

ROSELI DE FÁTIMA DIAS ALMEIDA BARBOSA

A TRADUÇÃO DE FRANCIS PONGE *PLACÉE EN ABÎME*

Dissertação apresentada ao Departamento de
Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de Campinas
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre
em Linguística Aplicada, na área de Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

UNICAMP

Universidade Estadual de Campinas

março de 2003

IDADE	Re
CHAMADA	T/UNICAMP
	B234t
EX	
IMBO BC/	54301
LOC.	124101
C	☐
D	☒
IEÇO	R\$ 11,00
ATA	14106103
CPD	

CM00185858-9

18 10 294464

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

B234t	Barbosa, Roseli de Fátima Dias Almeida A tradução de Francis Ponge placée en abîme / Roseli de Fátima Dias Almeida Barbosa. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003. Orientador: Paulo Roberto Ottoni Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Traduções de línguas estrangeiras. 2. Ponge, Francis, 1899-1988. 3. Poesia francesa. 4. Derrida, Jacques, 1930- I. Ottoni, Paulo Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	--



COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO

UNICAMP

AUTORIZAÇÃO PARA QUE A UNICAMP POSSA FORNECER, A
PREÇO DE CUSTO, CÓPIAS DA TESE A INTERESSADOS

Nome do Aluno: ROSELI DE FÁTIMA DIAS ALMEIDA BARROSA

Registro Acadêmico: 003891

Curso: MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA

Nome do Orientador: PROF. DR. PAULO R. OTTONI

Título da Dissertação ou Tese: A TRADUÇÃO DE FRANCIS
Ponge PLACÉ EN ABÎME

Data proposta para a Defesa: 14-03-2003

Endereço para Correspondência: 2. DOS BANDEIRANTES 35 AP31
13024-010 CAMPINAS-SP

(O Aluno deverá assinar um dos 3 itens abaixo)

1) Autorizo a Universidade Estadual de Campinas, a partir desta data, a fornecer a preço de custo, cópias de minha Dissertação ou Tese a Interessados.

13/02/2003

assinatura do aluno

2) Autorizo a Universidade Estadual de Campinas, a partir desta data, a fornecer, a partir de dois anos após esta data, a preço de custo, cópias de minha Dissertação ou Tese a Interessados.

 / /

assinatura do aluno

3) Solicito que a Universidade Estadual de Campinas continue-me, dois anos após esta data, quanto à minha autorização para fornecimento de cópias de minha Dissertação ou Tese, a preço de custo, a Interessados.

 / /

~~_____
(ANULADO)~~
assinatura do aluno

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

Prof.^a. Dr.^a. Viviane Veras

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Reseli de Fátima

Dios Almeida Barbosa

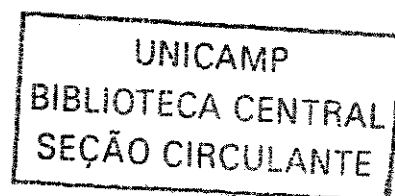
e aprovada pela Comissão Julgadora em
16/05/2003.



Suplente:

Profa. Dra. Maria Augusta Bastos de Mattos

58202685



Ao PLÍNIO,
sine quo nihil esse posset

Il est jour : levons-nous, Philis ;
Allons à notre jardinage,
Voir s'il est, comme ton visage,
Semé de roses et de lys.

Théophile de Viau (*Œuvres poétiques*, 1621-1624)

AGRADECIMENTOS

Passando por diversas situações que me levaram a descobrir o prazer de aprender línguas estrangeiras, me sinto bem por ter podido, durante alguns anos, estudar e escrever um pouco sobre tradução, essa Senhora que está sempre nos desafiando, deixando nosso trabalho sempre em aberto.

Muitas pessoas fizeram parte de meus dias durante esse período e é imprescindível falar da gratidão que sinto por algumas delas que como flores coloriram e perfumaram o meu caminho.

Agradeço a Deus, o princípio de tudo, o grande inspirador, o grande poeta e pintor que pincelou o céu de azul para nosso teto, afinou o canto dos passarinhos para encantar nossos ouvidos, encheu de tinta colorida nossas florestas, campos e flores só para enobrecer o nosso espírito. Ele é o Grande.

Ao Plínio, pela compreensão e carinho com que me ouviu falar desse sonho e me apresentou Francis Ponge. Foi minha inspiração em todos os momentos. As nossas longas conversas quando eu estive para desistir do curso vão ecoar para sempre em meu coração.

A meu pai José Antônio Dias (in memoriam) e minha mãe Adolphina da Silva Barreto Dias que incutiram em mim o amor aos estudos e à escola, incentivando-me e proporcionando-me oportunidades. Aos meus irmãos. Com muito amor.

Ao Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni pela acolhida e orientação. Levo comigo que há diferença e *différance*, uma riqueza de diversidades. Obrigada pela paciência e compreensão.

Aos Profs. Drs. Viviane Veras e Luiz Carlos Dantas, pelo entusiasmo demonstrado no exame de qualificação pela poesia e pelo meu trabalho, entusiasmo que me deu alento para continuar meu estudo. O lindo poema de Manoel de Barros (poucas almas são dadas a amar a poesia), na página 37, me foi dado pela profa. Viviane. As observações, indicações de leitura e conselhos de ambos vieram dar uma nova nuance ao meu trabalho.

Não posso deixar de agradecer aos meus Amigos; a Maria e a Francesco, em especial, que com seu campo de girassóis trouxe colorido aos meus dias.

Ao Dr. Nilson P. M., pelo meu tratamento e pelos conselhos bem humorados.

Ao Dr. Raul H., pelo meu tratamento e pelas conversas que me ajudam a compreender um pouco melhor sobre mim mesma.

À Prof^a. Dr^a. Marilda do Couto Cavalcanti, quando em seu curso revelei minha apreensão em ter que escrever de maneira excessivamente técnica e ela, com seriedade e compreensão, me disse que isso não era tão relevante e que quem sabe daí surgisse um novo estilo.

Ao Prof. Dr. John Schmitz que, com seu bilhete no trabalho de final de curso, como aluna especial, me incentivou a continuar estudando e escrevendo. Acreditei nele.

À Sandra M. pela torcida. Que seus dias sejam cada vez mais alegres.

Ainda há muitas pessoas que minha memória ingrata não se lembra no momento, mas essas estarão sempre no meu coração.

Aos funcionários do IEL pelo apoio administrativo; pela gentileza do Rogério, à Rose...

À valiosa colaboração da CAPES, que me ajudou a realizar este sonho.

Sonho este que, em meio a tantos percalços, me faz lembrar do bambu, que muitas vezes se enverga, mas não quebra. Em retribuição aos golpes do vento, solta seu canto, por vezes parecendo um lamento de dor. De novo ereto, cumpre sua missão.

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;
Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essort,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes !

Baudelaire, Élévation (Les Fleurs du mal)

Se queres compreender o Criador, procura compreender as criaturas.
Columbano

RESUMO

Neste estudo proponho traduções de alguns textos do poeta francês Francis Ponge. Nessas traduções procuramos analisar certas tensões latentes no interior da língua, um certo jogo que o autor autoriza entre a objeto e a língua, nomeado de *objogo*. Buscando exemplificar esse jogo na tradução, nos deparamos com o *double bind*, entendido a partir de Jacques Derrida não somente como o convívio simultâneo entre a necessidade do acontecimento da tradução e do intraduzível, mas também como potencial criador. Entre o traduzível e o intraduzível a tradução acontece mostrando sua pluralidade, sua eterna renovação, um *placé en abîme* de múltiplas escolhas. Escolhas que ilustram o *objogo*, exemplificado neste trabalho pela tradução de textos de Ponge, alguns deles apresentando vários pontos de vista de um objeto. Com a prática da tradução, por vezes plural (mais de uma tradução para um mesmo texto), acontece uma multiplicação de pontos de vista que estabelecem uma complementaridade e uma contaminação entre as línguas, o que pode ser visto em alguns exercícios de tradução e comentários que fizemos.

Concluimos que a tradução se revela como trabalho a partir de uma pluralidade de textos (e de línguas), que também se revela para outros (e outras) infinitamente. Esse potencial criador suscitado pelo *double bind* gera assim uma tensão que é fonte de criação: a partir do in-traduzível se dá a tradução. O *double bind*, agora entre o objeto e a linguagem, faz e é parte da obra pongiana. A tradução encerra assim todos os aspectos relevantes do *objogo* literário.

Índice

Introdução	12
Capítulo 1: O <i>double bind</i> no texto de Francis Ponge	18
Capítulo 2: Francis Ponge: obra e vida	36
2.1. A Criação Literária em Francis Ponge	37
2.2. Considerações gerais sobre a vida e a obra de Francis Ponge	45
Capítulo 3: Em torno da pluralidade e tradução de Francis Ponge	58
3.1. Le Soleil placé en abîme. Le nous quant au Soleil. Initiation à l'objeu	62
3.2. Le Cageot	65
3.3. L'Orange	67
3.4. Les Hirondelles	70
3.5. Notes prises pour un oiseau	74
3.6. Le Pré	79
3.7. Feu et cendres	81
3.8. La Fenêtre	83
3.9. Mimosa	88
3.10. La Chèvre	89
3.11. L'Âne	91
Considerações finais	93
Referências bibliográficas	95
Abstract	99
Résumé	100
Anexo 1: Traduções e Textos completos de Ponge	101
Anexo 2: Bibliografia de Francis Ponge	140
Anexo 3: Imagens em torno de Ponge	145

Introdução

A DISFUNÇÃO

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos
Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso trocado do que a menos.
A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.
Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.

- 1- Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.
- 2- Vocação para explorar os mistérios irracionais.
- 3- Percepção de contigüidades anômalas entre verbos e substantivos.
- 4- Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
- 5- Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.
- 6- Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
- 7- Mania de comparecer aos próprios desencontros.

Essas funções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores.

Manoel de Barros, 2001

A TRADUÇÃO DE FRANCIS PONGE *PLACÉE EN ABÎME* propõe a realização de algumas traduções comentadas de textos do escritor francês Francis Ponge procurando desvendar um pouco mais uma certa pluralidade própria do processo de criação literária, pluralidade que também é inerente à escritura, se pensarmos por exemplo em outros possíveis títulos para este trabalho, como *A Tradução Placée en Abîme em Francis Ponge*, *Francis Ponge Placé en Abîme na Tradução*, *A Tradução do Objeu de Francis Ponge*, *Tradução-Francis-Ponge-Objeto-Língua-Objeu-Objõe*, *Tradução da Assinatura da Coisa-Francis-Ponge e sua Linguagem*, *O Objeu de Francis Ponge e sua Tradução* ou ainda *Francis Ponge e a Tradução – Objeto e Linguagem*.

A partir da reflexão em torno dos textos pongianos, através de traduções que concebem o processo tradutório como recriação e transformação, procuramos também trazer ao leitor brasileiro esse escritor e sua obra. As traduções disponíveis em português são: *Métodos* por Leda Tenório da Motta, *O Partido das coisas* por Ignácio A. Neis e Michel Peterson, *A Aranha* por

Haroldo de Campos (em *O Arco-Íris Branco: Ensaios de Literatura e Cultura*, ed. Imago, 1997), *13 escritos* por Júlio Castañon Guimarães, *O Caderno do pinhal* por Leonor Nazaré, *O Seixo* por Carlos Loria, *Alguns poemas* por Manuel Gusmão (poeta português), *A Mesa* por Ignácio A. Neis e Michel Peterson, *Doze pequenos escritos* por Ignácio A. Neis, M. Peterson e Ricardo L. Canko.

A pluralidade, que se manifesta na tradução, será entendida a partir do *double bind*. Para isso, apresentamos alguns pontos conflitantes que ocorrem no interior da língua e na relação entre as línguas, a tensão, a resistência da tradução levando à questão da necessidade e impossibilidade, do traduzível e intraduzível a partir da obra do filósofo francês do desconstrutivismo, Jacques Derrida. Essa relação conflitante é o que chamaremos de *tensão* no capítulo um, estendendo-a para a relação entre objeto e linguagem na obra de Francis Ponge.

A motivação inicial para o estudo desse autor se deu pelo fato de sua obra conter uma série de jogos com os objetos da linguagem usando a metalinguagem como processo constitutivo da criação literária, jogos envolvendo neografismos, a questão da tipografia e da forma plástica das letras, palavras e textos, além da preocupação com os aspectos sonoros da linguagem. Esses aspectos de sua obra constituem um desafio, uma tensão para a tradução, justificando nossa escolha. Chamou-nos também atenção a afirmação de Ponge de que “os poetas não trabalham com idéias, mas – digamos grosseiramente – a partir de palavras.” (*Méthodes*: 161) Abre-se assim um vasto campo para a experimentação na linguagem, para o trabalho concreto da tradução. Uma tradução que aqui também procura ter o objeto-coisa como centro das preocupações, tal como esse objeto o é na obra pongiana.

Apresentamos no capítulo um a idéia do *double bind* como potencial criador que abre caminho para a compreensão da multiplicidade, da pluralidade na obra pongiana. Essa pluralidade é associada ao termo derrideano *différance* entendida como uma contínua diferenciação no tempo e no espaço dos objetos da linguagem. Esse aspecto de ininterrupta

différance criadora é exemplificado nesse capítulo com três fragmentos de textos do poeta: *Notes prises pour un oiseau*, *Le Verre d'eau* e *Pour un Malherbe*.

No capítulo dois apresentaremos aspectos da obra e da vida do poeta, abordando o processo de criação literária nesse autor. Essa criação literária é compreendida como verdadeiro “laboratório verbal” em que Ponge busca experimentar com as palavras utilizando como princípios ativos as palavras do Littré (seu dicionário preferido) para obter suas reações verbais. (Pode parecer, em um primeiro momento, que a preocupação “laboratorial” de Ponge o apresente como excessivamente técnico, afastando uma certa “espontaneidade” poética. Esse tipo de oposição parece fazer parte da Literatura, tal como discutido por Barbara Johnson (1987: 89-99) ao contrapor a preocupação com a justa forma em Edgar Allan Poe com a preocupação com a idéia justa em Wordsworth.) Em seu “laboratório”, Ponge também procura imitar os mestres através de pastiches e cópias de suas obras, o que o coloca em paralelo com os aprendizes que no Louvre costumam copiar os grandes pintores. O lugar dos objetos na obra do poeta é explicado mais detidamente neste capítulo. Refere-se explicitamente ao *figo* - em entrevista concedida a Marcel Spada (1988: 30) - como sendo ao mesmo tempo coisa referida no mundo exterior e palavra, dualidade que guarda simultaneamente uma resistência e uma não-resistência à expressão. Para melhor compreender o processo criador na obra de Ponge, também teceremos considerações gerais sobre sua vida, e sua ligação com a retórica clássica por meio de sua admiração pelo escritor francês do século XVII, François de Malherbe.

O capítulo três é uma defesa do processo tradutório como atividade criadora que estabelece uma relação de tensão com o texto traduzido. Isso será exemplificado a partir da tradução de doze textos (ou fragmentos de texto) da obra pongiana. Cada tradução suscita uma discussão em torno das questões pluralidade e *double bind*.

As considerações finais tecem um apanhado geral dos aspectos que consideramos mais relevantes da obra pongiana para a tradução sob a ótica da pluralidade criadora. Entendemos que o que apresentamos pode ainda contribuir para uma re-avaliação e uma discussão em torno do que é e do papel da tradução literária.

No anexo 1 apresentamos alguns textos completos de Ponge com suas traduções, incluindo aquelas de outros autores. No anexo 2 apresentamos a bibliografia do poeta. Para concluir, apresentamos no anexo 3 um conjunto de fotos de temas ligados a Ponge.

Nesta dissertação, quando se tratar de citação a uma obra de Ponge essa será indicada entre parênteses, com referência a número de página no caso de poema (a referência completa se encontra ao final desta dissertação). Os demais autores seguem as normas de citação habituais. A escolha de tratar as citações à obra de Ponge de forma diferenciada facilita a associação do texto à obra específica, tendo em vista o objetivo de tornar a obra pongiana mais conhecida nos meios acadêmicos brasileiros.

A menos que indicado, todas as traduções nesta dissertação são nossas.

Tendo em vista que, em alguns casos, apenas trechos dos poemas evidenciavam mais claramente uma tensão entre o intraduzível e a tradução, optamos por traduzir e comentar apenas fragmentos dos textos.

Os textos (ou fragmentos de texto) que foram traduzidos e comentados neste trabalho foram: *Le Cageot* em *Le Parti pris des choses*, *L'Orange* em *Le Parti pris des choses*, *Les Hirondelles* em *Pièces*, *Notes prises pour un oiseau* em *La Rage de l'expression*, *Feu et Cendres* em *Francis Ponge un poète*, *Le Pré* em *Francis Ponge un poète*, *Le Soleil placé en abîme* em *Pièces*, *La Chèvre* em *Francis Ponge un poète*, *La Fenêtre* em *Pièces*, *L'Âne* em *Francis Ponge un poète*, *Le Mimosa* em *La Rage de l'expression*, *Le Verre d'eau* em *Méthodes*.

Capítulo 1

O *double bind* no texto de Francis Ponge

J'ai toujours, dans mon for intérieur, souhaité bien du plaisir aux traducteurs d'un Ponge. [...] À condition, bien sûr, de n'en rien attendre si l'on ne connaît pas par cœur en le lisant à l'étranger et Ponge et la langue française et la langue francisépongée.

