a falésia recebe palavra do Sorgue<sup>11</sup>. O estrondo das águas cessa. Mas a palavra que descerá da falésia não passará de um rumor, de um chilreio. O homem daqui está a esclarear. Aqueles que inspiram uma terna compaixão ao olhar que os desenha trazem em si uma obra que não se apressam em entregar.

Algures, uma palavra sofre de todo seu sentido em nós. Nossas frases são calabouços. Ama-os. Vive-se bem neles. Quase sem claridade. A dúvida sobe o amor como uma chalana a correnteza do rio. É um mal de montante, um brusco convite de jusante.

Não há poder divino, há uma vontade divina espalhada em cada sopro: os deuses estão em nossas paredes, ativos, adormecidos. Orfeu já está dilacerado.

---

<sup>10</sup> Em julho de 1971, Joseph Sima (1891-1971), pintor de origem tcheca, morre em Paris. A galeria *Le Point* fará, em 1973, uma exposição de suas últimas obras. Este texto será publicado no verão de 1973, durante a exposição Sima, no *Château de Ratilly*.

<sup>11</sup> Rio da cidade natal de Char, Isle-sur-la-Sorgue, mencionado constantemente em sua obra.

Percorrer o espaço, mas não lançar um olhar para o Tempo. Ignorá-lo. Nem visto, nem sentido, menos ainda medido. Num segundo, tudo se manteve no único sagrado incondicional que jamais existiu: aquele.

O combate do espírito separa. O sentimento é um mergulho no conflito dos quatro elementos absolvidos em proveito de um livro elementar, recém-nascido, lasso antes de ser aberto.

Não estou separado. Estou *entre*. Daí meu tormento sem espera. Semelhante à fumaça azul que se eleva do óxido de cobalto úmido quando os dentes do forte maxilar o arranham antes de triturá-lo. O fogo está em todas as coisas.

Sima lutou contra ela, a aurora nas costas. Desde sua infância. Não é para lhe dar hoje pão de homem, como aos passarinhos. A muda morte nutre-se de metamorfoses obsoletas, em nossa paisagem.

A existência dos sonhos foi lembrar a presença do caos ainda em nós, metal borbulhante e longínquo. Eles escrevem-se com carvão e apagam-se com giz. Saltamos de fragmento em fragmento acima das possibilidades mortas.

No torrão mais baixo, um pisco<sup>12</sup>... Sua garganta tem a cor da lua de abril. Ele estava para partir quando cheguei.

### OS DOMINGOS DE PIERRE CHARBONNIER<sup>13</sup>

A pintura de Pierre Charbonnier nos convida a constatar a amplitude dos “trabalhos e dos dias”. Nós os observamos em sua unanimidade. Libertos, construções e jogos acentuam sua clemência. O mundo dos vivos precipitou-se para um bem-

---

<sup>12</sup> Segundo a *Grande Enciclopédia Delta Larousse* (1970, p.5505), “ave caraciiforme insetívora da família dos upupídeos (*Upupa epops*)”.

<sup>13</sup> Pierre Charbonnier: pintor para o qual Char contribuiu com a redação do prefácio do catálogo da obra em algumas exposições.

aventurado domingo sob folhagens musicais e atrás das muralhas de utopia gnômicas demais para contê-lo sem oprimi-lo. Entretanto, essa população virtual não ocupa, nós o sabemos, outra superfície que não seja aquela laboriosa e exígua sustentada pelo artista, e nós tocaríamos sua assembléia se preciso fosse. O enigma colocou-se ali, pássaro irradiado. O claro território que ele influencia é a projeção de um cenário ao qual voltamos sempre porque utilizado por nossos sonhos menos esquecíveis, devaneios que trazem de volta a noite rica com o tempo seco, e o pó de geada com os dias encurtados.

Foi suficiente, portanto, um domingo de Pierre Charbonnier para que acedêssemos, a despeito da ameaça, à dupla filiação.

Não é forçar a obra em que aparecem sem utentes rituais as usinas, o mar, os canais, os rios, obra que não cessou de nos atrair com a mesma generosidade com que ela nos assombrava, por ter tocado, com nossa frente pesada de sono, o éter fulvo extraído do “barulho e do furor”.

#### NAQUELE CANTAR<sup>14</sup>

A totalidade desenhada e pintada por Arpad Szenes poderia nos ser oferecida por uma tradição subterrestre, acessível a uma perfeição a um só tempo claustral e inspirada pelo canto comum. Ela seria denominada entre os ansiosos e os sábios e permaneceria hoje na flor de argila ou de erva rara, estirando suas múltiplas linhas sagazes ao encontro de indóceis puramente disponíveis para recebê-la. (Penso em Marpa<sup>15</sup>, o Tradutor, e no eminente Milarepa<sup>16</sup>, nos Coptas, nos tecelões bizantinos, talvez em Raymond Lulle<sup>17</sup>).

---

<sup>14</sup> Em 1974, duas exposições consagradas à obra de Arpad Szenes (1897-1985) – pintor, gravurista, ilustrador, desenhista e professor húngaro, naturalizado francês em 1956 – suscitam a intervenção escrita de Char. O encontro de ambos está ligado ao de Vieira da Silva, esposa de Szenes, em 1953. Este texto constitui a introdução para o catálogo de exposições do pintor.

<sup>15</sup> Marpa Lotsawa (1012-1097): além de tradutor, o primeiro mestre tibetano da linhagem Kagyu, uma das quatro grandes tradições contemporâneas do budismo tibetano.

<sup>16</sup> Jetsun Milarepa (1052-1135): um dos mais famosos poetas tibetanos, discípulo do mestre Marpa e uma figura proeminente na história da escola Kagyu.

<sup>17</sup> Raymond Lulle (1235-1315): laico próximo dos franciscanos, filósofo, poeta, místico e missionário catalão do século XIII.

Encravada como o olhar, podada como a respiração, vejamos esta extensão de silêncio voltada para a despesa e o amor. O que a ocupa até o mais ousado detalhe? Dar sede de novo. As *modéstias* de Szenes são uma longa constatação do Tempo que não mede suas distâncias e suas possibilidades antes de se ler em cores. Sobre a montanha na sombra, o amarelo matinal celeste insinuando-se num azul cinza não produz o verde, mas suscita o rosa carrilhão, o qual importunará, até o dia invasor. A natureza permite a observação filtrante do autor, não a lama com a qual ela poderia tê-lo cegado.

Pintar é pressionar a tentação. Pintar é retraçar os contornos da fonte desembaraçada de seu forro. Pintar é dispor sem demorar.

## ESCULTOR<sup>18</sup>

Ainda que subordinada e indolente, a natureza trata de igual para igual a arte do escultor. Ele só obtém os frutos sublimados de seus poderes após tornar-se tardiamente mestre do coração invisível da pedra, da madeira volúvel e do metal taciturno. Subtrair a matéria aos assaltos da erosão, para chegar sem danos à novidade do espaço e às suas formas vivas, é sua paridade, sua viagem. Neste ponto, o escultor observará que a mesa está posta para convivas perpétuos dos quais ele se tornará o anfitrião.

Assim me foi mostrado Boyan quanto Yvonne Zervos<sup>19</sup> convidou-me a ver sua obra. Soube, diante de *L'Oiseau blessé*, *La Femme au bord de la mer*, *Les Enlacés*, *La Nuit*, que acontecia ali um corpo a corpo em pleno desenvolvimento, insólito em nosso calendário. Boyan cria com os recursos de sua existência laboriosa, por sua força heróica, sob o fluxo de um sentimento no decorrer do qual permutam sem se alterar a graça e a massa, jardins de esperança onde podemos nos encontrar, amarmo-nos ou fugir no esquecimento dos sucessivos fins de mundo.

