

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

André Luiz ALSEMI\*

**RESUMO:** René 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, transpondo os limites territoriais e linguísticos, fazendo-se conhecida aos espíritos agraciados pelo empenho na decifração de mensagens poéticas. A crítica referente à obra de Char tenta, com frequência, 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 artigo apresenta um estudo de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* – livro que reúne textos escritos entre 1973 e 1979 – centrando-se nas questões estilísticas, formais, bem como na herança surrealista presente na obra do poeta. Portanto, partindo dos conceitos que norteiam a lírica moderna, este trabalho aborda aspectos da obra do poeta que se situam no campo específico da poesia: a forma poética, a linguagem figurada e a retórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** René Char. Literatura Francesa. Surrealismo. Lírica Moderna.

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.

---

\* Centro Universitário Barão de Mauá / Centro Universitário Estácio/UniSEB – Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14091-310 – andre\_alselmi@yahoo.com.br

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 linguísticos, fazendo-se conhecida e acolhida pelos espíritos agraciados pela receptividade e empenho na decifração de mensagens poéticas.

A crítica referente à obra de René Char tenta, com frequência, 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 e a retórica.

Este artigo apresenta um estudo de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* – livro que reúne textos escritos entre 1973 e 1979 – centrando-se nas questões estilísticas, formais, bem como na herança surrealista presente na obra do poeta. 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.

Segundo Hugo Friedrich (1991, p.150-152), 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, ao analisarmos a poesia de Char, vemo-nos obrigados a nos deter no estilo, pois ele é o gerador de sentidos ou, na poética chariana, frequentemente do hermetismo e da poeticidade do texto.

Para que se possa compreender a poética de René Char, é preciso partir da definição de Surrealismo dada por Breton (1969, p.37):

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

*SURREALISME, n. m. Automatisme 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 (1972), 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 Renévill, o próprio Breton (apud DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.103, grifo nosso) 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.

Char (1998, 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”: 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 polos, que faz com que tenhamos a aproximação de opostos – (“*Conquérir à la fois affirmation et négation.*” (CHAR, 1998, p.22), “*Si le monde est ce vide, eh bien! Je suis ce plein.*” (CHAR, 1998, p.48), “*Nous aurons passé le plus clair de notre rivage à nous nier puis à nous donner comme sûrs.*” (CHAR, 1998, p.67) – e, num momento extremo, a fusão de contrários, paradoxos que dão à luz expressões como: “*candeur de la nuit*” (CHAR, 1998, p.72), “*louange moqueuse*” (CHAR, 1998, p.65), “*tout est nouveau, rien n’est nouveau*” (CHAR, 1998, p.71), “*l’art est la braise sur laquelle s’égoutte le filet d’eau d’une rose très ancienne*” (CHAR, 1998, 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 ideia 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 linguísticas 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, o escritor 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, 1998, p.15), “*L’amour, ce frein sublime*” (CHAR, 1998, p.46), “*L’événement, cadeau romanesque du coeur exaspéré [...]*” (CHAR, 1998, 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, 1998, p.66), “*Froid, notre père le plus ancien! Radiant, notre fils le moins lointain!*” (CHAR, 1998, 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, 1998, p.79).

Friedrich ressalta que esse tipo de recurso é típico da poesia moderna. Entretanto, há também outro tipo de metáfora cujo uso é muito frequente na obra de Char, a metáfora do genitivo: *crime d’amont* (CHAR, 1998, p.11) *la dame de pâmoison* (CHAR, 1998, p.15), *la plaie du jour* (CHAR, 1998, p.24), *mal d’amont* (CHAR, 1998, p.24), *la roue du destin* (CHAR, 1998, p.46), *l’épouse de l’espoir* (CHAR, 1998, p.56), *invitation d’aval* (CHAR, 1998, p.24), *bateau de la vie* (CHAR, 1998, p.72) etc. Segundo Friedrich (1991, p.210-211),

Devido à função enfraquecida, e, portanto, múltipla 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 linguístico 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, 1998, p.23), “*La doute remonte l’amour comme une chaland le courant du fleuve [...]*” (CHAR, 1998, 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, 1998, 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’élaner [...]*” (CHAR, 1998, 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 (apud BRETON, 1969, p.52) 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

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

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, 1998, 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, 1998, 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, 1998, p.77).