Jacques Derrida, *Signéponge*

A TRADUÇÃO DE FRANCIS PONGE *PLACÉE EN ABÎME* é a tentativa de mostrar as várias faces da tradução, enfocando especialmente textos em que ela se dá em situação de resistência entre o intraduzível e o traduzível. Essa polarização caracteriza o *double bind*, tal como propõe Jacques Derrida.

Double bind é entendido aqui como uma polarização tensa em que dois termos (aparentemente) contrários ou paradoxais estão permanentemente presentes na compreensão de determinada realidade. Tais termos acabam operando na prática como complementares e capazes de gerar, de deixar traços que nos iluminam na apreensão de um objeto ou de um conceito.

O *double bind* pode ser entendido a partir de considerações do próprio Derrida sobre a obra pongiana. Sua admiração pelos poetas fica clara no livro *Signéponge*, resultado de uma conferência em que homenageia Ponge. Através de uma análise sobre o trabalho do poeta, vê Ponge na “esponja” (*éponge*) citada no poema *L'Orange* (A Laranja), vendo o nome próprio também na coisa, e sugerindo a assinatura do poeta (*signé* = assinado) no corpo do texto, que funciona assim como um poema-assinatura do escritor. Assinatura essa deixada pela coisa, nesse caso, a esponja. *Éponge* revela dessa forma um conflito entre a tradução e o intraduzível, o nome comum e o nome próprio, a esponja apagando o nome próprio e ao mesmo tempo mantendo-o

consigo, a coisa que pode tanto absorver o limpo (*propre*, que se refere, também, a próprio) e o sujo (Derrida 1988: 54-55). O filósofo francês sustenta assim a idéia da relação íntima entre o nome próprio e a coisa a que se refere.

Continuando esse tipo de jogo, também faz citação da figura pongiana da árvore em que o poeta a descreve sobre o ponto de vista dela mesma (*Tentative Orale*, em *Méthodes*: 193). Essa árvore é ao mesmo tempo carrasco e vítima (*double bind*) pois, oferecendo seu galho para o feitiço do cabo do machado que será a ferramenta que a levará à morte, assina assim a sua própria sentença. Prosseguindo com a metáfora, a árvore diz: *Tu quoque, fili mi* (Tu também, filho meu!) e pensa: “eu sou então, a madeira da qual se faz o cabo do machado?” O cabo do machado é um pedaço da árvore, árvore que pensa, que escreve, que “se escreve sobre ela mesma”, a árvore como o assinante, assim como a esponja (*ibidem*: 49-51).

Dadas essas considerações, poderíamos optar por uma tradução como *Escreveponge*, que integra a palavra *escreve* (que é uma assinatura, uma declaração de autoria) e *Ponge*, o nome do autor, além de conservar graficamente a palavra francesa *éponge* (embora sem acento, um “e” em português tem a pronúncia de [e] em posição inicial de palavra, como em “epístola”, “epígrafe”). *Signéponge* reassina assim a autoria de Ponge, referindo-o mais uma vez ao texto.

A assinatura parece monumentalizar o autor, e portanto eternizá-lo, como a escrita sobre a pedra da época romana. A respeito disso vale a pena comentar que na obra *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Ponge assina frequentemente seus textos utilizando diferentes traduções latinas para seu nome, como os exemplos que seguem.

Francis Ponge.

Nemausensis Poeta
septembre 1958.

Franciscus Pontius Faber

Nemausensis Auctor.

F. P.

(*ibidem*: 117)

Ou,

**Franciscus Pontius.
nemausensis auctor.**

(ou) poeta nemausensis

Anno MCMLVIII fecit

(*ibidem*: 123)

Ou ainda estas duas,

**Franciscus Pontius
Nemausensis auctor
Anno MCMLVIII
Fecit**

(*ibidem*: 125)

**F.P.N.A.
An. MCMLVIII Fecit**

(*ibidem*: 132)

Esta que segue, em caracteres apenas maiúsculos, confere um estatuto de monumento romano ao texto que assina:

**FRANCISCUS PONTIUS
NEMAUSENSIS AUCTOR
AN MCMLVIII FECIT**

(*ibidem*: 245)

Já em *Braque. Dessins* (p.12), somente seu sobrenome aparece em maiúsculas ao assinar a introdução à primeira recolha de desenhos de Georges Braque:

Francis PONGE.
(Paris, Juillet 1950).

A assinatura, entretanto, pode ocultar seu autor, pois tanto ela quanto ele se tornam texto – o texto é uma assinatura e, sendo um acontecimento único, singular, próprio daquele autor, é idiomático.

Na assinatura o autor se divide, se contamina indefinidamente, se refere infinitamente (cf. *Le Soleil placé en abîme*, no capítulo 3). Essa mesma assinatura não é mais ligada a um só nome próprio, mas a uma multiplicidade. O nome próprio, por sua vez, ao se referir multiplamente deixa de ser próprio por estar impregnado de outros sentidos (veja por exemplo a relação *éponge-Ponge*). Por outro lado, a coisa compactua com o poeta, torna-se escritura-assinatura, fazendo emergir o idiomático. A assinatura aparece assim como tendo um aspecto tríplice: como marca idiomática, como nome próprio, e como ato, a “coisa” que atua ou a assinatura (entendida como processo) da assinatura (entendida como resultado da ação) e, assim referida infinitamente. Esse acontecimento no texto em torno da assinatura caracteriza o *double bind*.

O *double bind* nos permite adentrar na questão de que a tradução não se dá integralmente, pode-se apenas aceitar a simultaneidade entre necessidade e impossibilidade. Esses aspectos possibilitam uma reflexão sobre a língua no que diz respeito à sua pluralidade, o falar da língua em várias outras, o seu desdobramento, o seu transbordamento no sentido de que existe uma cumplicidade entre as línguas, uma complementaridade em que a fronteira entre elas revela esse *double bind*. Podemos constatar também que a tradução revela uma correlação entre as línguas, elas estão interligadas pela tensão entre objeto e linguagem: “Assim podemos afirmar que na tradução recíproca não há somente duas línguas envolvidas, que não há nunca duas línguas, o que há são suas multiplicidades. As fronteiras imaginárias entre as línguas são apenas regras de um jogo, para que se possa refletir sobre tradução e para que o tradutor possa encenar o paradoxo

double bind, a existência das várias línguas nas línguas envolvidas na tradução.” (Ottoni 2001b: 142).

Estendendo o *double bind* para o texto pongiano, pode-se dizer que em toda sua obra percebe-se uma tensão entre o objeto (a coisa) e a linguagem. Ponge sente necessidade de ir até o objeto da maneira mais despojada possível, mas ao descrevê-lo não pode fazê-lo senão pelo uso da linguagem. A tensão é entendida aqui como um desnível hierárquico entre o mundo dos objetos e a linguagem, que gera um desejo de comunicação, de expressão através da palavra escrita. Ou, nos dizeres do poeta (*Méthodes*: 11):

Não se poderia imaginar um tipo de texto (novo) que, se situando mais ou menos entre os dois gêneros (definição e descrição) emprestaria do primeiro sua infalibilidade, sua indubitabilidade, como também sua brevidade, e do segundo seu respeito pelo aspecto sensorial das coisas...¹

Ou ainda (*Pour un Malherbe*: 70):

Aliás, sempre **hesitei entre** o desejo de assujeitar a palavra às coisas [...] e o desejo de encontrar para elas equivalentes verbais (?). Nunca poderei escapar dessa condição? É certo que o que me caracteriza é isso: tentar chegar ao poema breve (texto breve, *nu* e adequado) e ao mesmo tempo fazer para isso longos estudos, reflexões de ordem metodológica, moral,

¹ *Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infailibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses...*

política, que mais posso dizer! – interessantes por si próprias. [grifos
nossos]²

Uma amostra dessa tensão na tradução de Ponge é dada pela resistência que o texto *Notes prises pour un oiseau* (*La Rage de l'expression*: 31) oferece ao tentar escrevê-lo em português brasileiro³. A presença dos neografismos que apresentam um jogo com a palavra *oiseau* marcam claramente um aspecto do in-traduzível na tradução. Vejamos o trecho inicial.

NOTES PRISES POUR UN OISEAU

L'oiseau. Les oiseaux. Il est probable que nous comprenons mieux les oiseaux depuis que nous fabriquons des avions.

Le mot OISEAU : il contient toutes les voyelles. Très bien j'approuve. Mais, à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'L de l'aile : OILEAU, ou le v du bréchet, le v des ailes déployées, le v d'*avis* : OIVEAU. Le populaire dit *zozio*. L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. Et *oi* et *eau* de chaque côté de l's, ce sont les deux gras filets de viande qui entourent le bréchet.

² D'ailleurs, j'ai toujours balancé entre le désir d'assujettir la parole aux choses [...] et l'envie de leur trouver des équivalents verbaux (?). Jamais pourrais-je sortir de là ? Il est bien sûr que mon particulier est là : essayer d'arriver au poème bref (texte bref, cru, et adéquat) et au même temps faire à ce propos de longues études, des réflexions d'ordre méthodologique, moral, politique, que sais-je ! – intéressantes par elles-mêmes.

³ Todas as vezes que nos referirmos à língua portuguesa nesse trabalho, trata-se do português do Brasil, a menos quando explicitamente assinalado.

NOTAS PARA UMA AVE

A ave [*oiseau*]. As aves [*oiseaux*]. É provável que compreendamos melhor as aves a partir do momento em que fabricamos aeroplanos.

A palavra *OISEAU* [ave]: contém *todas as vogais*. Muito bem, eu aprovo. Mas, no lugar do s, como única consoante, teria preferido o L de *aile* [asa]: *OILEAU*, ou o v do esterno, o v das asas desdobradas, o v de *avis*: *OIVEAU*. O popular *piupiu*. O s, vejo bem que se parece com o perfil da ave em repouso. E *oi* e *eau* de cada lado do s, são os dois gordos filés de carne que contornam o esterno.

Ao brincar com as letras da palavra *oiseau*, no intuito de apropriá-la mais ao objeto que descreve, Ponge acaba substituindo o s pelo L (para conformar a palavra à *aile* (asa)) e depois pelo v (para conformar a palavra ao esterno e às asas abertas da ave) criando dois neografismos (*OILEAU* e *OIVEAU*). Note-se que, em português, o v do esterno está presente na palavra AVE que ocupa uma posição central em relação às vogais (referindo à posição central do esterno em relação às asas). Vide tradução completa no anexo 1 e comentários adicionais no capítulo 3, seção 3.5. Percebe-se nesse texto uma outra tensão, a do tradutor entre a forma da palavra francesa *oiseau*, a partir da qual Ponge desenvolve seu texto, e a necessidade de dar conta dos sentidos em português. Essa forma resiste à tradução, estabelecendo um conflito entre o intraduzível e a tradução, um *double bind*.

Num quadro de referência filosófico em que as questões do *double bind* são discutidas de maneira mais amiúde, o neografismo *différance* na obra de Derrida, fomentou uma longa discussão em torno de suas implicações para o francês e para a tradução. As propostas de

tradução para o português (como *diferança*, *diferência*, *diferância* – em Portugal –, *diferænça*, *diferensa*, *difer-ença*: cf. Ottoni 2000) suscitam questionamentos a respeito das relações no interior de nossa língua e das relações entre as línguas francesa e portuguesa. Tais relações fazem ressaltar o aspecto polissêmico e idiomático no interior da(s) língua(s) (Ottoni 2001a).

Embora se perceba a diferença gráfica, o A da *différance* estabelece uma relação de homofonia com a palavra *différence* pois, com respeito à sonoridade as duas palavras são idênticas, dado que os dígrafos *en* e *an* têm ambos a pronúncia [ã] naqueles contextos. Sendo assim, embora se escreva de forma distinta, ouve-se da mesma maneira.

Ainda em relação à letra A, Derrida (1991a) faz uma alusão a um texto de Hegel, em que esse último compara a forma maiúscula da letra a uma pirâmide: o A maiúsculo portanto lembrando uma marca muda, um silêncio tumular (a pirâmide é um túmulo). O maiúsculo monumentaliza a coisa e é interessante notar que a letra maiúscula é muito usada na obra pongiana (cf. as assinaturas de Ponge apresentadas anteriormente e os textos *Le Soleil placé en abîme* e *Notes prises pour un oiseau*, no capítulo 3 e no anexo 1, e *La Fenêtre*, no capítulo 3). Num fragmento do texto *La Fenêtre*, por exemplo, as maiúsculas como que dão concretude ao objeto-tema. Ou nas palavras de Leclair (1995: 110-111):

Em toda a obra de Ponge – e é uma de suas originalidades –, as palavras são sentidas como materiais concretos dotados de uma forma, como signos para elucidar ou como manchas sobre o papel; sua materialidade gráfica lembra as inscrições latinas gravadas na pedra. O escritor “vicioso” que percebe as palavras fora de sua significação se apega sobretudo a sua

plástica.⁴

Quanto a essa materialidade gráfica, Ponge relata ainda para Marcel Spada (1988: 31) a sua preferência pela pluma em detrimento da máquina de escrever, sendo para ele uma continuação da mão. Comenta que o primeiro esboço de escrita do texto *Galet* foi feito com “grandes letras redondas ou ovais”. Seus comentários nos permitem discernir nele um gosto em associar as características plásticas da coisa com aquelas das letras que usa para falar da mesma coisa. Em *La Crevette*, texto de *Le Parti pris des choses*, o animal é mesmo comparado à vírgula ou “outros sinais de pontuação”.

Retornando ao mesmo tipo de jogo com o A de *différance*, apesar de sua eloquência, o silêncio da letra traz uma dificuldade para seu uso no discurso falado. Assim, na Retórica, esse A não seria compreensível ou exigiria algo mais, talvez um código estabelecido entre discursante e platéia para que haja compreensão entre ambos. Para a tradução em português não foi possível, a partir das soluções acima, dar conta desse silêncio do A, e portanto o jogo da contaminação não se dá da mesma forma (Ottoni 2000). É assim pela proliferação de soluções e de possíveis sentidos e sua complementaridade que se manifesta o *double bind* – a necessidade e a impossibilidade da tradução.

Derrida também usa a palavra *entendre* para falar sobre o mesmo assunto, palavra que tanto pode significar *ouvir* como *compreender*. Palavras como essas podem gerar situações de ambigüidade em relação à significação de um texto. Para ele, como o neografismo *différance* não existe, não tem essência (logo não tem presença) não pode nunca representar um ente-presente. Não constitui assim, um signo, já que esse representa o presente na ausência do mesmo.

⁴ *Dans toute l'œuvre de Ponge – et c'est une de ses originalités –, les mots sont ressentis comme des matériaux concrets dotés d'une forme, comme des signes à élucider ou des taches sur le papier ; leur matérialité graphique*

Talvez na tentativa de preencher essa ausência, o filósofo propõe uma análise do significado da palavra. O verbo “diferir”, do latim, “differre” tem dois significados: o de postergar, “remeter para mais tarde, de ter em conta o tempo e as forças numa operação que implica um cálculo econômico, um desvio, uma demora, um retardamento, uma reserva, uma representação, todos os conceitos que resumirei aqui numa palavra de que nunca me servi mas poderíamos inscrever nessa cadeia: a *temporização*. Diferir nesse sentido é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporizada de um desvio que suspende a consumação e a satisfação do ‘desejo’ ou da ‘vontade’, realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito.” (Derrida 1991a: 39). Outro sentido para *différance* é o de diferenciar, ser diferente. Derrida também lembra que no grego, “diapherein” (de onde vem a palavra latina) só tem o sentido de diferenciar (*ibidem*: 38). *Différance* remete portanto simultaneamente a espaçamento e temporização, o que poderia trazer um ganho, pois o termo *différence* só traz o sentido de ser diferente, de não ser igual. Pensando em termos gramaticais, o A vem do particípio presente de *différer*, *différant*. Ao se pensar em *différance*, tem-se portanto a questão da polarização entre ativo e passivo, como é o caso de *mouvance* (movência) e *résonance* (ressonância), que são indecisos entre os dois pólos citados. Isso ocorre porque, ao se criar um neografismo, esse automaticamente se relaciona com as demais: *différance* rima com *résonance* e com *mouvance*. Sendo assim, *différance* questiona radicalmente o léxico (será que ela funcionará como as demais palavras terminadas em *-ance*, isto é, indecisas entre o ativo e o passivo?). Ao lançar a questão, podemos dizer que Derrida desconstrói o léxico da língua francesa. Essa polarização entre ativo e passivo estabelece o que chama de *double bind* (*ibidem*: 47), o duplo

rappelle les inscriptions latines gravées dans la pierre. L'écrivain "vieux" qui perçoit les mots en dehors de la signification, s'attache tout particulièrement à leur plastique.

vínculo, a presença de dois pólos que se opõem e se complementam simultaneamente. O *double bind* não se assume, só se pode suportá-lo na paixão, e não se analisa integralmente (*ibidem*: 51).

A polarização a um tempo conflitante e complementar do *double bind* traz em si um potencial gerador de novas acepções, de novos ângulos de visão de um objeto, criando e recriando novos objetos de linguagem (palavras, neografismos) e relações entre eles. Um exemplo desse tipo de relação pode ser vista no texto *Notes prises pour un oiseau*, em que se verifica referências sucessivas diretas e metafóricas à ave, isto é, suas características físicas e comportamentais, bem como a relação da palavra a outros termos etimologicamente correlatos.