---

<sup>18</sup> Texto redigido em 1970 para o catálogo de uma exposição do pintor búlgaro Boyan.

<sup>19</sup> Yvonne Zervos: editora e diretora dos *Cahiers d'art*.

## UM DIREITO PERPÉTUO DE PASSAGEM<sup>20</sup>

É preciso, antes de afastar-se deles, permitir a evasão da paisagem, da natureza do local, do objeto, do próprio ser. A despeito dos atentados, a arte é a brasa sobre a qual escorre o filete de água de um orvalho muito antigo. Seus entornos são um cinzeiro tiritante que o pintor capta e representa. Todo um relevo nascente pode tremular de cores, de alianças seladas, de formas em marcha de harmonia. A transposição consente. A trabalhadora ruiva e risonha que se precipita diz a Denise Esteban erguendo sua tela intacta: “Eu não te faltarei”. Feliz ao anoitecer, Vênus disserta, caminho das afilantas<sup>21</sup>.

## DA SANTA FAMÍLIA AO DIREITO À PREGUIÇA<sup>22</sup>

É da maneira seguinte, à primeira vista ordinária, que se aproximou de mim, num salto prodigioso, eu o soube desde então, o mundo dos fatos consumados de Wifredo Lam. Estávamos em maio de 1947 ou 48. Pierre Loeb, na soleira de sua Galeria, rua do Sena, visto que eu passava por lá, chamara-me para mostrar-me quadros produzidos em Cuba em 1943 pelo pintor, há pouco tempo seu convidado. No fundo da galeria, duas telas nodosas, agressivamente surgidas da terra, emanavam seu violento e lancinante aroma de florestas reconciliadas com personagens iminentes (pés e mãos ali tentavam uma aparição). As cores controladas lembravam as composições cubistas de Picasso e de Braque<sup>23</sup>, sobretudo de Picasso, paradoxalmente, ele, o mestre da torcedura, impermeável à unidade fertilizante com a qual sonham as formas vegetais ou mentais livres. As cores dos cubistas eram as únicas que convinham às suas obras; também as únicas cores que as obras magníficas de Lam exigiam naquele dia.

---

<sup>20</sup> Em 1974, a galeria *Jacob* expõe obras da pintora Denise Esteban. Char redige este curto texto de introdução à exposição.

<sup>21</sup> Ver nota 4.

<sup>22</sup> Em maio de 1947, Char descobre as obras de Wifredo Lam (1902-1982), pintor cubano, que, a partir de então, aparecerá constantemente em seus poemas. Este texto, no qual o poeta descreve o choque que este encontro lhe causou, foi publicado em 1976, na ocasião de uma exposição que os uniu para a apresentação do poema “Contre une maison sèche”, acompanhado de águas-fortes de Lam, na galeria *Le Point Cardinal*, em Paris.

Dois dias mais tarde, percorrendo à noite o planalto de Claparèdes no Luberon, o caminho de terra que eu seguira desembocou num campo de trigo com espigas em formação de onde se elevava um coro de grilos estridulantes. Isolados, os insetos teriam sido insuportáveis, reunidos, eles formavam ao nível do solo uma toalha aérea que sob as estrelas primaveris não cessava de estender-se, de ocupar musicalmente o céu em seu metamorfismo. Meu século de idiotas nacionalistas só tinha que se portar bem! Eu o esqueci e pensei em Lam, no berço florestal que sua pintura representara-me na antevéspera como sendo o de sua longa família esquartejada da qual eu ignorava as faces ascendentes. Família despojada, por periódicos ciclones, de seus pobres bens. Família da qual Lam, com refinamento e sutileza, pintara o broquel na pessoa sucessiva das árvores atrás das quais se mantinha ao mesmo tempo que um sufocamento de tempestade, o espaço futuro de uma luta de libertação. Ação a reconduzir incessantemente a um lugar melhor. “Este galho esconde uma chaga sangrenta. Essa chaga é a ferocidade. Esse galho está repleto de ferocidade.” (*Jules Lequier*<sup>24</sup>, 1862.)

Era previsto que nesse grau, tratado com modéstia, Lam não limitaria sua exigência aventureira. Ela se depuraria, se enriqueceria ainda, resguardando-se da exuberância. Não se perceberia certamente o curso feliz dos ceifeiros como nos Dogons, mas o pintor, meu contemporâneo, partilharia com estes últimos seu poderoso instinto materno e paterno assim como as expressões de seus lutos clamando a divisa de morte. Um jupará<sup>25</sup> logo vampirizaria o movimento geral dos motivos. Putto<sup>26</sup> cornudo, irmão daquele que velava Narciso adormecido em Roma sob os olhos de Poussin<sup>27</sup>, afiaria a foice maliciosa, a menos que sua minúscula cabeça de trinco não aflorasse as linhas de uma mão estendida. Lam atingiu, pelas demarcações provavelmente conhecidas somente por ele, a clareira central. Asa contra asa, passo sobre passo, acampava o povo retirado das quimeras polinizantes. Família animal

---

<sup>23</sup> Georges Braque (1882-1963): pintor e escultor francês que fundou o Cubismo juntamente com Pablo Picasso.

<sup>24</sup> Jules Léquier (1814-1862): filósofo bretão.

<sup>25</sup> Jupará: mamífero arborícola e noturno da família dos procionídeos, encontrado do México ao Sudeste do Brasil.

<sup>26</sup> Palavra italiana que designa um menino nu representando o Amor na pintura.

<sup>27</sup> Nicolas Poussin (1594-1665): pintor francês, principal autor clássico do período barroco.

humana descendente da seiva premonitória de Lam. No cerimonial do espaço os gestos seriam múltiplos, as poses indolentes. Cascos ferrados lançariam no ar faíscas e ressonâncias. Viver-se-ia bem lá entre parentes, crianças e estrangeiros ouvindo-se crescer, a despeito de breves embrulhadas provocadas pela arbitragem de grandes bicos de seios inesperados jorrando de um peito saboroso. O próprio rádio<sup>28</sup>, numa tal reunião, seria o grande escaravelho do húmus febril, belo jogador cor de cobre e inofensivo. A réplica na imaginação de um tal pintor confunde, visto que a foice chega a dar vida ao invés de tomá-la. É verdade, o instrumento-mestre não existe senão no vôo, no vôo graduado, os bons sentimentos não trazem provas, exprimem-se por rupturas, cabriolas e signos. Quanto à larga crueldade e à devoração, na cena na frente da tela, essas contradições as fazem mentir até as lágrimas. Wifredo Lam, cabreiro, não desperdiça o espaço. É porque também o amamos, até o fundo de nossa respiração, nós, comendo em sociedade e circularmente nossa sopa de chapéus, depois nossos chifres de touros, depois a sesta dos dias quentes.

A evidência nova não permitiria desmentido. Era preciso tê-la por certa. O imaginário tornando-se visível e o redutível invisível, aquele olho, escalando toda a lira da malignidade, não poderia mais se manter tranqüilo.

### O DORSO AGITADO DO ESPELHO<sup>29</sup>

Que atribuam essa minha incursão na pintura à relação de um estado pessoal. Minhas disposições em relação à obra de Zao Wou-Ki são de três ordens: uma ligação grave com o grafismo de seu jovem início. A cor aí se encontra como exploradora despedaçada, quase como seminômade. As formas seguem docilmente a mão do artista, percorrendo distâncias das quais uma arte longínqua ensinou-nos o valor durável.

O abandono desse diálogo inicial conduz ao encontro de um caos segundo que se cria à véspera de escorregar numa figura perdida nas afluências de cavidades

---

<sup>28</sup> O elemento químico.