*L’instant est une particule concédée 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, 1998, 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, fascina-o. 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, 1991, 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 senti, encore moins mesuré.*” (CHAR, 1998, p.24). Outras expressões como “*Jour sans antériorité ni lendemain.*” (CHAR, 1998, 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, 1998, p.15), “*Comment te trouves-tu là?*” (CHAR, 1998, p.43), “*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, 1998, 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 frequentemente eles não retomem nenhum ser nomeado anteriormente.

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

*Elle n’a pas ou peu de regard.* (CHAR, 1998, 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 gerboyaux. L’analogie a deux index pour les montrer. Mais que longue est la course qui nous unit à eux!* (CHAR, 1998, 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 (1991, 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

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

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 soeurs 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 (1998, 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, 1998, p.24), *“Soleil d’hiver à la bouche de pourpier sauvage”* (CHAR, 1998, p.60), *“Mes dieux à tête de groseille”* (CHAR, 1998, 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, 1998, 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, 1998, p.67).

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

*Creuse son trou le soleil.* (CHAR, 1998, 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, 1998, p.70).

No fundo, tais infrações ao código linguístico 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 ideia 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 (1998, p.56) acredita que “*la poésie domine l’absurde. Elle est l’absude 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

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

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, 1994, 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 estar 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, 1998, p.13).

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

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

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

Mais uma vez, deparamo-nos com uma atitude comum aos poetas modernos. Segundo Friedrich (1991, 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, 1998, 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, 1998, p.67).

Há a captação de cenas e ações que se desenvolvem simultaneamente e não possuem relação alguma – uma notável simultaneidade 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 (1978, p.95-96):

*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.*

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

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 sûreté: 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, 1991, 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 ideia: 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 mœurs, 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 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

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char 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, 1991, p.165).

Por fim, conclui-se que, por sua força poética, 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 desse poeta sempre constituirá um desafio para o leitor. Como Rimbaud, Char reserva para si as chaves que dariam acesso a esta poesia sempre hermética e desafiadora.

### ***The arbitrary word: a study of Fenêtres dormantes et Porte sur le toit by René Char***

**ABSTRACT:** *René Char left a vast poetic production which is little studied (especially in Brazil), because his work is considered difficult to understand and, therefore, is said to be hermetic. However, the interest of the critics has increased and, little by little, has gained the deserved space, crossing its territorial and linguistic boundaries, making itself known to the honourable spirits for their efforts in deciphering poetic messages. The criticism concerning the work of Char often tries to understand his poetry from his biography, or else, seeks to reflect on the philosophical grounds that permeate his poetry. Adopting another type of analysis, this article presents a study of Fenêtres dormantes et porte sur le toit – book that brings together texts written between 1973 and 1979 – focusing on the stylistic and formal issues, as well as on the surrealist heritage we find in his poems. Therefore, based on the concepts that guide the modern lyricism, this paper focuses on aspects of the work of the poet that lie in the specific field of poetry: poetic form, figurative language and rhetoric.*

**KEYWORDS:** *René Char. French Literature. Surrealisms. Modern Lyric.*

### **REFERÊNCIAS**

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

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

André Luiz Alselmi

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

CHAR, R. Fenêtres dormantes et porte sur le toit. In : \_\_\_\_\_. **Éloge d'une Soupçonnée précédé d'autres poèmes**. Paris: Gallimard, 1998. p.8-81.

\_\_\_\_\_. **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. Direction de Jacques Demougin. Paris: Larousse, 1972.

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

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

PAZ, O. **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.