Um exemplo de polarização pode ser vista também no livro *Feu la cendre* de Derrida (1987, 1991b), que Ned Lukacher prefacia e traduz como *Cinders*. O texto aponta para a necessidade de se tentar buscar ao menos um traço ou traços da escritura do autor francês. Derrida parece escrever no calor das cinzas, doma as palavras oriundas do pensamento, queimadas e as joga feito cinzas ainda quentes sobre o papel, mas que agora talvez sejam cinzas frias, dificultando qualquer tentativa de uma abstração maior. Na leitura dos textos derrideanos já não se vê mais o original, mas as suas cinzas, o traço. O pensamento foi queimado e a linguagem é o resto, o que sobra da combustão, *o que permanece sem presença*. É o caso também da assinatura de Ponge em *L'Orange*, em que é preciso que ela permaneça e desapareça, isto é, uma permanência na ausência, que “fica-para-desaparecer” (Derrida 1988: 48-49).

Ainda em *Feu la cendre*, se vêem os neografismos *s'andrent* (que rima com *cendre*) e *s'androgynocident*. *S'andrent* traz a forma de verbo na terceira pessoa do plural, e *s'androgynocident* remete a *cendre*, *androgynie* e *génocide*, também trazendo a forma de verbo na terceira pessoa do plural. Podemos dizer que Derrida (2001) deu um *corpo novo* às palavras e esse corpo ressurgiu das cinzas: *criar uma obra é dar à língua um corpo novo, dar um corpo tal que a verdade da língua aí apareça como ela é, aí apareça e desapareça como um afastamento*

elíptico. Ainda diz que o poeta trabalha com uma língua que morre e ressuscita (uma oscilação), vindo às vezes como morto-vivo ou como fantasma. É o poeta que dá vida à língua e para isso ele precisa estar próximo dos restos, das cinzas. Para ele, o poeta tem a responsabilidade de despertar, ressuscitar a língua. Em suas palavras: *cada poema é uma ressurreição, mas que nos engaja com um corpo vulnerável que pode ser de novo esquecido*.

Embora hesite entre *ashes* e *cinders* para designar o que chama de *trace*, Derrida escreve em *Cinders* que *cinders* “é o melhor paradigma para traço”. Mas não é nem um nome próprio nem uma metáfora, é uma relação com a possibilidade da verdade. *Cinders* é o que mais se aproxima da verdade do nome próprio, da verdade do Ser, ficando sua existência indecível.

Para nos familiarizar com os termos *cinders* e *ash* antecipemos um pequeno exercício pongiano, a busca de significados nos dicionários. No *Dictionary of English Language and Culture* (Longman), o termo *cinder* se refere a “pequenos pedaços de matéria queimada ou parcialmente queimada (madeira, carvão etc.)”. E *ashes* a “cinzas de um corpo”. E no *English Dictionary* (Penguin), *ashes* se refere a “restos de algo destruído pelo fogo, finas partículas do material mineral de um vulcão”. Já no Dicionário Larousse da Língua Portuguesa, o termo cinzas tem a seguinte acepção: “pó ou resíduos sólidos pulverulentos, incombustíveis, que resulta da combustão de certos materiais; restos, destroços do que foi destruído pelo fogo; restos mortais; a memória dos que já se foram; sinal de luto, mortificação; a cor cinzenta; Quarta-feira de Cinzas, o primeiro dia da Quaresma, imediatamente posterior à terça-feira de carnaval.”

(O dicionário era para Ponge um objeto de predileção, sobretudo o *Littre*⁵, que para ele era uma ferramenta indispensável, como se pode perceber nesse exemplo tirado do texto *Le Verre d'eau* (*Méthodes*: 100):

POT : s'oppose à verre. Sourd comme un pot, bête comme un pot.

GODET : petit vase à boire sans pied ni anse.

GOBER : avaler sans savourer, sans mâcher (ce n'est pas mon fait). Saisir et avaler.

VERRE : le verre (matière) est de nature amorphe, dur et fragile.

VASO: opõe-se a copo. Surdo como uma POrTa, burro como uma POrTa.

COPINHO: pequeno recipiente para beber sem pé nem alça.

GUALDIR: engolir sem saborear, sem mastigar (não é do meu feitio). Pegar e engolir.

COPO: o vidro é de natureza amorfa, duro e frágil.)

Pode haver cinzas do profano e cinzas do sagrado? Pode-se pensar nas grandes pessoas, como os santos e outros grandes homens, que já se foram e continuam em nossas memórias: lembrança de um passado que não mais existe mas que faz parte do presente, que está sempre presente mesmo estando ausente. A palavra cinza traz assim um forte sentido de perda, de não colorido, de tristeza e ao mesmo tempo não é uma perda absoluta porque dela pode vir a ressurreição (Cristo, ou a fênix, que renasce das cinzas) ou assinalar um eterno recomeço, como afirmado por Ponge com o uso do termo *proême*, “Proema: que meu trabalho seja uma contínua retificação de minha expressão” (*La Rage de l'Expression*: 9). A palavra *proême* parece ser a

⁵ Grande dicionário de língua francesa do século XIX em cinco volumes, formato in-fº, sob a direção de Émile Littré. Cita sobretudo os autores clássicos.

união de *prose* (prosa) com *poème* (poema). Considerações como essas levaram o termo a ser traduzido como “proema”, união de *pro* (ou *pr*), pseudo-prefixo de “prosa” com *ema* (ou *oema*), pseudo-sufixo de “poema”. “Proême” aproxima-se de “proêmio” (início de um discurso), marcando um eterno recomeço: “Um escrito de Ponge é um terremoto de retidão porque ele tenta teimosamente, na presença de cada coisa, novamente encontrada, o ato perpetuamente incoativo da nominação.”⁶ (Maldiney 1974: 96). Esse tipo de procedimento o aproxima do jogo de Derrida com a *différance*, pois com ele há um exercício contínuo de recuo no espaço e no tempo, o que exige um perpétuo recomeço.

Ainda com referência às cinzas e remetendo a Maurice Blanchot (1948), Derrida fala da coisa, do pensamento que grita e que está dentro das cinzas da origem da linguagem. Essa voz é a *Cendre*, *Cinder*, a *Cendrillon* (Cinderela) do conto de Perrault que mora entre cinzas. As cinzas, o luto, o holocausto, o inspirar e comer do resto das cinzas, o aniversário, o anel, todos eles perpassados pelo tema da repetição.

Essa repetição pode se manifestar como oscilação ininterrupta, exemplificada pela análise que Derrida apresenta da expressão *il y a là cendre*. O *a* de *la cendre* e *là cendre* (*a cinza*, algo que está definido, distinto entre outros; e *ai cinza*, algo que está localizado no espaço) marca uma oscilação (presença e ausência do acento) entre duas origens, uma origem no que está além (*ai*) e a outra que está aquém (*a*), que assinala a infinita divisibilidade do traço não presente.

Essa infinita divisibilidade relacionamos com a noção de pluralidade do processo de criação literária. A pluralidade criativa não é exclusiva da escrita, mas está presente em qualquer obra artística. Basta lembrarmos das mais de 60 versões da montanha Sainte-Victoire (Dumas 1995),

⁶ *Un écrit de Ponge est un tremblement de rectitude parce qu'il tente opiniâtrément, en présence de chaque chose, nouvellement rencontrée, l'acte perpétuellement inchoatif de la nomination.*

na obra de Paul Cézanne ou das diversas *baigneuses* entre os pintores impressionistas (Manet, por exemplo), pós-impressionistas (Cézanne) e cubistas (Picasso).

A pluralidade exige por outro lado um compromisso, um engajamento. Para lembrar desse compromisso Derrida escreve *langage* (linguagem) como *l'engage* (o engaja/a engaja), engajamento dentro da linguagem, fazendo eco, se propagando qual uma onda sonora – oscilatória.

Para Ponge, esse engajamento com a escrita é a sua própria vida, pois desde pequeno se vê dentro de um universo malherbiano que o atrairá fortemente. Mais tarde será tomado pela escrita de tal modo que sua assinatura tomará naturalmente corpo na poesia, sendo coisa também, amalgamando escritor e texto. O poeta parecia querer se exceder, ir além de uma simples definição, queria denunciar a linguagem comum e formar ou ao menos ajudar a formar uma outra linguagem. Era um operário da palavra. Todas as palavras são passíveis de serem analisadas por ele: em seu livro *Pour un Malherbe*, brinca com as palavras do nome MALherbe – *MÂLe* (macho) e *mauvaise herbe* (erva daninha) e se pergunta qual erva daninha: “Aquele que cresce ao pé dos muros ou das belas casas cúbicas bem sólidas, dessas ‘belas construções de estrutura eterna.’”⁷ (*Pour un Malherbe*: 12).

Ou ainda (*ibidem*: 13):

A erva daninha em questão é aquela que cresce, relativamente rara mas firme, forte como grama, ao pé das construções de estrutura eterna, nas ruas das aldeotas francesas.

⁷ Celle qui croît au pied des remparts ou des belles maisons cubiques bien solides, des ces “beaux bâtiments d'éternelle structure.”

Tão útil quanto um marco (isso se concebe menos bem), ela nasce entre as pedras: essas grandes lajes das vias romanas, essa pedra do rey.

Boa erva, *male* erva que não serve para nada, senão para separar as pedras, senão para perpetuar a erva: é evidentemente a melhor⁸.

Para Ponge esse nome tinha algo de masculino e livre, como a erva daninha, que cresce em qualquer lugar. O substantivo *mal* (mal ou dor) está ligado semanticamente ao adjetivo francês *mauvais/mauvaise* (mau/má). Acrescentou assim o *e*, marca do feminino (*herbe* é feminino), ao substantivo para remeter aos nomes Mal(e)herbe e *mâle* (macho).

Procuramos mostrar neste capítulo que a encenação do *double bind* em torno dos textos e da tradução de Ponge favorece a multiplicação do olhar sobre sua obra na relação com a tradução- transformação-criação e o tradutor.

⁸ *La mauvaise herbe en question, c'est celle qui pousse, relativement rare mais dure, drue comme le chiendent, au pied des bâtisses d'éternelle structure, dans les rues des bourgades françaises. Aussi utile qu'une borne (cela se conçoit moins bien), elle pousse entre les pavés : ces grands dallages des voies romaines, ce pavé du roy. Bonne herbe, male herbe qui ne sert à rien, sinon à disjoindre les pierres, sinon à perpétuer l'herbe: c'est évidemment la meilleure.*

Capítulo 2

Francis Ponge: obra e vida

Naquele tempo de dantes não havia limite para ser.
Se a gente encostava em ave
Ganhava o poder de alçar.
Se a gente falasse a partir de um córrego
A gente pegava murmúrios.
Não havia comportamento de estar.
Urubus conversavam sobre auroras.
Pessoas viravam árvores.
Pedras viravam rouxinóis.

Depois veio a ordem das coisas
E as pedras têm que rolar seu destino de pedra para o resto dos tempos.
Só as palavras não foram castigadas com a ordem natural das coisas
As palavras continuam com seus deslimes.

Manoel de Barros, 1998

2.1. A criação literária em Francis Ponge

Quando falamos texto literário e de sua tradução uma certa ordem de prestígio e de dificuldade se impõe e costuma-se pensar rapidamente em uma impossibilidade. Walter Benjamin (1923) coloca o texto literário em um plano que não é acessível, para o autor a essência, aquela que não está na comunicação, seria o misterioso, o poético desse texto. Para Ponge o literário é mais concreto, está num exercício consciente e árduo que parece a prova de sua existência: “Tal é nossa maneira de viver. Tal é também para nós (eis o que é para nós) a Literatura.”⁹ (*Pour un Malherbe*: 71). Esse exercício árduo está intimamente ligado a um desejo de denunciar a linguagem comum e de formar uma outra. (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*: 16)

⁹ *Telle est notre façon de vivre. Telle est aussi pour nous (voilà ce qu'est pour nous) la Littérature.*

O trabalho de Ponge mostra claramente que sua poesia vem de uma pesquisa em um “laboratório verbal” (*Pour un Malherbe*: 70), modo de trabalhar que marca seu estilo. Um trabalho que explora a pluralidade da linguagem (*Méthodes*: 28):

A cada instante de trabalho com a expressão, à medida que a escrita se desenvolve, a língua reage, propõe suas soluções próprias, incita, suscita idéias, ajuda na formação do poema.¹⁰

Ou ainda este pensamento que encontra eco em Benjamim (*ibidem*), quando esse defende que a obra de arte vale por si mesma, mas entendido aqui no quadro da pluralidade (*Méthodes*: 182-183):

O próprio de um texto de alto valor é justamente valer além daquilo que foi concebido pelo autor, de valer separado do autor, de existir por ele mesmo, e o que isso quer dizer: existir por si mesmo? **Significa existir repetidas vezes - certamente de modo diverso – sucessivamente por vários apreciadores, leitores, ouvintes ou recitadores.**¹¹ (Grifos nossos.)

O estilo pongiano está centrado na leitura do *Littré*, um dicionário profuso em citações da literatura francesa, um trabalho portanto aparentemente menos misterioso, mas não certamente menos árduo (*ibidem*: 24):

¹⁰ À chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème.

¹¹ Le propre d'un texte hautement valable est, justement, de valoir en dehors même de la façon dont l'a conçu son auteur, de valoir détaché de lui, d'exister par lui-même, et qu'est-ce que cela veut dire: exister par soi-même? Sinon exister à plusieurs reprises – et certainement de façon différente – successivement pour plusieurs contemplateurs, lecteurs, auditeurs, ou recitateurs.

O Littré não está longe: tenho a sensação de que as palavras certas aí se encontram. Se elas não estão, de qualquer forma, é preciso criá-las. Mas de tal forma que se obtenha comunicação, que elas sejam condutoras do espírito (como se diz condutora de calor ou de eletricidade). De qualquer forma tenho as sílabas, as onomatopéias, as letras. Eu me sairei bem!

E acredito que as palavras vão bastar...¹²

Do Littré, diz Ponge: “este maravilhoso cofre de expressões antigas” (*ibidem*: 165). Não só o Littré é o cofre dos segredos, revelador de antigos tesouros, mas toda a biblioteca é fonte de pesquisa e busca do múltiplo, do variável, do plural. Para manifestar o plural inerente à linguagem, o poeta se serve de diversos artificios que acabam por romper com as formas poéticas fixas, ditadas por regras externas (*ibidem*: 31-32):

Não mais sonetos, odes, epigramas: a forma mesmo do poema seja de um certo modo determinada pelo assunto. [...] ...E não digo que não empregue, às vezes, certos artificios de ordem tipográfica; - e não digo também que em cada um de meus textos haja relação entre sua forma, diria prosódica, e o assunto tratado; ...mas enfim, isso acontece às vezes (cada vez mais freqüentemente).¹³

¹² *Le Littré n'est pas loin : j'ai le sentiment que les mots justes s'y trouvent. S'ils n'y sont pas, après tout, il me faudra les créer. Mais tels alors qu'ils obtiennent la communication, qu'ils soient conducteurs de l'esprit (comme on dit conducteur de la chaleur ou de l'électricité). Après tout j'ai les syllabes, les onomatopées, j'ai les lettres. Je me débrouillerai bien !*

Et je crois bien que les mots vont suffire...

¹³ *Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes: la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet. [...] ... Et je ne dis pas que je n'emploie, parfois certains artifices de l'ordre typographique ; - et je ne dis pas non plus que dans chacun de mes textes il y ait rapport entre sa forme, dirais-je prosodique et le sujet traité ; ... mais enfin, cela arrive parfois (de plus en plus fréquemment).*

Para atingir a pluralidade de visadas, Ponge faz exercícios de cópia, os quais aproximam seu trabalho dos exercícios que são feitos em museus como o Louvre (cf. *Pour un Malherbe*: 72). Declara em *Méthodes* que copiava páginas inteiras de outros autores como para exercitar a expressão. Essa pluralidade de visadas se torna essencial quando se trata de revelar uma certa variedade de facetas das coisas. Variedade essa que os dicionários (mesmo o Littré) não cobrem pois neles parece apenas haver a definição da palavra e não a descrição da coisa, pois o nome condensa, simplifica exageradamente, ofusca as qualidades dos objetos (cf. *Méthodes*: 30-31). Ponge parece querer realizar assim, uma *ekphrasis*, que segundo uma reavaliação do pensamento dos antigos gregos seria uma espécie de “discurso descritivo que faz ver claramente o objeto que se mostra” (Billault 1991: 247 apud Costantini 1995). Essa descrição era entendida pelos sofistas gregos da época romana como aquela de tudo e de qualquer coisa (*ibidem*: 36).

A descrição que o poeta francês se preocupa em fazer não é uma descrição técnica, no entanto, mas eminentemente poética, pois (Robbe-Grillet 1969: 50-51):

[...] só a ciência pode pretender conhecer o interior das coisas. A interioridade do seixo, da árvore ou do caracol que Francis Ponge nos oferece troça da ciência, bem entendido [...]; de qualquer forma, essa interioridade não representa em nada aquilo que há nas coisas, mas sim aquilo que o homem pode fazer entrar dentro delas por sua própria vontade. [...] O único critério é a verdade do sentimento expresso ao nível dessas imagens – do sentimento humano, evidentemente, e da humana natureza que é a natureza de todas as coisas!”