<sup>29</sup> Prefácio do catálogo de uma exposição das obras de Zao Wou-Ki (nascido em 1921), pintor franco-chinês, em 1975, na *Galerie de France*.

profundas. Elas o chamam, mas ele permanece suspenso no espaço. Ali atravessa o sortilégio aéreo e telúrico de Orfeu viajante. Todos os elementos que compõem a obra produzem entre eles de uma maneira contínua. Como linha de demarcação passageira, aquela na noite da partilha das cores de uma relação tumultuosa.

Enfim uma profecia cujo reflexo não toleraria a referência ao espelho de uma libido pessoal. Nenhuma necessidade de decifrá-la no cadilho incendiado de um mundo invivível. Profecia urgente, muito pouco semelhante à de sua irmã etrusca.

Por que não pintar a partir do reino dos mortos que a Ásia atravessa como um peixe gigante cor de enxofre negro? O rio de Zao crivado pela luz de múltiplos destinos de energias adversas nunca é isolado. Assim se efetua o longo trajeto até nós, os parcelares, expostos aos juristas insaciáveis debruçados sobre nossos berços.

O enigma e a flama não possuem existência simultânea a não ser em nossos sentidos. Uma muralha de madeira várias vezes fendida diante de um fogo que ela dissimula. O fogo começa a ter dentes antes de lançar-se sobre sua presa rugosa. E nós, reclamando nossa parte de afastamento, estamos apenas em diferença.

### PICASSO AOS VENTOS ETÉSIOS<sup>30</sup>

Garantir seu próprio amanhã exige em arte brutalizar qualquer sagrado, declarado ou não. Se este resiste e faz frente, agradeçamos-lhe. A ação ou seus equivalentes ficam assim melhor definidos. Assim podemos escrever sem facúndia: o século XX, na pessoa de um homem de noventa e dois anos, termina vinte e sete anos antes de sua hora convencional. Este século estimaria ter cumprido seu destino, desde o instante em que seu mais enigmático criador tivesse produzido, com um salto plenamente extensível, sua última fuga à frente? Sim, isso é uma dedução bem simplista. O pintor que melhor exprimiu, e quase sem usar alegoria, esse secionamento do Tempo, o mais ardente que já existiu desde a consignação da História; que traduziu dela sobre uma tela ou um cartão, com a ajuda de um lápis, de um pincel e de algumas cores, os estrondos e a insegurança, esse pintor sabia que a longa viagem da energia

do universo da arte faz-se a pé e sem caminho, graças à memória do olhar. Na posse de si mesmo, no pavor interior, o sarcasmo e a graça sempre urgente.

Picasso não atingiu o meio de sua vida, traço que implica um ultrapassar da juventude, múltipla das alegrias da maturidade. Seu pai, artista honorável, diante dos desenhos do adolescente, renunciara à profissão e despedira-se de sua própria obra. Fim honesto de carreira.

Embora o assombrassem seus iguais do passado, tradutores, durante sua busca solitária, de uma massa humana aparentemente inextinguível. Picasso não foi o sócia de ninguém. Ele tinha em comum com os atores prodigiosos do teatro shakespereano o discernimento dos segredos de outrem e seu disfarce em formas multiplicadas. Esses segredos habitam as câmaras preparadas para eles atrás de nossa face onde se comprometem com a verdade. A investigação de nossa consciência os desaloja, no momento de um combate de nossa imaginação. Obra sábia entre todas, logo violentamente subversiva, visto que ela toca no mundo concreto cotidianamente repetido, mundo sobre o qual quebram suas altas ondas. É permitido sonhar hoje que esta criança pintora sem uma ruga, coberta por um chapéu que muito estimava, com palheta e pincel nos dedos, é ele, Pablo Picasso: um pai previdente acaba de consagrá-lo rei. E esta noite da necessidade que começa é uma noite atravessada de estrelas. Quando nos curvamos sob sua lei, uma força e um conhecimento perdem-se e a arte os recolhe. Com o vento e o fogo nas costas corre-se rápido, divinamente mau e diabolicamente bom, como se deve.

Picasso sentiu-se às vezes o prisioneiro, mas o prisioneiro sem carcereiro, do perfeito saber que dá existência à tristeza e à melancolia. Mas jamais à nostalgia. Pintor e gravador de Lascaux, de Altamira, e por toda parte onde houvesse o touro, ele amou. Mesmo sobre Vélasquez, ele jogou a vermelha gargalhada de sua liberdade amorosa. Porque a pintura é o imobilismo e a literatura a turbulência, a partir dessa figura sumária, um pequeno número tende a distinguir a realidade olhada e relatada em movimentos discordantes como já apagada. Não haverá em Picasso a menor

---

<sup>30</sup> Picasso morreu em 8 de abril de 1973, no momento em que Char, a pedido do pintor e de Jacqueline Picasso, escrevia este prefácio para o catálogo de uma exposição de obras do artista no *Palais des Papes*.

concessão a mesquinhas caricaturais. A audácia e o receio velam nas veias de suas têmporas. O quanto puderam assegurar-se disso!

Como inovador *profissional* que é, Picasso deleitou-se em colocar em perigo a Herança, não negligenciando apoiar-se nela. Os revolucionários acomodam-se mal à diversidade dos dramas que eles provocam emprestando a estes os traços de um apostador glacial cujos ganhos propagam-se ao longe, até um futuro prometido ao ideal, ainda sob o golpe de danos malignos. A doutrina permite outras escolhas... Picasso, seus encontros e suas inspirações, Picasso soprando a Picasso, é revolucionário por natureza. Revolucionário. Não terrorista. Mesmo em seus retratos de amor decente, mesmo quando ele fixa a imagem de um personagem tal qual este espera descobrir-se, em regra com a beleza que seu espelho nunca lhe devolveu, e que o deslumbraria inopinadamente. Quem não é palhaço em seus desejos? Cada um se diz certo de sua perfeição. Não Picasso. Se é preciso esperar que um grande homem se eclipse para medir a qual distância de seus contemporâneos ele realmente viveu, vemos no mês de maio de 1973 que Picasso viveu o mais próximo possível de nós. O pássaro em suas telas recentes é garantia disso. Mas as datas que o pintor registra, bem à vista, em alguns quadros, têm o vó fatídico dos pássaros selvagens, aqueles que sobre o fundo de céu tornam caduco o uso do calendário.

\*

Os milagres são o fruto de um humor descrente. A criação começa nesse estado. Picasso foi tudo, exceto cômico. Pelo fato de seu eterno retorno à lucidez, pois seus temas e seus motivos são bons, sua escritura o força a permanecer simples; como se, apesar de vivas tentações, ele improvisasse sem manchas nem rodeios, por meio de tipos fortemente estabelecidos. Vesti-los inumeravelmente não o incomoda em nada. Espreitor escondido mais que emboscado, escavador no interior do corpo humano, ele capta suas perturbações e pulsações. Às vezes ascende um espectro obstinado: é um mito antigo que se apresenta. O sujeito contorce-se repentinamente como uma baleia arpoada: havia um porquê a levantar. Os objetos, os constrangimentos, os ouros de nosso mundo afetivo, esta lingoteira, são, por Picasso, continuamente renovados.

Poucos artistas terão sofrido, feito sofrer e jubilado tanto quanto ele. E não se encontram muitos séculos, desde que os contamos, a quem uma tal aventura tenha acontecido.

\*

Picasso, parece que bastante tarde, desloca o centro de gravidade da peça impudente que se encena ao nosso redor interminavelmente. Ele não se organizará em função dessa descoberta. Sua *juventude* encontrar-se-á ferida e ampliada. Ele reescreverá a peça, ao nível do sujeito, nem pior nem melhor em suas generalidades do que ela o é. Sobre a chaga moral, entretanto, sua boca não deixará escapar um “Tanto pior!”. Sua ironia belicosa, sua exigência insensata, sua invenção telúrica confinar-se-ão um momento na prova, depois, sua coragem não se detendo em suas justas variantes, o assalto recomeçará. Os cenários pintados comerão as intrigas e as situações, os personagens e as decepções, até o desfecho da obra.