A aproximação que os adeptos do *Nouveau Roman*, como Robbe-Grillet, fazem de seu trabalho ao de Ponge não é gratuita, tendo em vista o interesse deles nos objetos do cotidiano, em descrevê-los obsessivamente, beirando às vezes ao irreal, ao onírico (cf. *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon 1953 [1926] e *L'Emploi du Temps*, de Michel Butor 1957). Mas ao descrever o mundo das coisas, o *Nouveau Roman* só se interessa, na verdade, pelo homem e sua situação no mundo, pois seus adeptos afirmam que, na aparente ausência de personagens e a manifesta presença de uma multitude de objetos, há sempre “o olhar que os vê, o pensamento que os revê, a paixão que os deforma.” (Robbe-Grillet 1969: 91)

A descrição em Ponge é feita via duas técnicas premeditadas. Uma dessas técnicas consiste em partir da coisa, considerando-a como não nomeada, e procurar descrevê-la, apresentando seu nome apenas ao final ou no título (por exemplo, *La Table* In: *La Table*: 49) (*Méthodes*: 31). Uma outra técnica consiste no dismantelamento do nome do objeto, a partir da análise de partes do objeto físico, do estabelecimento de analogias diversas a partir dele, da exploração de suas propriedades (*ibidem*: 30). Com as duas técnicas o poeta como que ensina a (re)fazer o objeto, parecendo chamar a atenção para a existência e a organização dos mesmos no mundo.

O caso do copo d'água é exemplar em relação à segunda técnica (*ibidem*: 95-139). Dele, Ponge traz à tona taça, recipiente, vaso, louça (*vaisselle*, ligado a *vase*), timbale (alguns recipientes têm a forma desse instrumento musical). Suas propriedades: capacidade de conter, o adjetivo “capaz”, no sentido próprio e figurado. Aspectos etimológicos e analógicos do uso dos termos em outras línguas são explorados (por exemplo, *Capacité*: do provençal, *capacitat*. *Tasse*, do árabe *Thâça*. *Gobelet*, do latim, *gubellus*), assim como os exemplos da Literatura (caso de *capable*, em frases de Corneille, Pascal, Molière, Racine, entre tantos outros. Cf. *ibidem*: 98 para a lista completa). É como se o poeta se colocasse no papel do autor de um Thesaurus, reproduzindo toda a teia de relações da palavra; mas não apenas isso, estabelecendo uma

referência sempre diferida a outros autores e obras. Um outro aspecto importante do copo d'água é o seu caráter plástico no texto, resolvido por Ponge pela forma do poema, conforme se vê abaixo em francês e na tradução.

(Le Verre d'Eau)
IL ME SEMBLE QUE C'EST CLAIR,
TRANSPARENT, LIMPIDE ?
CONTENANT COMME CONTENU ?
L'ALLÉGORIE ICI HABITE
UN PALAIS DIAPHANE !
ÇA VA ? VI, VA, VU ?
C'EST LU ? LI, LA, LU ?
C'EST BI ?
C'EST BA ?
C'EST BU ?

(FIN)

(O Copo d'Água)
ME PARECE QUE É CLARO,
TRANSLÚCIDO, LÍMPIDO?
RECIPIENTE COMO CONTEÚDO?
AQUI MORA A ALEGORIA
UM PALÁCIO DIÁFANO
TUDO BEM? BE, BI, BO?
FOI LIDO? DE, DI, DO?
É BE?
É BI?
É DO?

(FIM)

O objetivo desse exercício é dar às pessoas uma idéia da plástica de um copo d'água, recorrendo mesmo a dar ao poema a forma do copo. Uma preocupação em escolher palavras que remetem à transparência do copo também está presente neste texto (claro, transparente, límpido, diáfano). As palavras *verre d'eau* são também sentidas como sendo adaptadas ao propósito a que foram estabelecidas, começando com a letra *V* e terminando com *U*, duas letras em forma de copo, de vaso, assim o poema *Le Verre d'Eau* (*ibidem*: 139) toma a forma de um copo que contém o líquido de suas palavras. Mesmo o título entre parênteses pode ser visto como a borda do recipiente. A pluralidade de formas de recipientes verbais em outras plumas (por Panard, Capelle e Aldus Manutius) é manifesta no livro do poeta *Francis Ponge un poète* (pp. 51 e 110). Esse mesmo exercício de caligrama foi realizado por Guillaume Appolinaire, como por exemplo, procurando figurar a silhueta de Louise de Coligny-Chatillon, conhecida por Lou (Lecherbonnier, Rincé, Brunel & Moatti 1989: 100).

Exercícios como esses podem ser verificados na obra de Ponge como um todo, sempre na forma da pluralidade da apresentação de um objeto ou tema. Entre esses, a mesa é um objeto privilegiado, com o qual trabalhará por mais de sete anos, resultando em um livro (*La Table*). Os objetos, o mundo das coisas, assumem um papel central na obra pongiana, constituindo um jogo no interior da linguagem: um *objeu*, nas palavras de Motta (2000: 39), “algo entre o objeto e o jogo”. O neografismo *objeu* (objogo) é definido no texto *LE NOUS QUANT AU SOLEIL. INITIATION À L'OBJEU* (*Pièces*: 135-138) e parece resultar do amálgama entre as palavras *objet* (objeto) e *jeu* (jogo) (ver comentários no próximo capítulo e anexo 1). O *objeu*, criado por Ponge, foi introduzido por Pierre Fédida no vocabulário psicanalítico como terceiro termo da relação “analista-analisando”, que se transforma assim em “analista-*objeu*-analisando” (Gouvêa s.d.). Tal jogo, exercício, é fonte de prazer, de alegria expressa por um outro neografismo: *objoie* (*Le Savon*: 128), [objegria]. Ponge opera outros amálgamas, podendo inclusive analisar nomes já

existentes como fruto de uma composição. Em Braque, nome próprio, introduziu Bach e *baroque*. Também situa seu nome entre *Fenouil* e *Prêle* no poema *Le Pré (Lyres)*. Também pode sugerir nomes antes não existentes a partir do que está disponível no léxico francês, como o neografismo *grenouillerie* (rãzeria), em que inventa um lugar, e o neografismo *amphibigüité* (anfibiqüidade), em que liga a *coisa* referida à qualidade desse estado (*La Fin de l'Automne* In: *Le Parti pris de choses*: 33-34).

Como se percebe dos exemplos acima esse jogo se serve dos aspectos gráficos icônicos (e não propriamente como escrita). Como se o poeta convocasse outros sentidos e aspectos semióticos das letras para deixar talvez um pouco mais de traço de sua linguagem.

Procuramos mostrar que a matéria poética de Ponge é o mundo dos objetos, das coisas que o cercam. Ele explora suas formas, suas cores, sua utilidade, conferindo-lhes um papel fundamental e autônomo. O escritor dá voz a esses objetos do cotidiano, boa parte deles desprezados pelo homem, como é o caso do engradado (*Le Cageot* em *Le Parti pris des choses*: 38). Essa voz parece querer aproximar as coisas e os homens num desejo de harmonia. Ele se permitiu entrar no mundo das coisas, dos animais, vegetais e minerais, mundo inanimado, esquecido pelos homens, como se em sua inferioridade não pudesse tomar a palavra, mas o escritor toma a palavra desse mundo como seu objeto e faz esse mundo ser audível (*Méthodes*: 185):

Um outra coisa que me parece essencial, que gostaria de dizer. Saibam que o que me força, me obriga a escrever é a emoção que oferece o *mutismo* das coisas que estão à nossa volta. Talvez se trate de um tipo de piedade, de solicitude, enfim, tenho o sentimento de manifestações mudas da parte das

coisas, que solicitariam de nós que enfim nos ocupemos delas e falemos sobre elas.¹⁴

O mundo que o escritor cria para os objetos é um mundo que lhes é próprio, no qual o ser humano não tem lugar. Entretanto, o poeta se permitiu uma concessão ao inscrever seu nome na palavra “*éponge*”, como vimos anteriormente. Através dessa inscrição, o poema transporta Ponge, sendo ele mesmo um objeto.

Uma análise alternativa consistiria em dizer que, como Louis Aragon (1953 [1926]) em *Le Paysan de Paris*, Ponge descreveria em detalhe a natureza das coisas que o cercam no intuito de fazer um inventário das coisas do mundo, como que para organizá-las (cf. *Braque. Dessins*: 9). No livro de Aragon, o nome da maioria das pessoas não nos é apresentado, o autor não se atém a elas e se preocupa em descrever os estabelecimentos, as ruelas, cada lugar, cada prédio da Passage de L’Opéra, como se quisesse preservá-los do esquecimento.

Para melhor entender esse e outros aspectos da obra pongiana, é necessário repassar os principais fatos ligados a sua biografia.

2.2. Considerações gerais sobre a vida e a obra de Francis Ponge¹⁵

Passaremos em seguida a apresentar de maneira sucinta a trajetória do escritor. As informações que seguem foram extraídas, com algumas adaptações, de *Francis Ponge un poète, Pour un Malherbe, O Partido das Coisas* e da *Magazine Littéraire* n° 260.

¹⁴ *Autre chose, qui me paraît essentielle, que j’aimerais dire. Vous savez que ce qui me porte ou me pousse, m’oblige à écrire, c’est l’émotion que procure le mutisme des choses qui nous entourent. Peut-être s’agit-il d’une sorte de pitié, de sollicitude, enfin j’ai le sentiment d’instances muettes de la part des choses, qui solliciteraient de nous qu’enfin l’on s’occupe d’elles et les parle...*

¹⁵ A bibliografia de Ponge está no anexo 2.

Francis Ponge nasce em Montpellier, cidade ao sul da França, em 27 de março de 1899. Sua família protestante era de Nîmes, cidade da Provença. Sua mãe, Juliette Saurel, musicista, vem de uma família de artistas e de fabricantes de tecido para móveis. Seu pai, Armand Ponge, fez carreira na *Comptoir national d'escompte*, era músico, escrevia e estava sempre presente na educação dos filhos: participava ativamente na vida deles fazendo longos passeios didáticos no campo. Mais tarde será um dos primeiros críticos de seu filho. No ano precedente, seu pai era nomeado em Avignon e a família fica nessa cidade por nove anos. Com uma infância feliz, sua educação se dá de início com preceptores e governanta inglesa e, depois, a 4ª série no Liceu *Frédéric-Mistral*. Nessa época nasce sua irmã Hélène. Desde pequeno é introduzido na música, teve aulas de piano com uma amiga de sua mãe, sra. Salinelle, com a qual aprende a tocar entre outros, Robert Schumann. Também ia todos os domingos ao templo e lia a Bíblia. Essa ficará para ele como o modelo do Livro pela sua formatação e pela maneira como texto e nota se remetem um ao outro.

Em 1909 seu pai é nomeado diretor da agência de Caen e se muda com a família para a Normandia. Caen é a cidade de François de Malherbe (1555-1628), poeta célebre por suas pesquisas de estilo e de métrica e reformador da língua francesa. Esse também dividiu sua vida entre Caen e a Provença.

Assim Ponge começa sua vida escolar no Liceu Malherbe onde estudará da 5ª série do Ensino Fundamental até o Ensino Médio. Inicia-se à língua e aos autores latinos (Lucrecio, Tácito, Horácio) que serão, como Malherbe, seus “verdadeiros mestres”. Suas biografias o apresentam às vezes como um aluno “brilhante”, “irregular”, “bom”, “um pouco singular e distraído”.

Conta em seu livro *Pour un Malherbe* que todos os dias ia da praça da *République* até o colégio passando diante da casa onde nasceu o escritor e onde se via essa inscrição em “grandes e

belas palavras bem legíveis: *ICI NÂQUIT MALHERBE EN 1555* [AQUI NASCEU MALHERBE EM 1555]”. Ponge admirava Malherbe, admirava sua casa, é o lugar onde ele gostava de ficar, diz que nessa casa cada palavra tem a dimensão exata. Tinha Malherbe como um clássico, na mesma linha dos latinos e gregos. Parece que se encaixava tão bem no cenário de sua vida que sua visão amorosa a tudo que dizia respeito a Malherbe é algo que não foge a nossa percepção na leitura de sua obra. E tudo marcava sua vida: assim, além da casa de Malherbe e de sua escola com o nome do escritor, o clube de futebol da cidade, do qual fazia parte, também era dedicado a Malherbe (C.M.C. – Club Malherbe Caennais). Nesse universo malherbiano, o poeta aprende a amar antigos valores, sua língua e assim se volta para o mundo das coisas (cf. *Le Parti pris des choses*) para mostrar valores esquecidos pelos homens. Jogando com as palavras, Ponge diz que sempre se sentiu à vontade dentro de Malherbe. (Com orgulho relata que seu pai também tinha barbicha como o escritor.)

Malherbe, fidalgo da corte francesa sob Henrique IV de origem modesta, o poeta-gramático era um vanguardista em seu tempo. Rejeitando o preciosismo verbal de seu tempo, contrapõe a poesia como ofício e técnica, a retórica fundamentada apenas na razão como arte do bem-dizer (uma poesia mais intelectual do que emotiva). Inspirado em autores latinos como Sêneca (que chegou a traduzir), Malherbe buscava uma língua precisa, clara, objetiva, que buscasse a palavra justa, empregada no seu “sentido exato” (sem ambigüidades, sem sentidos obscuros) (Puzin 1987). Vejamos um fragmento da língua malherbiana (Malherbe 1971: 152):

IMITATION DU PSAUME

“LAUDA ANIMA MEA DOMINUM”

(extrait)

N’espérons plus, mon âme, aux promesses du monde :

Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde

Que toujours quelque vent empêche de calmer,

Quittons ses vanités, laissons-nous de les suivre :

C’est Dieu qui nous fait vivre,

C’est Dieu qu’il faut aimer.

IMITAÇÃO DO SALMO

“LAUDA ANIMA MEA DOMINUM”

(fragmento)

Não esperemos mais, minh’alma, pelas promessas do mundo:

Sua luz é feita de fragilidade e seu favor uma onda

Que um vento qualquer sempre impede de acalmar,

Deixemos suas vaidades, cansemo-nos de as querer:

É Deus que nos faz viver,

É Deus que se deve amar.

Como se vê, essa precisão é levada também à sintaxe, que não apresenta o excesso de inversões e de liberdades da poesia preciosa, desejando uma poesia próxima da prosa de seu tempo. É imediata a aproximação da obra e do método malherbianos não apenas com o “laboratório verbal” pongiano, como também com sua busca pela descrição mais exata possível de cada coisa através de uma linguagem despojada. Pode-se dizer que a complementaridade entre *Raison* (Razão) e *Réson* (Ressom), que Ponge aplicava a Malherbe querendo ressaltar a harmonia entre som e sentido na poesia do autor clássico, também se aplica a ele mesmo, pois sua escritura ressoa (*résonne*) ao extremo (cf. Sabatier 1988: 37).

A vida acadêmica de Ponge é também marcada pela política (se engaja no Partido Comunista) e pela guerra. Até o final de suas férias, durante a guerra, trabalha para um hospital militar em *Caen*. Nessa época, faz “brilhantes” estudos de Retórica, apesar de sua grande dificuldade de falar em público. Leu o *Litttré*, Gide, os latinos, os simbolistas e escreveu seus primeiros poemas. A revista *La Presqu’île*, editada por amigos, publicou um soneto do poeta com o pseudônimo de Nogères. Ponge obtém em 1915-1916 a melhor nota da academia no *baccalauréat* (exame de aprovação no Curso Médio) de Filosofia com uma redação sobre a arte de pensar por si mesmo. Em 1917 estuda direito e é também o ano de licenciatura em filosofia na Sorbonne. Mas no ano seguinte, no exame oral, fica calado e assim não obtém aprovação na licenciatura em Filosofia. Também nesse período começa sua vida de quartel em Falaise, no inverno segue para o *Grand Quartier Général* das Forças Armadas Francesas em Metz. A experiência militar revolta sua sensibilidade e termina de uma maneira desastrosa, assim ele termina seu tempo de serviço na prisão.

Em 1919 segue o *Grand Quartier Général* para Chantilly. Fica gravemente doente, com difteria, e em convalescência escreve *La Promenade dans nos serres*, texto que mais tarde vai fazer parte de *Proêmes*, e que apresenta uma reflexão completamente específica sobre a

linguagem. No centro para estudantes mobilizados em Estrasburgo se prepara para a *École Normale Supérieure* na qual é admitido apesar de seu estado de saúde, mas não será aprovado porque fica novamente calado no exame oral de Filosofia. De volta à vida civil, se inscreve no Partido Socialista.

Passa alguns dias em Caen com seu pai, em 1922, o qual lê seus textos e os entrega a Jacques Rivière e a Jean Paulhan, amigo da família, que acompanha seu trajeto como escritor, relendo seus textos. Em 1923, Jean Paulhan convida Ponge, que aceita trabalhar na editora Gallimard para a revista *Nouvelle Revue Française*. Mas quando seu pai morre, em 18 de maio de 1923, o poeta, traumatizado, escreve *La Famille du sage*, texto que evoca seu pai. Deixando seu emprego, se dedica a escrever. Assim de 1923 a 1930 aprofunda suas pesquisas sobre as relações entre a palavra e a poesia.

De volta para Paris com sua mãe e irmã, seu trabalho é realizado em condições muito precárias, como ele mesmo confidenciou a Philippe Sollers, em 1968 (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*: 71):

No apartamento onde morava com minha mãe, tinha arrumado um pequeno cômodo que era um antigo banheiro, onde só havia uma cadeira e uma mesa, uma pequena mesa. Nesse cômodo não havia janela, não podia ficar aí por muito tempo. Era nesse lugar como um anarquista trabalhando em segredo. Quais eram minhas armas?

Bem, no muro tinha pregado um alfabeto em grandes letras; e sob a mesa havia meu “Litttré”. Trabalhava pois para preparar minha bomba, com letras

e palavras. Agora, o que colocava na minha engenhoca? Qual era a pólvora?

Bem, era de certa maneira o irracional.¹⁶

Percebe-se então que o que movia Ponge para a escritura era uma forte emoção provocada pela estética do conjunto dos objetos, das paisagens, de uma obra de arte, de uma pessoa. Deseja que o texto dê conta dessa primeira impressão que experimenta. Ao senti-la, sabe que “[seu] texto já existe” (Spada 1988: 31). Assim, em meio a grandes dificuldades (o poeta passa o inverno de 1929 em Grau-du-Roi entre os pescadores para se recuperar de uma crise nervosa) redescobre a realidade das “coisas” e começa a fazer textos importantes como *Le Galet*.

Sua adesão ao grupo surrealista se dá em 1930, com o qual compartilha algumas posições políticas. Participa alguns meses do movimento em reuniões, manifestações e espetáculos. Nessa época assina o manifesto anunciando a revista *Le Surréalisme au service de la révolution*, em cujo primeiro número publica *Plus-que-raisons*, que é uma espécie de manifesto: “nada de compromisso possível entre o partido das idéias ou das coisas a descrever e o partido das palavras. Considerado o poder singular das palavras, o poder absoluto da ordem estabelecida, uma única atitude é possível; tomar até o extremo o partido das coisas.”¹⁷ (*Francis Ponge un poète*: 12).

¹⁶ Dans l'appartement où je vivais avec ma mère, j'avais arrangé une petite pièce qui était un ancien cabinet de toilette, où il n'y avait qu'une chaise et une table, une petite table. Cette pièce était sans fenêtre, je ne pouvais pas y tenir longtemps. J'étais là un peu comme un anarchiste travaillant en secret. Quelles étaient mes armes ? Eh bien, au mur j'avais épinglé un alphabet en gros caractères ; et, sous la table, il y avait mon Littré. Je travaillait donc à préparer ma bombe, avec des lettres et avec des mots. Maintenant qu'est-ce que je fourrais dans mon engin ? Quelle était la poudre ? Eh bien, c'était en une certaine façon l'irrationnel.

¹⁷ Point de compromis possible entre le parti pris des idées ou des choses à décrire, et le parti pris des mots. Étant donné le pouvoir singulier des mots, le pouvoir absolu de l'ordre établi, une seule attitude est possible ; prendre jusqu'au bout le parti des choses.

Em 1931, para desposar Odette Chabanel entra como empregado em *Messageries Hachette*, em suas palavras: “porque sua família não teria certamente permitido se eu fosse simplesmente um anarquista de gabinete e um membro do grupo surrealista.”¹⁸ (Spada & Jacomino 1988: 21).

Começa assim para ele um longo período de “proletarização” e de militância sindical. Ele descreverá esse trabalho no texto “R. C. Seine n°” (*Le Parti pris des choses*: 67). Outra confidência, em 1935, desta vez no prefácio de *Sapates* (Spada & Jacomino 1988: 21):

O que escrevo agora talvez tenha um valor próprio: nada posso dizer. Devido a minha condição social, porque estou ocupado a ganhar minha vida durante praticamente doze horas por dia, não poderia escrever bem outra coisa: disponho de cerca de vinte minutos, à noite, antes de ser tomado pelo sono.¹⁹

Esse é o tempo que dispõe para escrever e tenta tirar o máximo proveito: “o que importa é apreender quase toda noite um novo objeto, de tirar daí ao mesmo tempo um prazer imenso e uma lição.”²⁰ (*Francis Ponge un poète*: 14)

Em 1936, acontece a greve dos funcionários de Hachette com ocupação dos prédios da editora. Nessa época Ponge se torna um sindicalista. No ano seguinte, se inscreve no Partido Comunista e toma a palavra no *Moulin de la Galette*. Dispensado de Hachette, retorna à condição de desempregado. Para ganhar sua vida passa a trabalhar em companhias de seguro.

¹⁸ *Parce que sa famille ne me l'aurait certainement pas donnée si j'étais resté simplement un anarchiste de cabinet et un membre du groupe surréaliste.*

¹⁹ *Ce que j'écris maintenant a peut-être une valeur propre : je n'en sais rien. Du fait de ma condition sociale, parce que je suis occupé à gagner ma vie pendant pratiquement douze heures par jour, je ne pourrais écrire bien autre chose : je dispose d'environ vingt minutes, le soir, avant d'être envahi par le sommeil.*

²⁰ *ce qui m'importe est de saisir presque chaque soir un nouveau objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une lesson.*

Entre os anos 1938 e 1948 empreende um novo tipo de composição, seus textos são como um terreno de construção, de reparação em que um trabalho de pesquisa de palavras, de tentativas de prosa e poesia é elaborado, em que o texto estudado é explicado minuciosamente. Tais criações podem ser vistas em *Note prises pour un oiseau* (1938), *Le Carnet du bois de pins* (1940-1941), *Mimosa* (1941), *L'Œillet* (1941-1944), *Le Verre d'eau* (1948) e de um outro modo *La Guêpe* (1939-1943). Mas, por ocasião da Segunda Guerra, é chamado para o serviço militar. Nesse período escreve *Souvenirs Interrompus*.

Em 1941 continua a trabalhar nos textos de *La Rage de l'expression* e atua na Resistência alojando os resistentes da Frente Nacional. No ano seguinte, Ponge assume um posto de chefia no diário *Progrès de Lyon*, onde publica 53 artigos anônimos sob o título de *Billets "Hors Sac"*. Se envolve também na atividade de resistente no sul da França sob a cobertura de representantes de Seghers, na revista *Confluences, Fontaine*. Tratava-se de entrar em contato com os jornalistas e simpatizantes, fazer circular informação política e preparar o terreno para controlar uma arma decisiva, a imprensa, quando o momento chegar.

De volta a Paris, liberado, em 1944, sua vida é difícil, entre outras, tem preocupações com moradia, trabalho, aquecimento e alimentação. É nessa época que Louis Aragon propõe a Ponge a direção da seção literária de *Action*, jornal comunista. Nesse órgão publicará entre outros Paulhan, Char, Queneau, Sartre, Tardieu, Audisio, Gaëtan Picon, Limbour, mas o poeta não escreverá aí, até sua partida, depois de um ano, quando se desentende com o Partido Comunista e se afasta. É nessa época que encontra e começa sua colaboração com alguns pintores, entre os quais Braque, Picasso, Fautrier e Dubuffet. E é também nesse ano que aparece na revista *Poésie* 44 um importante estudo de Jean-Paul Sartre sobre *Le Parti pris*, em que esse afirma (Spada & Jacomino 1988: 23):

Não creio que se tenha chegado tão longe na apreensão do ser das coisas. Aqui, materialismo e idealismo não são mais oportunos. Estamos aqui bem longe das teorias, no coração mesmo das coisas, e as vemos subitamente como pensamentos recobertos pelos seus próprios objetos.²¹

Ou na palavras de Bernadette Gromer, que prefacia *Francis Ponge un poète* (p.18):

Ponge não tem por objetivo... escrever as oscilações das aparências, mas a substância interna do objeto, no ponto preciso em que ela própria se determina. Assim a frase reproduz esse movimento gerador...²²

No ano de 1947, vencendo uma velha inibição de falar em público, participa de um congresso em Paris e em Bruxelas com uma exposição que se chama *Tentative orale*. São palavras suas (Spada & Jacomino 1988: 23):

... Enfim, nada obriga que um escritor seja de alguma forma feito para falar. Não vem à cabeça de ninguém propor isso a um marceneiro, por exemplo, ou a um ourives, ou a um químico de laboratório. Como esses outros artesãos, entretanto, o escritor pode ter escolhido sua profissão

²¹ *Je ne crois pas qu'on ait jamais été plus loin dans l'appréhension de l'être des choses. Ici, matérialisme et idéalisme ne sont plus de saison. Nous sommes ici bien loin des théories, au coeur des choses mêmes, et nous les voyons soudain comme des pensées empâtées par leurs propres objets.*

²² *Ponge n'a pas pour but ... de décrire l'ondoiement des apparences, mais la substance interne de l'objet, au point précis où elle se détermine elle-même. Aussi la phrase reproduit-elle ce mouvement générateur...*

porque gosta antes de mais nada de viver sozinho, um pouco escondido em seu lugar.²³

Essas palavras como que justificam sua inibição em falar em público, o que não o impediu de, mais tarde, ministrar palestras e conferências. Em 1950, por exemplo, profere conferência em Florença. Durante as duas décadas seguintes, outras conferências serão proferidas na França, na Bélgica, na Alemanha, na Itália, na Iugoslávia, no Canadá e nos Estados Unidos.

Em 1952, professor da Aliança Francesa de Paris até sua aposentadoria em 1964.

Em 1956 profere conferência em Stuttgart, Alemanha sobre *La Pratique de la littérature*. Neste mesmo ano Philippe Sollers e seus amigos o contatam para conferências públicas da Aliança Francesa.

Em 1959, Ponge viaja com Philippe Jaccottet para receber um prêmio de poesia em Capri, Itália e a comenda da Legião de Honra da França.

Depois de algumas publicações e seu afastamento da Aliança Francesa, é convidado para proferir conferências na Itália, Canadá e Estados Unidos e em 1971 conferências na Grã-Bretanha.

É professor visitante na Columbia, em Nova Iorque, de 1966 a 1967. E é em 1968 que os trabalhos universitários sobre sua obra começam a se multiplicar na França.

Em 1971 publica *La Fabrique du pré* em *Dans les sentiers de la création* realizando seu projeto quanto à adaptação da ilustração e a paginação de acordo com o texto.

Falece em 6 de agosto de 1988 em Bar-sur-Loup, Alpes-Maritimes e é inumado no dia 10 em Nîmes. A revista *Tête d'affiche* consagra-lhe sua capa com uma homenagem de Jacques

²³ ... Enfin rien n'oblige qu'un écrivain soit le moins du monde fait pour parler. Il ne vient à l'idée de personne d'en proposer autant à un ébéniste, par exemple, ou à un orfèvre, ou à un chimiste de laboratoire. Comme ces autres

Chirac, então prefeito de Paris. Em 20 de setembro é inaugurada uma praça Francis-Ponge em Montpellier. Em dezembro a revista *Magazine Littéraire* (nº 260) publica um *dossier* em sua homenagem.

Em 2 de fevereiro de 1989 houve a emissão, pelos correios da França, na série *Poetas franceses do século XX* (Paul Éluard, André Breton, Louis Aragon, Jacques Prévert, René Char), de um selo com a efígie de Ponge.

Tendo passado em revista os principais aspectos ligados à vida e à obra de Francis Ponge, passaremos a fazer o exercício da prática da tradução bem como discutir algumas soluções propostas dentro do leque de possibilidades que ainda poderiam ser exploradas em uma tradução do in-traduzível.

artisans pourtant, l'écrivant peu avoir choisi son métier parce qu'il aime plutôt vivre seul, un peu caché à son établi.

Capítulo 3

Em torno da pluralidade e tradução de Francis Ponge

Avec leur langue, les auteurs créent de la littérature nationale.

La littérature mondiale est faite par les traducteurs.

José Saramago

As traduções apresentadas aqui suscitam discussões a respeito das relações no interior de nossa língua e entre as línguas francesa e portuguesa. Uma certa tensão emerge nos textos com relação a suas traduções, ressaltando aquelas já existentes antes da tradução, tendo em vista o *double bind* e a tensão entre o objeto e a linguagem no texto pongiano bem como seu aspecto “indeciso entre prosa e poesia, crítica e criação, discurso da obra e discurso sobre a obra.” (Motta 2000: 131). Um exame mais detalhado de alguns aspectos dessa tensão constitutiva da tradução será feito ao longo deste capítulo, tensão que não se desfaz com a proposta e o resultado dos vários exercícios de tradução. Ao contrário, em seu conjunto, esses exercícios e o texto francês manifestam o jogo entre a tradução e o intraduzível na obra pongiana.

Se por traduzível entendemos, numa visão lingüística tradicional, a manutenção exata entre duas línguas da mesma teia de relações entre os objetos (palavras, sinais gráficos, aspectos sonoros) presentes no texto bem como entre os objetos ausentes, aos quais o texto remete, não pode haver tradução possível (o intraduzível). Mas a tradução se dá na prática (o traduzido). A passagem de uma teia de relações da linguagem de uma língua para outra guarda assim uma parte do traduzido e do intraduzível, a tradução manifesta essa tensão presente nos textos. É nesse momento através de seu potencial criador que se vê encenado o *double bind*.

Esse potencial criador é bastante prolífico em Ponge, que procurou dar uma visão plural de seus objetos, como exemplificam vários de seus textos como *Notes prises pour un oiseau* ou a obra *La Table*, em que vários pontos de vista sobre a mesa são apontados. O livro *Le Savon* também é um exercício claro dessa pluralidade, que se estende até a obra de outros autores, como *À la Recherche du Savon Perdu...* (*Le Savon*: 71), que podemos traduzir como *Em Busca do Sabão Perdido*, que o poeta emprestou da obra proustiana, *À la Recherche du Temps Perdu* (Em Busca do Tempo Perdido). A pluralidade pode assim ser vista a partir da referência sempre diferida, ou seja, a partir da *différance*. *Différance* que remete sempre a outras traduções. A pluralidade gerada pelo *double bind* e caracterizada como *différance* será vista nas traduções deste capítulo, começando por examinar dois títulos de obra ligados a Ponge: *Le Parti pris des choses* e *Signéponge*.

Em inglês há duas traduções para *Le Parti pris des choses*, *The Nature of Things* (por Lee Fahnestock, de 1995) e *The Voice of Things* (por Beth Archer, de 1971), respectivamente, *A Natureza das Coisas* e *A Voz das Coisas*. Em italiano, a tradução é *Il Partito preso delle cose* (pelo poeta Piero Bigongiari), *O Partido Tomado pelas Coisas*, que é, por sinal, a tradução proposta pelo poeta português Manuel Gusmão em seu livro *Alguns poemas (uma antologia poética)* de 1996. Em espanhol a tradução ficou *De parte de las cosas*, *Da Parte das Coisas* ou ainda *Sob a Perspectiva das Coisas*. Em português brasileiro sugerimos *Do Ponto de Vista das Coisas*, *A Palavra das Coisas* ou ainda *O Discurso das Coisas*. Outra tradução possível, sugerida pelo Prof. Luiz Carlos Dantas, é *A Retórica das Coisas*. Em princípio, apenas o ser humano pode tomar posição em relação a algo (*prendre parti*, de onde vem a expressão *parti pris*). A escolha desse título pode também estar relacionada ou ser relacionada ao engajamento do poeta em política. Hesitou em adotar um título definitivo a essa obra, tendo comentado no Colóquio de Cerisy que teria podido escolher 36 outros títulos, entre eles, *Approbation de la nature*

(Aprovação da Natureza), *Façons d'être* (Maneiras de Ser), *Être* (Ser), *Trente arts poétiques* (Trinta Artes Poéticas), *Trente fables avec leur morale* (Trinta Fábulas com sua Moral) (Leclair 1995: 65). Através desse pequeno exercício de tradução do título de uma das obras de Ponge, podemos perceber que as possibilidades de interpretação e de tradução nunca cessam, uma solução levando à outra, estabelecendo um diálogo entre as línguas.

Na tradução proposta no capítulo 1 para *Signéponge*, *Escreveponge* (comportando dois sentidos, “assim assina Ponge” ou “a coisa que reclama a escrita de Ponge”), a língua portuguesa foi contaminada, houve uma complementaridade entre o indivíduo e a coisa, não se sabendo ao certo se Ponge está na escritura ou se está marcado, assinado pela coisa na escritura ou ainda se a escritura é que está marcada, assinada por Ponge. É como se ele tivesse nascido de novo no mundo das coisas, notado por elas, no acontecimento da escrita. Esse processo continua na tradução para incluir aí o tradutor e uma outra língua, para encontrar no jogo das línguas, em sua multiplicidade, uma certa cumplicidade na maneira de agir, interagir, agir por contra própria, usando a mão do autor/tradutor como instrumento de suas peripécias, de suas traquinagens, artimanhas e rebeldias, usando o texto para assinar sua existência, na relação íntima, na rede de objetos de linguagem que não tem fim. A tradução em inglês, *Signsponge* (por Richard Rand 1984), traz o significado de “assim escreve Ponge”, como em nossa proposta para o português, sem trazer o significado imperativo do português, nem o particípio passado do francês. Mas sua pluralidade se manifesta pelo significado de “signos, Ponge”.

Para dar uma visão dessa pluralidade na tradução, procurando observar os métodos pongianos, apresentaremos exercícios de tradução a partir de um mesmo texto. Alguns exercícios foram apresentados também na pluma de outros tradutores, com outras soluções, com o intuito de discutir alguns aspectos da tensão na tradução.

Começemos por apresentar e comentar o título do texto que introduz o termo *objeu* (objogo) e que prefigura, de certa forma, o jogo recorrente em torno dos objetos da linguagem que faremos na sequência.

3.1. Le Soleil placé en abîme. Le nous quant au Soleil. Initiation à l'objeu

Na tradução do título desse texto utilizamos a expressão “referido infinitamente”, que podemos dizer, dá conta, de forma apropriada, do significado do idiomatismo “placé en abîme”. O título que encabeça esta seção (o mesmo do texto) foi traduzido então por *O sol referido infinitamente. O nós quanto ao sol. Iniciação ao objogo*.