\*

Passar das maçãs de Cézanne ao toureiro de Picasso, perguntei-me se isso era mudar fundamentalmente de história. A menos que os dois, na seqüência, tornem-se complementares... Não é mais, em todo o caso, o deleite segundo Poussin<sup>31</sup>, pintor admirado de Picasso, é exatamente o contrário. O ser, o objeto, no final mental, não são mais narcisistas: a altercação ininterrupta com o real, aquilo que extraímos e aquilo que se opõe a nós, não o autoriza. E não é o espaço cinza e grandioso por onde o homem recentemente vagueia que acrescentará algo a esse acontecimento.

\*

---

<sup>31</sup> Ver nota 28.

“As provas fatigam a verdade”, constatava Braque<sup>32</sup>. Como isso é verdadeiro! E outros, entre os mais sensíveis: “Que luz sobre o mal!” “Ele possuía o fogo sagrado. Isso não é o suficiente, não?” “Pode ser que essa fosse uma partida perdida de antemão.” “Pavorosa aventura intelectual! A luz devastadora sob a qual uma lira curva-se e resiste.” “Os negócios do diabo e do bom deus foram muito pouco os seus, tendo recebido as confidências de um e de outro.” “Basta olhar em torno de si a arquitetura de qualquer coisa para perceber Picasso, reencarnação de Vulcano, apoderando-se dela.” “A ingratidão deve ser genial ou não ser.” “Essa doce neve que nos dá Picasso, será que ela não fará tudo florir? Ela será boa para o campo de trigo, creio eu. Imagino a correnteza mendicante que se arrasta por detrás desse bloco opaco! Uma liberdade grave nessa aurora de luto. Ouço soar seu passo.” “Toureiro que mata é morto. Uma espada contra dois chifres. A palheta de uma espada.”

O feiticeiro abusa, o mágico mede. O fator de poder de Picasso (ele tem a textura de um sonho!) foi o de libertar a parte mais apaixonada de desconhecido imanente, prestes a emergir na superfície da arte de seu tempo, de fazê-la vencer até o fim, da Mentira ao Sonho. Ele conseguiu. Tudo permanece possível na seqüência dos dias. A relação que Picasso deu a isso não é nem uma aprovação, nem uma negação. É preciso passar. Ele passa. Atribuir-lhe um magnífico cálculo é permitido: arte rupestre, arte mágica, arte pagã, arte indatável, arte românica, etc., arte de nossos olhos...

Observa este quadro: o olho esquerdo é o olho do trabalho, o olho direito é um círculo negro cheio de negro. Nem caolho, nem cego entretanto. É a noite ao lado do dia. É a vida. É a claridade que não pisca no meio da face. Não existe obra separadora no enorme trabalho de Picasso, há, certamente, ramos sobrevividos por excesso de seiva. Quem se queixaria deles?

Em sete retomadas neste 8 de abril, um melharuco solicitador completamente estúpido bateu com o bico no vidro da janela, fazendo-me percorrer da atenção matinal ao alerta do meio-dia. Uma novidade próxima? Às 4 horas, eu o soube. O terrível olho cessara de ser solar para aproximar-se ainda mais de nós. A vida pinta-nos e a morte desenha-nos em 201 quadros.

---

<sup>32</sup> Ver nota 24.

### III

## COMO TE ENCONTRAS AÍ? PEQUENO CALDEIRÃO, MAS ESTÁS FERIDO!

### QUÂNTICO

Tirai toda esperança dos pequenos homens da terra;  
Não balbucieis vosso pavor, lavadeiros por Tântalo enriquecidos;  
Vós forçastes a porta do Éden solar,  
Levastes vossas bravuras ao exterior dos domínios do velho caminho.

Mágicos da sombra deslumbrante,  
Escala e cresce o divisível jasmim.  
Tínheis medo em vossos primeiros aposentos negros!  
Depois vieram vossa embriaguez, vossas mesas, vossas escadas, nada.

Quem foi mensageiro do anúncio?  
A fechadura sob o infinito de vossas chaves  
Libertou um píton ondulante em sua nassa.  
Não nos digais sobretudo: “Boa noite.”

### LEVEZA DA TERRA

O repouso, a tábua da vida<sup>33</sup>? Caímos. Escrevo-te em plena queda. É assim que experimento o estado de estar no mundo. O homem desfaz-se tão certamente quanto foi outrora composto. A roda do destino gira ao contrário e seus dentes nos

---

<sup>33</sup> Em francês, *La planche de vivre*: designa também uma compilação de poemas de Raimbaut de Vaqueiras, Petrarca, Lope de Vega, Shakespeare, William Blake, Shelley, John Keats, Emily Brontë, Emily Dickinson, Ossip Mandelstam, Vladimir Maïakovski, entre outros, publicada em 1981. Char, além de ser um de seus organizadores, redigiu o prefácio da obra. A expressão, cunhada a partir de “*planche de salut*” (tábua de salvação), demonstra o valor vital que assume a poesia para Char.

despedaçam. Logo pegamos fogo devido à aceleração da queda. O amor, esse freio sublime, está rompido, fora de uso.

Nada disso está escrito no céu designado, nem no livro cobiçado que se apressa ao ritmo dos batimentos de nosso coração, depois se despedaça, enquanto nosso coração continua a bater.

## CORREDOR AÉREO<sup>34</sup>

*Passeio com Georges Duthuit, 1948.*

*Névons.*

As rãs de longas orelhas chegam a uma dimensão invejável. A natureza e nós sofremos dos mesmos males, cavamos as mesmas reprovações, repugnamos o caos. A natureza e nós ocultamos a substância de uma mesma alegria. Enquanto o sonho desliza para fora do próprio sonho e apressa-se a distância neste mundo queimado, poupamos nossas riquezas para um próximo desastre. Ah! tão bem compreender-se e tão pouco ajudar-se.

Há um enxame de rouxinóis no jardim e, sobre a hera, a gibosidade de uma abelha.

Só contará a saúde de um desejo molhado de bruma matinal, não um emaranhado de desejos deslizando na extensão de crepúsculo melhorado.

Só vemos joio desabrochar em toda parte, ao passo que o grão permanece transido sob o torrão e no sulco. Frio, nosso pai mais antigo! Radiante, nosso filho menos longínquo.

Se o mundo é este *vazio*, pois bem! sou este cheio.

---

<sup>34</sup> Poema esboçado em 1948, durante um passeio no Parque dos *Névons* com Georges Duthuit (1891-1973), crítico de arte especialista do fovismo.

Uma rosa por descuido.  
Uma rosa sem ninguém.  
Verdejante uma rosa.

Erigir diante dos dias de onda amarga o obstáculo que os moldará.

Alguns estilhaços de neve comprimem o coração sem congelá-lo. O tempo permanece na neve.