Comentando sobre a pluralidade de pontos de vista que conduzem à elaboração de um texto, prefigurado sob o prisma do sol (que embora pareça dominar todas as coisas é apenas uma pequena parte da “engrenagem” do universo), o autor propõe o termo *objeu* (objogo) para nomear seu método. Essa pluralidade é uma característica inescapável, premente da escritura (Martel 1998: 76):

[...] Ponge constata que o “mecanismo ou determinismo universal” que comanda o curso do sol é o mesmo que aquele que comanda a escritura; nessa “página absoluta” cuja necessidade se impõe muito cedo, a leitura deve reproduzir simultaneamente o movimento do sol sobre “o álbum do céu” e aquele da escritura sobre a “página do bloco de anotações” e do livro. Em suma, a forma do livro deverá ser “exatamente adequada a seu sentido”,

isto é, reproduzir o curso do sol no céu e colocar na direção da significação do texto.²⁴

O termo *objeu* é apresentado no livro *Pièces* (p. 137) no trecho abaixo (o texto, do qual o que segue é um fragmento, se encontra no anexo 1).

Qu'on le nomme *nominaliste* ou *cultiste* ou de tout autre nom, peu importe : pour nous, nous l'avons baptisé l'*Objeu*. C'est celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde.

Que nous n'ayons pu continuellement nous y tenir prouve seulement qu'il est trop tôt sans doute encore pour l'*Objeu* si déjà, comme nous avons eu l'honneur de le dire, sans doute il est trop tard pour nous.

Le lecteur dont nous ne doutons pas, formé sur nos valeurs et qui nous lira dans cent ans peut-être, l'aura compris aussitôt.

Que o nomeie *nominalista* ou *cultista* ou outro nome, pouco importa: para nós, o batizamos o *Objogo*. É aquele em que o objeto de nossa emoção

²⁴ [...] Ponge constate que le "mécanisme ou déterminisme universel" qui commande la course du soleil est le même que celui qui commande l'écriture ; dans cette "page absolue" dont la nécessité s'impose très tôt, la lecture doit reproduire simultanément le mouvement du soleil sur "l'album du ciel" et celui de l'écriture sur la "page du bloc-

referido em primeiro lugar infinitamente, a espessura vertiginosa e o absurdo da linguagem, considerados exclusivamente, são manipulados de tal maneira que, pela multiplicação interior das relações, as ligações formadas ao nível das raízes e os significados trancafiados com duas voltas, seja criado esse funcionamento que sozinho pode dar conta da profundidade substancial, da variedade e da rigorosa harmonia do mundo.

Por não termos podido continuamente nos ater a isso prova apenas que ainda é sem dúvida muito cedo para o Objogo se já é, como temos tido a honra de dizê-lo, sem dúvida muito tarde para nós.

O leitor do qual não duvidamos, formado sobre nossos valores e que nos lerá daqui a cem anos talvez, terá compreendido imediatamente.

Na tradução acima, *objeu* é considerado amálgama de *objet* (objeto) com *jeu* (jogo), e por isso, traduzido como *objogo*. Na tradução portuguesa, que figura no anexo 1, Manuel Gusmão também adotou o termo *objogo*. Para a expressão-chave do texto “*placé en abîme*”, ele optou pela tradução “colocado em abismo”. Uma outra proposta para a mesma expressão poderia ser o uso da expressão latina *ad infinitum*, por ser usada em português quando queremos dizer “e assim infinitamente” e por o latim ser uma língua apreciada por Ponge, aproximando-o dos autores clássicos e trazendo um aspecto monumentalizador. O título poderia então ser: *O Sol ad infinitum*.

Podemos perceber nesse texto que a pluralidade é a característica-chave da obra pongiana, característica essa assinalada pelo termo *objogo*. É através do *objogo* que Ponge elabora também o próximo texto comentado e traduzido: *Le Cageot*.

notes” et du livre. Bref, la forme du livre devra être “exactement adéquate à son sens”, c’est-à-dire reproduire la course du soleil dans le ciel et mettre sur la voie de la signification du texte.

3.2. Le Cageot

A palavra *cageot* (engradado), no poema homônimo de *Le Parti pris des choses* (p. 38) é relida, é associada a *cage* (gaiola, jaula) e a *cachot* (calabouço). O próprio poema explica que *cageot* está “a meio-caminho” (em termos de forma sonora e gráfica) entre *cage* e *cachot*. Na verdade, *cageot* (engradado) se inicia com os sons e grafia da palavra *cage* (gaiola) e termina com o som e grafia finais de *cachot* (calabouço, masmorra). A palavra *cageot* (engradado), não está associada apenas em termos de forma a *cage* (gaiola/jaula) e a *cachot* (calabouço/masmorra); a associação também é semântica, pois entre as três palavras transparece a noção comum de confinamento. Engradado é o confinamento de frutas e legumes. Calabouço ou masmorra, o de seres humanos. Jaula ou gaiola, o de animais.

Seguem um fragmento do texto em francês e suas traduções, tendo em vista escolhas distintas para o jogo de palavras acima comentado (para o texto completo e suas traduções, incluindo a de Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria, ver anexo 1).

LE CAGEOT

(extrait)

A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple
caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre
suffocation font à coup sûr une maladie.

O ENGRADADO

(fragmento)

A meio caminho de em grade ao condenado a língua portuguesa tem engradado, simples caixa com grade de luz destinada ao transporte dessas frutas as quais, com a mínima sufocação, ficam certamente doentes.

Segue a tradução orientada pela escolha da palavra caixote.

O CAIXOTE

A meio caminho da caixa ao pacote a língua portuguesa tem caixote, simples caixa com grade de luz destinada ao transporte dessas frutas as quais, com a mínima sufocação, ficam certamente doentes.

Na opção por engradado o amálgama se dá entre *engrad-* (em grade, gradeado, dentro da gaiola) e *-ado*, de condenado (aprisionado em uma masmorra). As frutas estão assim aprisionadas na masmorra de Ponge.

Em nossa segunda versão do primeiro parágrafo do poema privilegia-se a tradução de *cageot* como “caixote”, o que determina a escolha de outras duas palavras: “caixa” e “pacote”, ambas com a idéia de encerramento porém não mais diretamente o encerramento de um humano. No mesmo trecho traduzido por Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria, privilegia-se o som, introduzindo-se um efeito inusitado com a palavra “engraçado”, como segue:

O ENGRADADO

A meio caminho de engraçado e degradado a língua portuguesa possui engradado, simples caixote de ripas espaçadas fadado ao transporte dessas frutas que, com a mínima sufocação, adquirem fatalmente uma moléstia.

3.3. L'Orange

No poema *L'Orange* (*Le Parti pris des choses* : 41) e no que segue, *Les Hirondelles*, a questão da assinatura é apresentada. Em *L'Orange*, a consideração de *éponge* como amálgama entre *éponge* e *Ponge* o aproxima do exercício efetuado aqui com *cageot*.

Procuramos conservar na tradução tudo aquilo que diz respeito ao mundo da laranja e o que o cerca (como sua relação com o homem, visto aqui como opressor). Procuramos reproduzir o universo da laranja ao usar termos como “redondamente”, “amarga”, “perfume” e “aromática”. No poema, a laranja é percorrida de fora para dentro, na busca de seu âmago, a semente, “a razão de ser da fruta”, o seu coração. Mas retornemos agora ao início do poema para vermos as escolhas que foram feitas na tradução. Os comentários abaixo fazem referência ao texto completo, que se encontra no anexo 1, juntamente com suas traduções.

L'ORANGE

Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais : car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont déchirés. Tandis que l'écorce seule se rétablit mollement dans sa forme grâce à son élasticité, un liquide d'ambre s'est répandu, accompagné de

rafraîchissement, de parfum suaves, certes, – mais souvent aussi de la conscience amère d’une expulsion prématurée de pépins.

A LARANJA

Como na es-ponj-a, há na laranja uma intenção de readquirir o volume depois de ter se sujeitado à prova da expressão. Mas naquilo em que a es-ponj-a sempre consegue, a laranja nunca: pois suas células estouraram; seus tecidos se romperam. Enquanto somente a casca recupera preguiçosamente sua forma graças à sua elasticidade, um líquido âmbar se espalhou, acompanhado de frescor, de perfume suaves, certamente, - mas freqüentemente também da consciência amarga de uma expulsão prematura de sementes.

Começaremos destacando tudo aquilo que diz respeito ao humano em nós e que é aplicado à laranja. Para fazê-lo, relacionamos os termos ligados aos cinco sentidos. No que diz respeito à visão, podemos citar aqueles que falam sobre a forma e a cor da laranja: “volume”, “forma”, “âmbar”, “coloração”, “rosado balão oval”, “pigmentada”, “forma perfeita”, “redondamente”, “lanterna veneziana”, “balão frutado”. Com relação ao paladar temos: “amarga”, “melhor gosto”, “papilas se crispam”, “pungentemente saboroso”. Para o olfato: “frescor”, “perfumes suaves”, “sacrifício aromático”, “perfumar o ar”. Quanto ao tato, temos: “elasticidade”, “tenro”, “denso”, “mata-borrão úmido”, “áspero”. Estimulando nossa audição, temos: “células estouraram”, “enunciação da palavra”, “explosão sensacional”. Temos também uso de expressões como

“intenção”, “sujeitado”, “células”, “tecidos”, “preguiçosamente”, “consciência”, “sofrer a opressão”, “passiva”, “sacrifício”, “alegrar”, “epiderme” e “dignamente”.

Outro aspecto importante do poema é o uso de palavras terminadas com o som [sjõ], que remetem ao som [õ], da palavra “éponge” (cf. Leclair 1995). Em nossa tradução, optamos pelo uso das palavras terminadas com o som [sẽũ] (-“ção”), como componente importante da aliteração e para conferir um certo efeito de ação e um certo ritmo ao poema. Daí o uso de palavras como: “intenção”, “expressão”, “expulsão”, “opressão”, “coloração”, “enunciação” e “admiração”. Na tradução de Neis e Peterson apenas a palavra “pronúncia” não segue esse padrão.

A assinatura, a marca sonora de Ponge está expressa na palavra “esponja”, grafada diferentemente: “es-ponj-a”. Considerando esse texto do poeta como “poema para ser declamado”, assinalamos assim sua inscrição no mundo dos objetos, mundo esse criado através da palavra dita, como um ato de criação divino. Ou, nas palavras do poeta francês (*Le Grand Recueil II: Méthodes*: 220-221):

Qualquer texto – qualquer que seja – comporta (no sentido pleno da palavra comporta), comporta, digo, sua dicção. De minha parte – se me examino escrevendo – não me ocorre nunca escrever a menor frase em que minha escritura não se acompanhe de uma dicção e de uma escuta mentais, e mesmo, que ela não se encontre [...] *precedida* de uma tal dicção²⁵.

²⁵ ...n'importe quel texte – quel qu'il soit – comporte (au sens plein du mot comporte), comporte, dis-je, sa diction. Pour ma part – si je m'examine écrivant – il ne m'arrive jamais d'écrire la moindre phrase que mon écriture ne s'accompagne d'une diction et d'une écoute mentales, et même plutôt, qu'elle ne s'en trouve [...] précédée.

Ainda com referência à “es-ponj-a”, esse objeto marca sua presença confirmando, revelando assim a pluralidade embutida das línguas e o *double bind*, a necessidade e a impossibilidade da tradução. Nesse cenário, o autor e a coisa ficam indefinidamente inseridos no contexto do poema (*placés en abîme*). O Ponge esponja o poema.

3.4. Les Hirondelles

O poema *Les Hirondelles* (*Pièces*: 166), As Andorinhas, fala da assinatura da coisa-animal e de seu autor. Nele se percebe o autor no lugar da coisa, deixando sua assinatura no céu, no espaço, na folha. Usando a andorinha como ferramenta de escrita (uma pluma, uma caneta), essa andorinha, é coisa (coisa-animal-animada e coisa-movida-pelo-homem) sem deixar de ser palavra e, como palavra, gera e nutre seus rebentos, outras palavras. Destacamos abaixo os trechos que deixam entrever o aqui exposto, bem como outros temas recorrentes da obra pongiana (para a tradução completa, ver anexo 1).

LES HIRONDELLES

OU

DANS LE STYLE DES HIRONDELLES

(RANDONS)

Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux..

Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire, tu t'écris vite !

Si trace n'en demeure...

Sinon, dans la mémoire, le souvenir d'un élan fougueux, d'un poème bizarre,

AS ANDORINHAS

OU

NO ESTILO DAS ANDORINHAS

(PASSEIOS)

Cada andorinha incansavelmente se precipita – infalivelmente ela se exercita – na assinatura, segundo sua espécie, dos céus.

Pluma mordaz, molhada na tinta azul-ferrete, você *se* escreve rápido!

Se traço aí não permanece...

Senão, na memória, a lembrança de um ímpeto fogofo, de um poema bizarro,

Nota-se acima a andorinha tornada instrumento de escrita, com direito inclusive a ser mergulhada no tinteiro de tinta escura. Mas a andorinha conserva, apesar de sua instrumentalização, seu caráter animado, pois é ela que *se* escreve. Sua escrita é no entanto fugaz, mas a memória (e a escritura do poema) vem preencher esse vazio à maneira proustiana.

Mais adiante vêem-se as transformações feitas com a própria palavra *hirondelle*, e nossas propostas para a palavra *andorinha*.

L'Hirondelle : mot excellent ; bien mieux qu'*aronde*, instinctivement répudié.

L'Hirondelle, l'Horizondelle : l'hirondelle, sur l'horizon, se retourne, en nage-dos libre.

L'Ahurie-donzelle : poursuivie – poursuivante, s'enfuit en chasse avec des cris aigus.

A Andorinha: palavra excelente; bem melhor que *andorina*, instintivamente repudiada.

A Andorinha, a Andorizontinha: a andorinha, no horizonte, retorna, em nado livre de costas.

A Aturdi-doninha: perseguida – que persegue, foge para caçar com gritos agudos.

O termo *andorina*, provavelmente do português arcaico a partir do latim vulgar *harundo*, dá origem à palavra andorinha, da mesma forma que *aronde*, do francês antigo, a partir do mesmo étimo latino, gera *hirondelle*. A proposta da palavra *andorizontinha* é um amálgama de *andorinha* com *horizonte*, como parece ser o caso de *horizondelle* (*horizon* com *hirondelle*). A preservação da terminação em *-elle* (e em *-inha*) permite a rima com o sufixo diminutivo nas duas línguas. A introdução da palavra *horizonte*, pertence à temática da andorinha riscando o céu e pode não apenas referir-se ao próprio horizonte com sua imediata associação à infinitude, como também à horizontalidade, que é aquela da escrita ocidental.

Já a palavra composta *ahurie-donzelle*, que preserva a terminação de *hirondelle*, compõe-se de *ahurie* (aturdida) e *donzelle* (donzela, moça). A proposta de *aturdi-doninha* compõe-se de *aturdi* (início de *aturdida*, que se completa no *do-* de *doninha*, enquanto participio passado) e de *doninha* (pequena dona), que tem a mesma terminação de *andorinha* bem como traz a marca da feminilidade.

E ainda:

Tu décris un ambage aux lieux que de tomber
(comme cette phrase).

Puis, - sans négliger le nid, sous la poutre du toit, où les mots piaillent : la
famille famélique des petits mots à grosse tête et bec ouvert, doués d'une
passion, d'une exigence exorbitantes,

Tu t'en reviens au fil, où tu dois faire nombre.
(Posément, à la ligne.)

Você descreve um rodopio ao invés de cair.

(como esta frase).

Depois, - sem negligenciar o ninho, sob a viga do telhado, onde as palavras chiam: a família esfomeada de pequenas palavras cabeçadas e bico aberto, dotadas de uma paixão, de uma exigência exorbitantes,

Você volta ao fio, onde deve fazer número.

(Colocada sem pressa, na linha.)

Nesse trecho mostramos a associação entre a andorinha como coisa e a andorinha como palavra, pois essa última apenas pode gerar outras palavras. A associação do fio à linha que guia a escritura completa essa idéia.

3.5. Notes prises pour un oiseau

Continuando a apresentar um tema relativo às aves, sempre fazendo o exercício do objogo na tradução e identificando o mesmo exercício no texto pongiano, passamos a tecer alguns comentários adicionais ao texto *Notes prises pour un oiseau* (*La Rage de l'expression*: 29) e sua tradução. Nesse texto o “laboratório verbal” a que nos referimos anteriormente fica claro pelo uso do Littré (em Ponge) e do Houaiss (em nossa tradução).

Notes prises pour un oiseau contém um aspecto plural da busca da melhor maneira de deixar transparecer o essencial de uma ave, conforme já apresentado em capítulo anterior. Apresentamos a tradução completa no anexo 1, em que se vê claramente que uma certa pluralidade de expressão se manifesta ao longo do texto como um todo. Como proposta adicional de tradução (como poderia ter sido feito em francês também: Ponge dá vários exemplos desse tipo de exercício em sua obra) podemos buscar uma palavra que contenha todas as vogais,

procurando atender à proposta inicial do autor. Escolhemos assim o nome de uma ave com todas as vogais: gaudério (o mesmo que azulão, chupim).

NOTES PRISES POUR UN OISEAU

Pour Ébiche.

L'oiseau. Les oiseaux. Il est probable que nous comprenons mieux les oiseaux depuis que nous fabriquons des avions.

Le mot OISEAU : il contient *toutes les voyelles*. Très bien j'approuve. Mais, à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'L de l'aile : OILEAU, ou le v du bréchet, le v des ailes déployées, le v d'*avis* : OIVEAU. Le populaire dit *zozio*. L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. Et *oi* et *eau* de chaque côté de l's, ce sont les deux gras filets de viande qui entourent le bréchet.

[...]

*

NOTES PRISES POUR UN OISEAU

Mon nom unit les voyelles françaises

A commencer par celle en forme d'œuf

En deux diphtongues autour de la couleuvre

NOTAS PARA UM GAUDÉRIO

Para Ébiche.

O gaudério. Os gaudérios. É provável que compreendamos melhor os gaudérios a partir do momento que fabricamos aeroplanos.

A palavra *GAUDÉRIO*: contém *todas as vogais*. Muito bem, eu aprovo. Mas, no lugar do d, como uma consoante, teria preferido o L de laterais: GAULÉRIO, ou o V do esterno, o V das asas desdobradas, o V de *avis*: GAUVÉRIO. O popular *piupiu*. O d, vejo bem que se parece com o perfil da ave em repouso. E *gau* e *ério* de cada lado do d, são os dois grossos filés de carne que contornam o esterno.

[...]

*

NOTAS PARA UM GAUDÉRIO

Meu nome une as vogais portuguesas

A começar por aquela em forma de ovo (*a*)

Em dois ditongos em torno do unicórnio (DÉR)

[...]

Exercitando ainda o uso do dicionário nesse texto de Ponge, podemos empregar na tradução um dicionário do português como fonte de definições da palavra “ave”, como se pode ver no uso do dicionário Houaiss:

Ave – (ornitologia). 1- Designação comum aos animais vertebrados, ovíparos, da classe *Aves*, de corpo coberto por penas, membros anteriores modificados em asas, e bico córneo, sem dentes. 2- Pessoa que ludibria outros: velhaco, trapaceiro. 3- (Brasil) Indivíduo que usa de astúcia para roubar. 4- (Pará) Mulher que trabalha e dança nos barracões de pajelança. *Aves*. 5- Classe de animais vertebrados, com cerca de 9 mil espécies, encontradas no mundo inteiro. Ave de arribação. 1- Ave de hábitos migratórios, especialmente aquelas que se concentram em grandes e notáveis bandos durante determinadas épocas do ano. 2- (figurado) Pessoa que anda de terra em terra sem se fixar. Ave de rapina. 1- Designação comum a diversas aves carnívoras, da ordem dos falconiformes e da ordem dos estrigiformes, como os gaviões, águias, falcões e corujas, de bico curto, adunco, e garras fortes; rapace, rapineiro, raptor. 2- (figurado) pessoa ambiciosa, usurária, exploradora. Ave rara. (figurado) 1- Pessoa ou coisa rara, difícil de encontrar; pessoa que raramente aparece ou dá sinais de vida. 2- Indivíduo dotado de qualidades excepcionais ou de aptidões inusitadas etc. (Gramática) diminutivo irregular: avícula; aumentativo irregular: avejão. (Etimologia) latim *avis*, *is* “ave”; o étimo imediato da acepção ornitológica é o latim científico classe *aves*. (Coletivo) avifauna, bandada, bando, capoeira, ninhada, redada, revoada, volataria. (Parônimo de

avezinha): avizinha (flexão de *avizinhar*). (Voz) Verbo e substantivo. Aflautar, agloterar, amiudar, apitar, arensar, arremedar, arrolar, arrulhar, assobiar, atitar, bufar, cacarejar, caquerejar, carcarejar, chalar, chalrear, chiar, chilrar, chilrear, chirriar, clarinar, coconiar, cocoricar, coricar, curruchiar, corujar, corvejar, crocitar, crujar, cuarlar, cucar, entre outras.

O uso do dicionário como instrumento de criação não é exclusivo de Ponge. Em autores contemporâneos como José Saramago (2001: 154-155) em *Manual de Pintura e Caligrafia* esse exercício se insere perfeitamente em suas reflexões sobre o deserto.

Deserto, desertar. Diz o dicionário, do primeiro: “adj. Desabitado, ermo, despovoado, solitário. Abandonado, pouco frequentado. A que faltam concorrentes. Jur. Designativo de apelação ou de outro recurso que o recorrente não prepara para seguir sem trâmites no prazo legal. S. m. Vasta extensão de terreno, árido, estéril e desabitado. Lugar solitário; ermo; solidão.” E diz o dicionário, do segundo: “v. t. Tornar ermo; despovoar. Abandonar, deixar, desistir de. V. int. Deixar o posto cujo encargo se tinha recebido ou escolhido. Fugir. Aplica-se especialmente o verbo a militares que se ausentem sem licença e sem tenção de voltar às fileiras”.

O exercício em torno da forma das palavras, visível no texto aqui comentado, continua no texto *Le Pré*.

3.6. Le Pré

Esse texto (*Francis Ponge un poète*: 47) constitui um obstáculo e portanto, uma tensão, *para* e *na* tradução, por apresentar um jogo entre a palavra que dá título ao mesmo e o prefixo (*pré*). Nas traduções comentadas abaixo procura-se manter esse mesmo jogo de duas maneiras: a primeira mantendo-se a referência ao prefixo, mas não mais relacionando-o à palavra-título (completada pela inclusão em colchetes do prefixo português), e a segunda aproveitando-se do sufixo *-ado*, presente na palavra *prado*.

LE PRÉ

(*extrait*)

Crase de paratus, selon les étymologistes latins,

Près de la roche et du ru,

Prêt à faucher ou à paître,

préparé pour nous par la nature,

Pré, paré, pré, près, prêt,

Le pré gisant ici comme le participe passé par excellence

S'y révere aussi bien comme notre préfixe des préfixes,

Préfixe déjà dans préfixe, présent déjà dans présent.

O PRADO [PRE]

(*fragmento*)

Crase de paratus, segundo os etimologistas latinos,

Posto ao lado da rocha e do riacho,

Pronto para ceifar ou para pastar,

Preparado para nós pela natureza,

Pre, parado, prado, posto, pronto,

O prado ficando aqui como o particípio passado por excelência

Se reverencia aqui tão bem como nosso prefixo dos prefixos,

Prefixo já em prefixo, presente já em presente.

No último verso da primeira estrofe manteve-se a repetição das primeiras palavras dos três versos anteriores (*posto, pronto, preparado* – esse último separado em dois termos, o prefixo *pre* e a palavra *parado*), ficando *prado* no meio do verso, como no verso francês. A aliteração do som [p] também é conservada.

Uma outra proposta seria desenvolver a idéia da composição das palavras (a uma palavra pode-se agregar prefixos e/ou sufixos), substituindo a referência ao prefixo por aquela ao sufixo formador de adjetivos e particípio passado (*-ado*), presente no final da palavra *prado*. A estrofe final ficaria sendo:

O prado ficando aqui como o particípio passado por excelência

Se reverencia aqui tão bem como nosso sufixo dos sufixos,

Sufixo presente em comprado, sufixo já em prezado

Nessa proposta, a temática do oferecimento de um presente (coisa oferecida e coisa aqui presente) foi escolhida para terminar o poema, aproximando-se à idéia da compra de um presente que é oferecido a alguém que nos é prezado.

3.7. Feu et cendres

A busca de uma expressão adequada continua na procura pela melhor qualificação do fogo e das cinzas no texto *Feu et cendres* (*ibidem*: 31).

Nos textos abaixo trata-se da confrontação constante entre o fogo e as cinzas. O fogo ágil, desinvolto, vivo e móvel contrastado às cinzas inertes, serenas e imóveis. O fogo masculino como elemento dominador e as cinzas femininas como elementos dominados, fragilizados. Na tradução abaixo procuramos manter o paralelismo entre fogo e cinzas como no francês. Esse paralelismo é como um tema que se repete do título ao fim do texto e de sua tradução. Ao final do texto opera-se uma reconciliação entre ambos (sempre aconchegados), entre o feminino e o masculino. Essa reconciliação como que sela, aproxima a série de termos qualificadores desde o início do poema, reunindo os contrários, e talvez assim, através do *double bind* atingindo um maior poder evocador.

FEU ET CENDRES

Feu agile, cendres inertes. Feu grimaçant, cendres sereines. Feu simiesque, cendres félines. Feu qui grimpe de branche en branche, cendres qui descendent et s'amoncellent. Feu qui s'élève, cendres qui se tassent. Feu brillant, cendres mates. Feu sifflant, cendres muettes. Feu chaud, cendres froides. Feu contagieux, cendres préservatrices. Feu rouge, cendres grises. Feu coupable, cendres victimes. Feu grégeois, cendres sables. Feu

vainqueur, cendres vaincues. Feu craint, cendres plaintes. Feu hardi, cendres facilement dispersées. Feu indomptable, cendres qu'on peut balayer. Feu gamin, cendres sérieuses. Feu animal, cendres minérales. Feu irritable, cendres intimidables. Feu démolisseur, cendres maçonnes. Feu rouge et cendres grises toujours rapprochés : l'un des étendards favoris de la nature.

FOGO E CINZAS

Fogo ágil, cinzas inertes. Fogo fazendo careta, cinzas serenas. Fogo simiesco, cinzas felinas. Fogo que pula de galho em galho, cinzas que descem e se amontoam. Fogo que se eleva, cinzas que se ajuntam. Fogo brilhante, cinzas pálidas. Fogo assobiador, cinzas mudas. Fogo quente, cinzas frias. Fogo contagioso, cinzas preservadoras. Fogo vermelho, cinzas cinzentas. Fogo culpado, cinzas vítimas. Fogo grego (pólvora), cinzas sabinas. Fogo vencedor, cinzas vencidas. Fogo temido, cinzas lamentadas. Fogo teimoso, cinzas facilmente dispersas. Fogo indomável, cinzas que se pode varrer. Fogo moleque, cinzas sérias. Fogo animal, cinzas minerais. Fogo irritável, cinzas intimidáveis. Fogo demolidor, cinzas que constroem. Fogo vermelho e cinzas cinzentas sempre aconchegados: um dos estandartes favoritos da natureza.

3.8. La Fenêtre

O texto *La Fenêtre* (*Pièces*: 43,41) estende o objogo para o aspecto plástico, continuando assim um exercício já realizado com o texto/caligrama *Le Verre d'eau* (O Copo d'água).

Uma pluralidade na representação pictural dos objetos aparece correntemente na obra pongiana²⁶. Além do copo d'água que vimos no capítulo anterior, destacamos aqui dois fragmentos do texto *La Fenêtre* e sua tradução.

La Fenêtre
(extrait)

Faiblesse non dissimulée
Qui nous paraît démesurée
Bien qu'elle soit tout accordée
Aux regards de trop de pareilles,

LA FENÊTRE
DE TOUT SON CORPS
RIMANT AVEC ÊTRE
MONTRE LE JOUR

Puis nous aidant à respirer
Nous conjure l'air pénétré
De ne plus tant y regarder
Par grâce à la fin entr'ouverte.

²⁶ Quando não no texto publicado, pelo menos nos manuscritos. Veja por exemplo aqueles da revista *Genesis*, 12, 1998.

A Janela

(fragmento)

Fraqueza não dissimulada
Que nos parece desmedida
Se bem que seja inteiramente concertada
Com os olhares de muitas iguais,

A JANELA

COM TODO SEU CORPO

RIMANDO COM ELA

MOSTRA O DIA

Depois nos ajudando a respirar
Nos conjura o ar compenetrado
De não mais tanto olhar
Por graça finalmente entreaberta

La Fenêtre
(extraits)

POÈME

OH BLEUS PAR TOUT LE CORPS DES BASTIONS
AUX CIEUX
TRACES DES HORIONS DE L'AZUR CURIEUX

DE TOUTE HABITATION TU INTERROMPS LE MUR
PAR LE PROPRE MAÇON PORTE AUX RUINES
OUVERTE
CONJOINTE SOUS UN VOILE AUX ROIS EXTÉ-
RIEURS

PAGE DE POÉSIE MAIS NON QUE JE LE VEUILLE
.....

PONCHES DONT JOUR ET NUIT FLAMBOIE LA
BARBE BLEUE
LA CLARTÉ DU DEHORS M'ASSOMME ET ME
DÉTRUIT
RIEN QUE N'EN POINT ÉMETTRE ET QU'ELLE
SOIT LA SEULE
FAIT QUE JE LA SUBIS.

A Janela
(fragmentos)

POEMA

OH ROXOS POR TODO O CORPO DOS BALUARTES
NOS CÉUS.
TRAÇOS DAS PANCADAS DO CURIOSO AZUL CELESTE

DE TODA HABITAÇÃO VOCÊ INTERROMPE A PAREDE
PELO9 PRÓPRIO PEDREIRO PORTA ÀS RUÍNAS
ABERTA
UNIDA SOB UM VÉU AOS REIS EXTERNOS²⁷

PÁGINA DE POESIA MAS NÃO QUE EU O QUEIRA
.....

GOLPES EM QUE DIA E NOITE A BARBE BLEUE²⁸ CINTILA
A CLARIDADE DE FORA ME GOLPEIA E ME DESTRÓI

APENAS POR NADA EMITIR E POR SER A ÚNICA
FAZ COM QUE A SUPORTE

Nas traduções acima procuramos conservar o aspecto plástico dos textos que conferem uma materialidade às abas de cada janela. A do primeiro parece estar aberta, o vidro podendo estar assinalado pela transparência das letras em caixa alta, transparência que permite imaginar o poeta numa janela azulada admirando os lilases campos da Provença. A do segundo parece estar fechada ou entreaberta, como parece ser assinalado pela seqüência de pontos entre as abas fechadas.

²⁷ Possível alusão ao *bleu roi*, azul muito vivo, ultramar.

²⁸ Flor violácea que cresce no clima mediterrâneo.

Para a tradução do primeiro texto, conservamos a rima em “ela” para manter um paralelo de identificação do “ser” (verbo *être*) da janela com o texto de Ponge. O pronome “ela” identifica e individualiza o seu objeto.

No segundo texto, o termo poético *azur* (normalmente usado para se referir ao azul do céu), foi traduzido como “azul celeste”.

O aspecto plástico nestas traduções é fundamental. Talvez por isso, outros exercícios de tradução que ressaltam a imagem da janela nem precisariam traduzir a significação verbal. Como neste texto que criamos (a partir de anagramas das palavras do texto *La Fenêtre*, *ibidem*: 43) e que vemos a seguir:

Al Fretenê

Sesfaible non dimussilée
Qui soun rapaît désumérée
Nieb quel’le siottout déccorae
Xau dresgar de prot ed preillaes,

AL FRETENÊ

ED TUOT SNO CROPS

MIRANT CEAV TREÊ

TREMON EL ROJU

Suip soun dantai à presirer
Soun jocunre l’ria pétréné
Ed en lups tatn yredarger
Rap gârce alà nif enttr’everou.

Na tradução acima somente o aspecto plástico do primeiro fragmento aqui apresentado é preservado. A chave para o texto está num exercício de anagrama a partir do texto francês, com o qual alguns efeitos sonoros e gráficos de outras línguas como que são evocados.

3.9. Mimosa

No texto que segue, o autor também explora um aspecto plástico, que parece sobretudo estar centrado na verticalidade da planta.

No fragmento abaixo, extraído do texto *Le Mimosa (La Rage de l'expression: 82)*, as duas primeiras letras de cada linha, lidas na vertical, trazem consigo o nome da planta, apresentado duplamente, nas duas estrofes, como que perpassando a pluralidade da coisa pelo texto inteiro.

“ Mⁱraculeuse
M^Omentanée
S^Atisfaction !

Mⁱnute
M^Ousseuse
S^Afranée! ”

“ Mⁱraculosa
M^Omentânea
S^Atisfação!

Mⁱnuto
EspuM^Osa
MimoS^A ! ”

A tradução procurou manter a silabação do texto em francês (MI-MO-SA), bem como a verticalidade, pelo deslocamento da palavra *espumosa* para a esquerda, na tentativa de manter a plástica da verticalidade, embora crie uma plástica da horizontalidade (mantendo-se uma tensão portanto entre a tradução e o intraduzível). Por outro lado, a palavra *miraculosa* rima com *espumosa* como no verso em francês e as duas rimando também com *mimosa*, reforçando a representação da palavra *mimosa*, usada para fechar o poema. A tradução deste fragmento introduz portanto um importante aspecto de complementaridade entre as línguas. No texto francês e na tradução a maiúscula das sílabas da palavra “mimosa” monumentalizam a flor, ressaltando sua importância na vida da infância do poeta.

3.10. La Chèvre

Os textos que seguem, *La Chèvre* (*Francis Ponge un poète*: 45) e *L'Âne*, apresentam um objogo entre o objeto e a palavra escrita (referindo-se particularmente aos sinais diacríticos, acento grave, acento circunflexo e apóstrofo, bem como às letras que compõem as palavras).

O objogo presente neste texto vai se dar na tradução de forma tensa, devido a uma busca por tentar reproduzir aspectos da relação entre a forma gráfica que motivou o texto produzido em francês.

La Chèvre

(extraits)

Cette barbiche, cet accent grave...

(...) Par une inflexion toute naturelle, psalmodiant dès lors quelque peu – et tirant nous aussi un peu trop sur la corde, peut-être, pour saisir l’occasion verbale par les cheveux – donnons, le menton haut, à entendre que chèvre, non loin de cheval, mais féminine à l’accent grave, n’en est qu’une modification modulée, qui ne cavale ni ne dévale mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu’à l’aire d’envol, au nid en suspension de la muette. (...)

A Cabra [La Chèvre]

(fragmentos)

Essa barbicha, esse acento grave [chèvre]...

(...) Por uma inflexão inteiramente natural, salmodiando desde então um pouco – e exagerando talvez um pouco demais, para agarrar a ocasião verbal pelos cabelos – damos a entender, queixo erguido, que cabra [chèvre] próxima do cavalo, mas feminina com acento grave, é somente uma modificação moduladora, que não foge nem degringola, mas de preferência escala, pela sua última sílaba, essas rochas abruptas, até a área de lançamento (de vôo), no ninho suspenso a vogal muda. (...)