### COMO PUDE ATRASAR-ME DE TAL FORMA?

Noite de 17 de setembro de 1976. Abóbada inteiramente disponível. (Minhas percepções pessoais não são de nenhum interesse nesta ocorrência). A formidável mecânica celeste está posicionada. Esta noite, a lua não terá nada mais que um papel apagado, o de um cortador de cabeças amazônico perdido num cruzamento de estradas. Apesar dos meus enjôos antigos, minha cabeça, que sente cada vez mais dificuldade para erguer-se, verá todas as loucas no alto oferecer seu alvo ideal a ágeis fornicadores terrestres. Deitemo-nos na relva úmida e verifiquemos. Mas onde se encontra o Mestre Mecânico neste conjunto? Na terra, nada acontece dessa forma. Grandes Timoneiros, Pais da pátria, Condutores geniais, Democratas insaciáveis produzem-se sozinhos, mal ajudados pela sorte de um sufrágio universal conivente e por trevas imundas. No imenso grilhão celeste e popular, portanto, o grande Mecânico, seus motores lubrificados e gargalhando, deve ter corrido distrair-se alhures. Levantei-me acometido de solicitude e apressei-me na direção de *Minhas inscrições*, do dedicado particular Louis Scutenaire<sup>35</sup>. Eu as li; elas, não loucas, não permissivas aos coadjuvantes dos pedaços de ar, cabeça baixa, haste após haste, leitura de um campo

---

<sup>35</sup> Louis Scutenaire (1905-1987): escritor e poeta surrealista belga de expressão francesa.

de centeio sempre verde, contíguo ao do irlandês Swift. Mundo onde a alma circulante do ouriço<sup>36</sup> pode estender-se, depois fugir nas delícias de uma partida definitiva.

## O DEDO MÉDIO

Ao fim do turbilhão das marchas, a porta não possui ferrolho de segurança: é o teto. Para minha alegria, estou no coração desta coisa, minha dor não tem mais uso. Como nos trabalhos de agulha, esta disposição só possui um ponto de retenção: da pedra de sol à ardósia azulada. Bastaria que o dedo médio se separasse da mão e, no primeiro musgo entre duas telhas escorregadias, inocentemente a passagem se abriria.

## IV

### PARTIRAM TODOS

*Même si besoin était, je ne vous  
conterais pas une histoire trop aride. Je  
n'attends que mon amour.*<sup>37</sup>

HUBERT LE TRANSPARENTE<sup>38</sup>

## 1

### VIELAS NO ANO DE 1978

Avançamos diante da aléia de uma dupla realidade; a primeira é a mais custosa (a vida continuamente acesa e que sobe até a flor), a segunda é suposta nula, visto que ela só tem o poder de lentamente nos despir e de nos reduzir a pó. A vantagem da

---

<sup>36</sup> Ver nota 6.

<sup>37</sup> *Mesmo se preciso fosse, eu não te contaria uma história árida demais. Não espero nada além de meu amor.* HUBERT O TRANSPARENTE.

<sup>38</sup> Alusão ao mito dos “Grandes Transparentes”, do qual nos fala Breton em *Prolégomènes à un troisième manifeste*. Contrariando o antropomorfismo, que faz com que o homem leve em conta somente si próprio, o mito dos Grandes Transparentes propõe uma reconciliação do homem com a sua vida natural, com sua história verdadeira, que o liga a todos os seres: as pedras, os animais, as plantas e todos os elementos da natureza, da qual ele constitui apenas um fragmento.

primeira sobre a segunda é de saber-se fiável, de não ser cega, de mentir como respira, o encantamento consumado.

Não partilhamos nossos abismos com outro, somente nossas cadeiras.

Ela não pode suportar-se sozinha, a esposa da esperança, mesmo num banho de ondas. Mas, no berço convulso do mar, ela ri com as espumas.

A terra empresta filhas e filhos à aurora, depois os retoma com a chegada da noite. Expedida sua refeição noturna, a cruel os apressa para adormecer, consentindo sordidamente alguns sonhos.

A maior parte dos homens consagra-se ao entusiasmo da obediência. Logo que descobrem ou concebem ao longe uma servidão repintada, o seu dono será aquele que concentrará nas mãos os pontuais trabalhos dilacerantes. Não cessamos de assistir a isso. Encanto bizarro: sem renunciar à esperança!

A passagem do conhecimento à ciência consome uma ferocidade. Isso não é uma previsão, mas uma constatação. Maldade maior que a de Beluário cristão, lançando o feitiço sobre nós. Feitiço retomado e remodelado por sua descendência totalitária, aplicando-o à humanidade sob a rede.

O que nos é furtado da natureza e dos homens é incomensurável. O que obtemos deles é mínimo, tão baixo os dois contam seus segredos. Mas chega uma tarde em que verga a linha de horizonte de sua obscura finalidade, em que o abrigo se expõe; a luz ali penetra – e mata.

A poesia domina o absurdo. Ela é o absurdo supremo: o cântaro elevado à altura da boca amorosa, enchendo-a de desejo e de sede, de distância e de abandono. Ela é a inconstância na fidelidade. Ela avizinha o isolado.

A arte pouco ruidosamente... Com esta zona de sofrimento ao redor, esta zona de sofrimento até os céus mais remotos, as auroras cedo demais alcançadas.

A constante malícia da morte é a de acalmar cada marcha do inferno com as brasas de nossa vida despendida.

Visto que não tenho o poder nem a esperança de recordar o sopro que morre, dá-me, ó vida que me escreve e que transcrevo, capacidade de espalhar, esterco febril, os poemas reunidos em seu carrinho de silêncio, antes que eles sejam engolidos.

Os homens nascem, trabalham, perdem-se, o coração unido ou desunido em seus mil motivos. Um gênio negro assombra alguns. Que seja separado imediatamente de seu sopro e de suas cinzas aquele que, triturando inocência e dor, corta esta via.

Único poderoso e bem posicionado: o Tempo. Choquei-me com ele em meu brilho, em meu pavor, entre as ruínas onde ainda range minha obstinação.

Vivemos com algumas braças de passado, as alegres mentiras do presente e a cascata furiosa do futuro. Do mesmo modo continuar a saltar à corda, a criança-quimera ao nosso lado.

Meu singular, meu plural, vós perturbaís os seres que me são mais preciosos.

De momento em momento, lanço o mais longe. Da rua enevoada à história intestável. Do pão bolorento ao pão cantante – a despeito de uma terrível dor no braço. Em seguida falamos, somos dois.

## 2

### DE RESTO

Cem existências na nossa inflamam a carne de tatuagens que não aparecerão.

Leve sono sobre fundo de alegria.

Meus deuses de cabeça de groselha não me desmentirão, eles que só aparecerão uma vez por ano.

O longínquo não é montanhoso. Ele não se inclui em uma massa, apesar do círculo opressivo que se desenha ao redor de nossas vidas. Ele avança, metódico, em um horizonte aliviado.

Por muito tempo fui locatário do quinto arco da ponte Saint-Bénézet<sup>39</sup>. Sei tudo da desaparecida e ela de mim. De nossos abatimentos, de nossa alegria à minha escritura.

As ternas mãos patudas da lembrança que um outro sangue irriga não se deixam acariciar por muito tempo.

Dobra sobre a casca, fratura no galho. Dobra na direção da folha com a ajuda do vento só. Um sentimento prometido ao acolhimento.

Atingir o gozo de seu eu profundo, toca-se na chaga muda. O que consentimos tremendo não passa de um camelo que trota atrás de nós.

Sempre Poussin<sup>40</sup>, entre todos: “é preciso fazer-se ouvir enquanto o pulso bate ainda um pouco.”

Poussin pintava com seu pulso a nódoa de sangue que teria ferido sua visão se ela não lhe parecesse azul no decote do vestido.

Os grandes sonhos devastadores não agem em compasso e por medida, nem lançam mensageiros. Sua natureza os incita a mostrarem-se ruidosos: eles são

---

<sup>39</sup> Ponte medieval sobre o rio Ródano, iniciada em 1177; possuía 22 arcos, dos quais restam hoje somente quatro.

silenciosos. As gomas de ondas breves, tarde no meio do dia, incitam-nos a desaparecer.

A má saúde dos caniços sempre entristeceu meu coração. Riacho, cega um pouco teu espelho, tu que só tens olhos para esses malditos.

Há o lobacho e a loba. O lobacho corre adiante, a loba queixa-se surdamente. O poema entra sob o abrigo.

O sino que tinha perdido a fé, um aquilão o toca. Ele nos apressa, sonhador, para encantarmo-nos com ele, para tornarmo-nos, por nossa vez, seus raptores.

\*

O imaginário já é o real – antes dos resultados. Um real que tem os traços de um rapazinho intranquilo em meio aos perigos que ainda não o reconheceram. Existem proezas da imaginação que não traem seus amantes.

As delícias da imaginação elaboraram os horrores que afrontamos?

As longas chuvas da imaginação, ainda que tendo todo o campo, têm um avesso e um direito. De uma forma ou de outra.

Não! Ao longo de nossas sedes, não bebemos a água da fonte em uma taça de prata, mas em nossas mãos nuas que nossa boca inábil não repelia.

Há fontes inimigas hostis a nosso apaziguamento. Plantas indigentes e pedras taciturnas as cercam. De resto, elas e eu nos cumprimentamos, ainda que o bom acaso esteja do seu lado.

#### DESVIO PELA PONTE DE MADEIRA

---

<sup>40</sup> Ver nota 28.

O acontecimento, presente romanesco do coração exasperado, com o qual tateamos e pactuamos, que nos colorirá, cérebros queimados, com seu elogio, deverá empurrar várias vezes a dupla porta da memória eletiva, antes de ser recolhido. Ele o será uma única vez, e com esse poder radiante tornado seu.

A poesia de invenção e a verdade permutável das palavras não aparecem juntas, mas se distanciam juntas, estando apaixonadas uma pela outra, com um imenso atraso, diante de um sol de inverno com a boca de beldroega selvagem; traçador sempiterno, caminhando sem maldade, vestido de juta, afastado da caça clamorosa. Ao vê-lo, acreditar-se-ia que ele se aproximou e que não está mais só a descer a ladeira coberta de neve, seu arco ao ombro? Ei-los correndo sobre a ponte de madeira, ao mesmo tempo risonhos e como alongados.

## DESFIADURA DO SACO DE JUTA<sup>41</sup>

1978 – 1979

### LOUVOR ZOMBETEIRO

- Temporão, os ternos sulcos, com a aproximação de tuas rodas, retrocedem precipitadamente na direção do talude. Mas como permaneceste turbulento!

- Olha quem vem. Olha como ele vem de longe. E tem em conta sua fome, se o podes.

- Ele é filho de cego. Nem aprovador, nem parasita. Esses sabem sem aprender, são os verdadeiros unificadores<sup>42</sup>. A analogia tem dois indicadores para mostrá-los. Mas como é longa a marcha que nos une a eles!

---

<sup>41</sup> Diferentemente dos outros textos de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, que foram publicados em periódicos ou catálogos, a maior parte dos poemas reunidos nesta última parte da obra eram inéditos até a publicação do livro pela Gallimard, em 1979.

## A ESCUTA AO LADRILHO

Pelo prazer de um instante, cantei a geada, filha do último espasmo da noite de inverno e do brilho arborizado da alvorada, precursora pisoteada pelas longas presenças do sol. Minha geada! Morta pela cupidez daquele que não ousou abordar-te com franqueza: “Que aquilo que maravilha por sua fragilidade se estiole na sombra ou pereça! Minha ardente obra urge.” Sua ardente obra urge!

Entre os dementes disseminados na extensão da memória ensurdecida, o astro menos curável de todos.

## AZURITA

Teremos passado a maior parte de nossa margem a nos negar e depois a nos dar por certos. Uma hecatombe não passa, aos olhos da multidão, de um osso mal descoberto e logo enterrado. Destino ganglionar através da efusão das técnicas, que parece, tal qual o cobre em contato com o ar, azinhavrado. Alguns meteoros conseguem atravessar a barreira, falando de improviso ao bico amarelado de um passarinho de fogo que chorava à sua sombra, quando caía o martelo do rei caldeireiro.

## A CRIANÇA NA CRATERA

Um sonho é seu risco, o despertar é seu terror. Ela dorme. Se um desejo isolado, fugindo dela, pudesse ainda ser lançado, a pequena dorminhoca, que ela se eleve no ar, um macete no punho, senão ela será amarrada ao arco do barril por mãos expertas! Ela dorme. A máquina hidráulica e a uva não se espreitam mais. Druídica, ela dorme. Balucia o espelho, fala ao coração o retrato. E desperta para si mesma.

---

<sup>42</sup> No original, *gerboyant*: parece ser um neologismo criado por Char a partir da palavra *gerbe* (feixe). Optamos por traduzir por “unificadores” para manter a idéia de união suprema entre elementos dispersos, procedimento recorrente na poesia de Char que tem na analogia, palavra citada logo a seguir no texto, um de seus pilares.

## OS VENTOS GALÁCTICOS

- Que faz teu amor quando, terminada a casa, tu te ocupas em preparar para ele um canteiro de flores, em alargar uma alameda de cascalhos, em bordar e perfurar a calota noturna do céu para a parte posterior de sua cabeça?

- Demarcando o campo, ele goza de uma outra vontade, cava fossos, seduz muros, sonha com um cavalo cinza que pisoteia sob as macieiras.

## A COLAÇÃO INTERROMPIDA

Afastemo-nos daqui. Interrompamos a colação. A betoneira com o colar de ferro à qual estamos prometidos não cessa, em seu estrondo de hilota, de repetir: “Nunca mais”.

A terra de meu século, suas faces arranhadas, ostenta novos humores. Elas desabam mais pesadas e espumosas.

Nem mesmo o canto tutelar da resina traria contrapeso a tantos males.

Nossos totens são fracos. Descobrimos isso sem nos manter a distância. Partimos para não ver despontar o mostruário do peixeiro antes do retorno dos armadores de redes.

Fora de nossas mãos as alças do caldeirão! Nele cozinha a amanita pantera após as macias compotas!

Aqui, sempre crus entre o ser e o dizer, sem enfebreecer aqueles que não dormem. Lá, o grito premente do verdelhão, e amadurecem os figos.

O que diz a ameaça? Tudo é novo, nada é novo. Os olhos que se aproximam estão sempre cheios. Lágrimas no verão guarnecem o fosso.

O cão quebra sua corrente e, mais negro que negro, foge pela brecha do pequeno vale.

A fonte arredonda-se nos arredores do lábio. Pela pedra exigida, ela é desviada. Tão sábia, mais abaixo, a água a perder-se.

A menor agulha de pinheiro abre-se ao pé que a toca. Unicamente prometida às proezas do fogo, como ela é límpida, a deslumbrante.

### ESTREITO ALTAR

Um passo afasta-se, dois cães ladram,  
E a noite se encurrala.  
O comissário de contas<sup>43</sup> dos tenebrosos meandros  
Parte para medir a inclinação do barco da vida,  
Entre a maré e o porto.  
Ele não pode diferir. Ele é só espera.  
Mesmo cerrando os lábios, ele virá nos unir,  
Tanto nossos peitos se juntam;  
Tanto a marcha enriquece o risco,  
Agora que queima nosso castelo de alcatrão.

Cativeiro dourado aqui, e negro no espaço.  
Odiar, procurar fugir, ó candura da noite!  
Todo o ativo de uma noite sem uma inverossimilhança.

### IBRIM<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Em francês, *commissaire aux comptes*: designa o cargo daquele que é responsável pela análise da lisura das contas de uma determinada sociedade.

<sup>44</sup> No dia 21 de novembro de 1977, pela primeira vez um presidente egípcio, Anouar el-Sadate, fazia uma viagem oficial a Israel. Char consagra este poema a um vizinho e amigo judeu que conhecera durante a guerra. O título do poema, *Ibrim*, era o nome dado aos hebreus na antigüidade, e significa “as pessoas além do rio”. Este vizinho pobre sonhava com Israel. Partiu para lá a partir da criação do estado, em 1948, para, após mal ter chegado, morrer.

O sopro permanecia ligado à sua magra figura como uma criança agarra-se à beira de uma janela aberta sem poder recuar nem se arremessar. A estreiteza dos dons no horizonte pleiteava seu sofrimento, mas o tempo que sabe não incomodava suas horas, não mais que a vertigem de estar no mundo.

Quando meu amigo Ibrim, o criado de charrua, foi levado à terra, em algum lugar um pêndulo de ângulo agradeceu-lhe onze vezes. Ele próximo do mar e entregue a suas vinhas.

### NARRATIVA ENCURTADA

Tudo aquilo que iluminava no nosso interior jazia agora a nossos pés. Fora de uso. A inteligência que recebemos do mundo material, com as múltiplas formas exteriores enchendo-nos de benefícios, desviava-se de nossas necessidades. O espelho quebrara todos os seus motivos. Não fretamos o vento nem descemos o curso da tempestade. Não se intensifica o medo, não aumenta a coragem. Vamos, mais uma vez, repetir o projeto seguinte, até a realidade do retorno que libertará um novo início de concerto. Cerra com tua mão o punho da mão que te estende o mais enigmático dos presentes: uma risonha chama erguida, apaixonada por sua cepa a ponto de separar-se dela.

### UMA BARCA

Uma barca ao pé de uma casa – um franco-bordo a separa – espera o passageiro conhecido somente por ela. Para onde, enfim, eles juntos se encaminharão? O inverno todo dorme sua força sem que os caniços sejam amassados. Através do silêncio apenas cindido, a resposta é branca. As lançadoras de fogo, à noite, não repetem sobre as águas calmas palavra por palavra.

### O ARDOR DA ALMA

Dama vivente, é ela! Coração louvado, é o vento que trabalha. Ele a embelezará descrevendo-a àqueles que não encontraram seu ardor.

Não se retém, na noite em que estamos, uma dama da Fronda<sup>45</sup> de ascendência quimérica. Se te apraz decidir que ela existe, ela saberá entregar um coração alterado e restituí-lo às alegrias do espírito antes de se fundir na vizinhança. Ou repetir à alegria que morre que a última neve, como a primeira, é sempre azul se o vento a faz rodopiar.

### APAIXONADA

Cada vidraça da janela é um fragmento de muro em frente, cada pedra cimentada do muro uma reclusão bem-aventurada que nos ilumina manhã, noite, com ouro em pó a suas areias misturado. Nossa habitação faz sua história. O vento ama talhá-la.

O estreito espaço onde se volatiliza esta fortuna é uma pequena rua abaixo da qual não percebemos o pavimento. Quem por ali passa leva o que deseja.

### O PAIOL DOS SÉCULOS

Numa terra de estranguladores, utilizamos somente bastões sibilantes. Nosso ganho do jogo, sabe-se, é irracional. Que ponto<sup>46</sup> para nos ajudar? Pelo bico de uma poupa colérica, ouvimos a montanha queixar-se do suposto abandono onde a deixaríamos. É mentira. As nuvens, em arquipélago precipitado, não são alinhadas por nossas aparências sombrias, mas por nosso amor. Rimos. Divagamos. Uma migalha friorenta cai de meu bolso e encontra imediatamente apanhador. Não se enforca ninguém hoje.

---

<sup>45</sup> Fronda: segundo o *Aurélio do Século XXI: O dicionário da língua portuguesa* (1999, p.945), designa um “partido político francês que se rebelou contra Mazarino (1602-1661) durante a minoridade de Luís XIV (1638-1715) e precipitou a guerra civil (1648-1653)”.

<sup>47</sup> Em francês, *souffleur*, aquele que, no teatro, suprime a falta de memória dos atores soprando-lhes o texto.

Em um enclave inacabado  
No ombro toda a arte posta,  
Escava seu buraco o sol.  
Absorvido, o pouco de sangue.

#### LIBERA I

Clarão que descendeu da frieza selvagem,  
Broche de ouro, liberdade,  
Miniatura amanhã perdida,  
Esquiva aos olhos multiplicados  
O edelvais em sua fissura.

Fauverina<sup>47</sup>, que não soubeste esconder-te,  
Belo espasmo de uma alta barragem,  
Novamente é preciso aturdir-se,  
Quando se arredonda a peônia,  
Minha flor que nenhuma outra degradou  
Durante sua onda de plenitude.

Ó adorno tão pouco matreiro,  
Tu sucumbes à canícula.  
De que vivias tu? De minha fome.  
Como Brigante<sup>48</sup> e Trapaça<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Termo não dicionarizado possivelmente criado pelo autor a partir de *fauve* (fulvo: de cor amarelo-tostada). Pelo contexto do poema, parece designar uma espécie de planta florífera. Em razão disso, mantivemos a forma original da palavra.

Rasgando a seda de seu corpete.

## LIBERA II

*A Nicolas de Stäel*<sup>50</sup>

Aproxima-te desta clareira: a rosa, cuja morte sem embotamento  
Propõe-te uma morte aparentada.  
Flana em torno da eleita; tu a achas ordinária, ainda que filha de nobre roseira.  
A flor de linho, a afilanta<sup>51</sup>, o cisto rústico continuam os preferidos,  
Aqueles sobre os quais teus olhos abaixam-se no caduco e no árido.  
Mas a rosa! Justamente esta noite atiraram nela.  
O buraco adulador mal se distingue na base da constricta.  
Que morra a rosa! Sua verdadeira ruína só terminará desaparecido o sol.  
Ela aspirava ao ar úmido da meia noite, à escuta de um raro passante.  
Ele veio. Tu e ela, presentemente, têm ferida igual.  
Tua forma deixou de ser intacta sob o véu de hoje.  
Nenhuma remissão para ti, nenhuma detenção para ela.  
O golpe silencioso vos atingiu no mesmo lugar, na asa e no bico ao mesmo tempo.  
Ó elipsoidal gavião!

## EQÜIDADE E DESTRUIÇÃO

Veio o único dia de eqüidade do ano, todo ele estendido sobre a aurora de cada um.

Não a minha. Dia que penetrava em minhas lágrimas, elas o haviam recusado; dia exortando-me a sair sob seu céu isabel<sup>52</sup> para simploriamente exaltá-lo. E revê-lo

---

<sup>48</sup> Em francês, *Bringande*: segundo o *Larousse du XX<sup>e</sup> Siècle* (1933) designa, durante a Revolução, as mulheres que se armaram com os revoltosos da Vendéia, ou que pertenciam ao seu partido.

<sup>49</sup> Em francês, *Decevance*: o mesmo que *tromperie*: tapeação, logro, farsa, trapaça.

<sup>50</sup> Nicolas de Stäel (1914-1955): nascido em São Petersburgo, pintor cujo método o aproxima ao de um escultor. A textura única de suas telas explorou linhas de força inéditas.

<sup>51</sup> Ver nota 4.

anualmente azulado pela sufocação e os escândalos! Dia sem anterioridade nem amanhã. Um tal dia, da corrediça ao abdômen! Vê-se isso? Couraçado de dureza, enevoadado de compromissos, e convidando a vestir-me de dignidade diante dele. Senão suplicando para apressar-me e morrer. Derrisão tardia: derrubá-lo por um suspeito golpe de Estado.

Ó morango de carne liral, os nove tecnocratas preparam para ti um plano conversível de ocupação dos solos carbonizados.

Esse foi o único dia de eqüidade do ano, todo ele estendido sobre a aurora de cada um.

---

<sup>52</sup> Cor entre o branco e o amarelo, da cor da camurça.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa partiu de alguns dados biográficos relevantes de René Char a fim de compreender alguns aspectos de sua poética, pois, como mostramos neste trabalho, a vida e a obra desse escritor possuem uma relação intrínseca, sendo indissociáveis. Indubitavelmente essa relação entre ambos nos ajudou a compreender alguns aspectos de seus textos.

Ao longo deste trabalho, procuramos também ressaltar que, embora em um determinado momento da vida o autor tenha deixado de fazer parte do grupo surrealista, toda sua literatura é marcada por traços comuns ao grupo liderado por Breton. Dessa forma, o poeta não consegue e não pode simplesmente ignorar sua formação. Assim, após o estudo da biografia de Char, estudar as propostas do grupo surrealista foi outro ponto essencial para a compreensão da poesia desse autor.

O estudo das tendências da poesia do século XX também foi fundamental para que pudéssemos compreender essa literatura em seus aspectos temáticos, estilísticos e formais. Com um embasamento teórico adquirido, partimos do estudo dos motivos, do conteúdo, até chegar à parte estrutural, na qual nos detivemos mais, pois, na poesia moderna, é sobretudo a forma a maior geradora da poeticidade dos textos.

Em relação ao conteúdo, apontamos algumas das funções da poesia chariana. Verificamos que o poeta vê nela uma forma de autoconhecimento e conhecimento do mundo, um meio de transformação deste, um lugar de fuga da realidade sanguínea e, simultaneamente, uma forma de eternização do belo. Estudamos ainda aspectos que fazem com que essa poesia seja moderna, tendo contato com a grande poesia da atualidade.

Na parte formal, nossa análise voltou-se para o estilo incongruente do autor, para a recusa da linguagem como simples instrumento de comunicação e significação, para o polimorfismo dos textos e para a constatação do uso uma linguagem originária que sustenta uma forte relação com o mito. Vale ressaltar que esses dois constituintes – forma e conteúdo – não foram e nem poderiam ser considerados e estudados

isoladamente, visto que só a união de ambos poderia gerar textos portadores de tamanho valor poético.

Sem conhecer um pouco mais a fundo o autor e sem esse estudo prévio da obra, traduzi-la tornar-se-ia um ato arriscado, uma vez que, em meio a tantos problemas, nos perderíamos e acabaríamos trilhando um caminho tortuoso, o que afetaria a fidelidade ao aspecto literário do texto, fator que procuramos respeitar sempre que possível em nosso trabalho.

Os comentários referentes à tradução constituem reflexões acerca dos perigos e dificuldades existentes neste ato. Além disso, servem como um complemento ao estudo da obra. Eles evidenciam a disparidade entre um texto científico – perfeitamente traduzível – e um texto literário, considerado o caso-limite da problemática da tradução, como já frisamos.

Este estudo mostra a complexidade da poética de Char e comprova que o trabalho de tradução é um meio eficaz de compreender o universo poético do autor. Concluimos que, por sua força poética – que tem o homem como centro do discurso –, pela alta função atribuída à poesia, pelo cuidado com a forma poética, enfim, por estar em consonância com as linhas da grande poesia, a literatura de Char ocupa um lugar singular e insubstituível nas letras francesas. A poesia deste poeta sempre constituirá um desafio para o leitor e para o tradutor, pois ele não é um poeta que se entrega facilmente. Como Rimbaud, reserva para si as chaves que dariam acesso a esta poesia sempre hermética e desafiadora.

Com este trabalho, esperamos possibilitar ao leitor brasileiro o acesso ao universo poético de um autor que, a despeito de sua grandeza, permanece pouco conhecido em nosso país. Nossa tradução apresenta-se como uma possibilidade de leitura, pois constitui uma das múltiplas interpretações que se pode fazer desta obra. Diante do risco da tarefa de traduzir Char, procuramos justificar nossas escolhas, assumir nossas perdas e esforçamo-nos, sobretudo, para que a tradução possa ser equiparada ao texto de partida, a fim de que, a partir dela, o leitor seja capaz de desvendar a sensibilidade poética deste escritor singular.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. da P. E. de. Mito: metáfora viva? In: MORAIS, R. (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988. p.59-67.

BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, A. C. Os arquipélagos de Char. In: CHAR, R. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução de Augusto Contador Borges. Edição bilingüe. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.09-28.

BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1977.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1969.

CALASSO, A. *A literatura e os deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CAMPOS, G. *Como fazer tradução*. Petrópolis: Vozes: Ibase, 1986. (Coleção "Fazer").

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CÉSAR, C. M. Implicações contemporâneas do mito. In: MORAIS, R. (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988. p.37-42.

CHAR, MARIE-CLAUDE *René Char : Dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard, 1996.

CHAR, R. *Commune Présence*. Paris: Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_. Fenêtrés dormantes et porte sur le toit. In : *Éloge d'une Soupçonnée précédé d'autres poèmes*. Paris: Gallimard, 1998a.

\_\_\_\_\_. *Les Matinaux suivi de La parole en archipel*. Paris: Gallimard, 1998b.

\_\_\_\_\_. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução de Augusto Contador Borges. Edição bilingüe. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

DUROZOY, G. & LECHERBONNIER, B. *Le Surrealisme: théories, thèmes, techniques*. Dir. Jacques Demougin. Paris : Larousse, 1972.

FAUSTINO, M. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERREIRA, A. B. DE H. *Aurélio Século XXI: O dicionário da língua portuguesa*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

Grande Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1970.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LAROUSSE du XX<sup>e</sup> Siècle. Direction de Paul Auge. Paris: Nome da editora, 1933.

MELLO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

MONTEIRO, A. C. *A palavra essencial*. Estudos sobre a poesia. São Paulo: Cia Editora Nacional: EDUSP, 1965.

PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*: Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

PAZ, O. *Traducción: literatura y literalidad*. 3. Ed. Barcelona: Tusques Editor, 1990.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

RICHARD, J.-P. René Char. In : *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Seuil, 1964. p. 67-103.

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educon, 1976.

SHIMOTE, C. A. *René Char e a poética do com.bate*. Disponível em:  
<[http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01\\_r12.htm](http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01_r12.htm)>. Acesso em: 13 jul. 2006.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VEYNE, P. *René Char en ses poèmes*, Paris: Gallimard, 1995.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARROJO, R. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986 (Série “Princípios”).

AUBERT, F. H. *As (In) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

AVIBASE – a base de dados mundial sobre aves. Disponível em <http://www.oiseauxqc.org/avibase/avibase.jsp?pg=search&lang=PT> Acesso em 03/2007.

BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas, Pontes, 1990.

BURTIN-VIGNOLES, S. *Dicionário francês-português português-francês*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

Le français dans le monde. N° Spécial. Août-Septembre. “Retour à la traduction”. Coord. Marie-José Capelle – Francis Deleyser – Jean-Luc Goester. Paris: Hachette, 1987.

LEFEBVE, M. –J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOUNIN, G. *Avez-vous lu char ? Les essais XXII*. 4.ed. Paris : Gallimard, 1946.

OTTONI, P. (Org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP: FAPESP, 1998 (Coleção viagens da voz).

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

RAU, G. *René Char ou la poésie accrue*. Paris : José Corti, 1957.

REY-DEBOVE, J. (Dir.). *Dictionnaire du français: référence apprentissage*. Paris: Clé international, 1999.

THEODOR, E. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins fontes, 1980.

UNGARETTI, G. *Razões de uma poesia*. Organização Lúcia Wataghin. São Paulo: EDUSP, 1994.

VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.