Para manter a referência ao acento grave, uma solução é apresentar a palavra francesa *chèvre* entre colchetes. A expressão “saisir l’occasion verbale” foi traduzida como “agarrar a ocasião verbal”, que pode ser lida no sentido de não deixar passar a ocasião, conservando também a alusão à ação de “agarrar pelos cabelos”.

A tradução não dá conta da alusão à contraposição entre a palavra *cheval* e *chèvre*, nem da possível associação entre a forma das letras da última sílaba de *chèvre* (VRE) a uma sucessão de vale (V), montanhas rochosas (R) e plataforma de lançamento no E mudo. A tensão permanece de maneira exacerbada.

3.11. L’Âne

Esse texto (*ibidem*: 44) apresenta um objogo entre o animal (o asno) e a grafia da expressão “l’âne”. Tanto o apóstrofo, aparentemente visto como o chicote que estala sobre o asno, quanto o acento circunflexo, um abrigo que lhe serve de repouso (talvez sua própria teimosia), são usados para falar do asno. Ao ler o poema, tem-se uma idéia adequada do comportamento de um asno, sua teimosia, e o fato de às vezes disparar a andar quando não é mais mandado (ver último verso).

L’Âne

(extrait)

On a beau le tirer par l’article, faire claquer au-dessus de lui l’apostrophe,

Il tient bon, tout le temps qu’il faut, arcbouté sous l’accent circonflexe,

– ainsi vous dépîte, vous enrage ; pire encore, vous ridiculise –

Puis soudain, quand on ne lui demande plus rien, enfin cède.

O Asno [L'Âne]

(Fragmento)

Por mais que o puxe pelo artigo, que faça estalar encima dele a apóstrofe,
Ele aguenta firme todo o tempo que é preciso, curvado sob o acento
circunflexo,

– assim te despeita, te enraivesse; pior ainda, te ridiculariza –

Depois, de repente, quando não se pede mais nada dele, enfim cede.

Procuramos conservar a referência aos sinais diacríticos supracitados, mas para isso introduzimos entre colchetes a expressão “l'âne”. Como no caso anterior, uma tensão no in-traduzível mantém-se presente na tradução, como também uma contaminação se dá entre as línguas.

Nos casos mais tensos (*La Chèvre* e *L'Âne*), ao suportar o *double bind*, as duas línguas trazem no mesmo texto o jogo do traduzido e do não-traduzido. Uma certa ordem de estranheza assim emerge, aproximando do absurdo caro ao *Nouveau Roman* (Robbe-Grillet 1969: 45): “O absurdo (Camus) estaria não no homem, nem nas coisas, mas na impossibilidade de estabelecer entre eles uma outra relação que não seja a de **estranheza**.”

Nos textos-traduções apresentados ao longo deste capítulo ressalta-se o objogo pongiano, esse jogo ininterrupto com os objetos da linguagem, jogo esse que manifesta a pluralidade das formas e das significações. A tradução continua o jogo e o faz caminhar em outras direções a partir de outras estratégias estabelecendo uma certa tensão e ao mesmo tempo uma complementaridade entre as línguas envolvidas na tradução. A tradução compartilha plenamente todos os aspectos relevantes do objogo literário.

Considerações finais

Un monde nouveau pour les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux, voilà mon but poétique et politique.

Francis Ponge, *Le Carnet du bois des pins*

A tradução se revela não como o trabalho a partir de um texto (e de uma língua), mas de uma pluralidade de textos (e de línguas) que se revela para outros (e outras) infinitamente (*placés en abîme*). Ela parece ser então uma prática contínua, não somente de uma língua para outra(s) mas dentro de uma mesma língua (em suas relações internas, incluindo aquela nos dialetos, nos vocabulários especiais - termos técnicos, gíria -, nos idiomatismos). Não somente na linguagem verbal, mas também na linguagem visual, na plástica dos poemas, em sua musicalidade. Cada signo nos transportando para outros e assim sucessivamente, o texto se escrevendo infinitamente, apontando sempre para outros novos, qual mosaico de textos sempre por se completar. Como no mosaico, ao examinarmos cada um de seus fragmentos, com sua cor e seu formato próprios, praticamente não temos idéia do conjunto: é preciso agrupá-los num todo para que se ressalte o aspecto complementar de cada pedaço ou caco. Essa imagem caracterizando a tradução (assim como qualquer texto) como obra fragmentária multiplicada ao infinito, operando a complementaridade entre as línguas.

O *double bind* gera assim uma tensão que é fonte de criação: a partir do in-traduzível acontece a tradução. Majestosa em sua postura de rainha, cumprindo seu papel na necessidade de

aparecer, mas não desprezando o esforço da contínua batalha diante daquele intraduzível, da estranheza do texto. O *double bind*, agora entre o objeto e a linguagem faz e é parte da obra pongiana. Ponge tenta chegar ao objeto através da linguagem, recusando a ordem pré-estabelecida. Assim deve o tradutor chegar ao texto através de sua própria linguagem, via transformação.

Ponge percebe a língua em tudo pelo viés dos objetos, desenvolvendo uma verdadeira retórica das coisas. Talvez visse apenas a língua ao contemplar os objetos, porque para ele o trabalho de escritura era a própria vida. O tradutor se apropria dessa retórica vital e faz sua, convivendo o texto a traduzir ao mesmo tempo como objeto suscitando uma transformação e como objogo criando seu próprio texto.

*Nous voici donc rendus à la paix du foyer !
Entre ces humbles murs, que de grâce est enclose !
Que l'artiste est heureux d'enfermer ses regards
Dans ce cercle où la vie est aimable à la vie !
Que sert d'avoir erré dans les lointains pays ?
C'est ici que tout part, ici que tout retourne ;
Malgré la terre entière et ses enchantements,
Nous rentrons au foyer y chercher le bonheur.*

Goethe
(Campagne de France)

Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis (1953 [1926]) *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard. Coleção Folio.
- BARROS, Manoel de (1998) *Retrato do artista quando coisa*. São Paulo: Record.
- _____. (2001) *Tratado geral das grandezas do infimo*. São Paulo: Record.
- BENJAMIN, Walter (1923) *La Tâche du traducteur*. Tradução de Maurice de Gandillac. In: *Mythe et violence*. Paris: Denoël, 1971.
- BILLAULT, Alain (1991) *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BLANCHOT, Maurice (1948) *L'Arrêt de mort*. Paris: Gallimard.
- BUTOR, Michel (1957) *L'Emploi du Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- COSTANTINI, Michel (1995) Écrire l'image, redit-on. *Littérature*, 100: 22-48.
- DERRIDA, Jacques (1987) *Feu la cendre*. Paris: Editions des Femmes.
- _____. (1988) *Signéponge*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. (1991a) *Margens da Filosofia*. Trad. de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus.
- _____. (1991b) *Cinders*. Introdução e tradução de *Feu la cendre* por Lukacher, Ned. Lincoln, NE: Univ. of Nebraska Press.
- _____. (2001) *La langue n'appartient pas: Entretien avec Jacques Derrida*. Entrevista com Jacques Derrida realizada por Evelyne Grossman em 29 de junho de 2000. *Europe*, 861/862, janeiro-fevereiro, 81 - 91.
- DUMAS, Delphine (1995) Cézanne, le père de la peinture moderne. *Label France*, 22. Novembro.

- FONSECA, Fernando V. P. da (1957) *Dictionnaire Français-Portugais*. Paris: Librairie Larousse.
- GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro (s.d.) A Mediação da argila na clínica psicanalítica (a relação de objeu). Disponível em: <http://www.estadosgerais.org/historia/164-a_mediacao.shtml>. Acesso em 21 de janeiro de 2003.
- HOUAISS, Antônio (2001) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- JOHNSON, Barbara (1987) *A World of Difference*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- LAROUSSE, Pierre (1992) *Larousse Cultural: Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural.
- _____. (1998) *Le plus petit Larousse*. Paris: Larousse.
- _____. (2000a) *Le Petit Larousse Illustré 2001: Le Premier du Siècle*. Paris: Larousse.
- _____. (2000b) *Mini Dictionnaire Français-Portugais, Portugais-Français*. Paris: Larousse.
- LECHERBONNIER, Bernard; RINCÉ, Dominique; BRUNEL, Pierre; MOATTI, Christiane (1989) *Littérature: textes et documents. XX^e siècle*. Paris: Nathan.
- LECLAIR, Danièle (1995) *Lire le Parti pris de choses de Ponge*. Paris: Dunod.
- MALDINEY, Henri (1974) *Le Legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.
- MALHERBE, François de (1971) *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- MARTEL, Jacinthe (1998) "Artiste en prose" : le calligramme, catalyseur génétique. *Genesis*, 12, 67-80.
- MOTTA, Leda Tenório da (2000) *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras.

OTTONI, Paulo (2000) A Tradução da *différance*: dupla tradução e double bind. *ALFA - Revista de Lingüística*. 44 (n. esp.): *Tradução, desconstrução e pós-modernidade*. São Paulo: UNESP, 45-58.

_____. (2001a) Traduction et déconstruction : la contamination constitutive et nécessaire des langues. *Actas del Congreso - Últimas Corrientes Teóricas en los Estudios de Traducción y sus Aplicaciones*, Salamanca, Espanha, 537-541.

_____. (2001b) Tradução recíproca e double bind – transbordamento e multiplicidade de línguas. *Discursos. Estudos de tradução: Para a história da tradução peninsular*. 1, 127-144.

PONGE, Francis (1942) *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard.

_____. (1950) *Braque. Dessins*. Paris: Les Éditions Braun & Cie.

_____. (1961) *Le Grand Recueil II: Méthodes*. Paris: Gallimard.

_____. (1961) *Méthodes*. Paris: Gallimard.

_____. ([1961] 1967) *Lyres*. Paris: Gallimard.

_____. (1962) *Pièces*. Paris: Gallimard.

_____. (1965) *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard.

_____. (1976) *La Rage de l'expression*. Paris: Gallimard.

_____. (1967) *Le Savon*. Paris: Gallimard.

_____. ([1977] 1997) *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris: Flammarion.

_____. (1980) *13 escritos*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Florianópolis: Noa Noa.

_____. (1986) *Francis Ponge un poète*. Paris: Gallimard.

_____. (1986) *O caderno do pinhal*. Trad. de Leonor Nazaré. Lisboa: Hiena.

_____. ([1991] 2002) *La Table*. Paris: Gallimard. Nova edição revista e ampliada.

- _____. (1994). *O seixo*. Trad. de Carlos Noria. Salvador: Audience of One.
- _____. (1996) *Alguns poemas (uma antologia poética)*. Trad. de Manuel Gusmão. Lisboa: Cotovia.
- _____. (1997) *Métodos*. Trad. de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (2000) *O partido das coisas*. Tradução organizada por Neis, I. A. & Peterson, M. São Paulo: Iluminuras.
- _____. (2002) *A Mesa*. Trad. de Ignacio A. Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras.
- _____. (no prelo) *Doze pequenos escritos*. Trad. de Ignacio A. Neis, Michel Peterson e Ricardo Canko.
- PUZIN, Claude (1987) *Littérature: textes et documents. XII^e siècle*. Paris: Nathan.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1969) *Por um novo romance*. Trad. de T. C. Netto. São Paulo: Nova Crítica.
- ROBERT, Paul (1988) *Le Petit Robert*. v. 1. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- SABATIER, Robert (1988) Son parti des choses. *Magazine Littéraire*, 260, 34-37. Dezembro.
- SARAMAGO, José (2001) *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SOLLERS, P. & PONGE, F. (1970) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris: Gallimard/Editions du Seuil.
- SPADA, M. (1988) Une parole à l'état naissant. *Magazine Littéraire*, 260, 26-33. Dezembro.
(Entrevista com Francis Ponge realizada por Marcel Spada.)
- SPADA, M.; JACOMINO, C. (1988) Chronologie. *Magazine Littéraire*, 260, 18-25. Dezembro.

ABSTRACT

In this work translations for some texts by the French poet Francis Ponge are proposed. Some inherent points of tension across the languages involved in the translation were analyzed, which reveals a particular, authorized-by-the-author interplay (or game) between the object and the language. This game was called *objeu* by Ponge. The Derridean double bind is explored in order to give some examples of this game in translation, not only as a simultaneity of the need-for-translation and of an underlying untraductability, but also as a generative power. Between the translatable and untranslatable the translation takes place by showing its plurality, its everlasting renewal, a *placé en abîme* of multiple choices. The choices reveal an *objeu* instanciated in this work by the translation of some texts by Ponge. Some of these texts present a variety of vues of a same object. With the practice of translation, sometimes plural (more than one translation for a same text), both a multiplication of vues and a *différance* take place by establishing a complementarity and a contamination between the languages, which can be verified by looking at some translation exercices and their respective comments in this work.

We conclude by proposing that the translation shows itself from a plurality of texts (and languages) by revealing itself to others indefinitely. This creative power generated by the double bind yields a tension, which is source of creation: from the un-translatable the translation takes place. The double bind, now between object and language, belongs to and is an essential part of the pongean work. The translation has all relevant aspects of the literary *objeu*.

RÉSUMÉ

Dans cette étude je propose la traduction de certains textes du poète français Francis Ponge. Dans les traductions nous avons cherché à analyser certaines tensions intrinsèques à la langue, un certain jeu autorisé par l'auteur entre l'objet et la langue, nommé *objeu*. Nous avons essayé d'illustrer ce jeu dans la traduction par le biais du *double bind* de Jacques Derrida, compris non seulement comme la simultanéité entre nécessité de l'événement de la traduction et de l'intraduisibilité mais aussi comme potentiel créateur. Entre le traduisible et l'intraduisible la traduction a lieu tout en révélant sa pluralité, son éternel renouvellement, un placé en abîme aux choix multiples. Choix qui illustrent l'*objeu*, révélé dans ce travail à partir de la traduction de textes de Ponge, textes qui montrent parfois tout un éventail de points de vue sur l'objet. Par la pratique d'une traduction qui se révèle quelques fois plurielle (plus d'une traduction pour un même texte), une multiplication de regards et la *différance* ont lieu, tout en établissant une complémentarité et une contamination entre les langues, ce qui peut être vérifié dans quelques exercices de traduction et leur commentaire présentés dans ce travail.

Nous concluons en proposant que la traduction se révèle en tant que travail qui opère à partir d'une pluralité de textes (et de langues) qui se présente encore à d'autres infiniment. Cette puissance créatrice suscitée par le *double bind* produit ainsi une tension créatrice : à partir de l'intraduisible, la traduction a lieu. Le *double bind*, désormais entre l'objet et le langage, fait et est partie de l'œuvre de Ponge. La traduction garde en elle tous les aspects relevant de l'*objeu* littéraire.

ANEXO I

Traduções e Textos de Ponge

Le Cageot	102
L'Orange	104
Les Hirondelles	106
Notes prises pour un oiseau	110
Le Soleil placé en abîme	130
A Laranja (Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson)	136
O Engradado (Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria)	137
O Sol colocado em abismo (Manoel de Gusmão)	137

LE CAGEOT

A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie.

Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme.

A tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques, — sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement.

O ENGRADADO

A meio caminho de em grade ao condenado a língua portuguesa tem engradado, simples caixa com grade de luz destinada ao transporte dessas frutas as quais, com a mínima sufocação, ficam certamente doentes.

Disposto de maneira que no termo de seu uso possa ser quebrado sem esforço, ele não serve duas vezes. Assim, ele dura menos ainda que os gêneros alimentícios sumarentos ou enevoados que ele confina.

Em todos os cantos das ruas que conduzem aos mercados, reluz então o brilho sem vaidade da madeira branca. Novinho ainda e ligeiramente aturdido por esta colocação desajeitada sobre a via pública, lançado sem expectativa de volta, esse objeto é, em suma, um dos mais simpáticos, — sobre a sorte do qual todavia não convém estender-se muito.

L'ORANGE

Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais : car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont déchirés. Tandis que l'écorce seule se rétablit mollement dans sa forme grâce à son élasticité, un liquide d'ambre s'est répandu, accompagné de rafraîchissement, de parfum suaves, certes, – mais souvent aussi de la conscience amère d'une expulsion prématurée de pépins.

Faut-il prendre parti entre ces deux manières de mal supporter l'oppression ?– L'éponge n'est que muscle et se remplit de vent, d'eau propre ou d'eau sale selon : cette gymnastique est ignoble. L'orange a meilleur goût, mais elle est trop passive, – et ce sacrifice odorant...c'est faire à l'opresseur trop bon compte vraiment.

Mais ce n'est pas assez avoir dit de l'orange que d'avoir rappelé sa façon particulière de parfumer l'air et de réjouir son bourreau. Il faut mettre l'accent sur la coloration glorieuse du liquide qui en résulte, et qui, mieux que le jus de citron, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide, sans aucune moue appréhensive de l'avant-bouche dont il ne fait pas se hérissier les papilles.

Et l'on demeure au reste sans paroles pour avouer l'admiration que mérite l'enveloppe du tendre, fragile et rose ballon ovale dans cet épais tampon-buvard dont l'épiderme extrêmement mince mais très pigmenté, acerbement sapide, est juste assez rugueux pour accrocher dignement la lumière sur la parfaite forme du fruit.

Mais à la fin d'une trop courte étude, menée aussi rondement que possible, – il faut en venir au pépin. Ce grain, de la forme d'un minuscule citron, offre à l'extérieur la couleur du bois blanc de citronnier, à l'intérieur un vert de pois ou de germe tendre. C'est en lui que se retrouvent, après l'explosion sensationnelle de la lanterne vénitienne de saveurs, couleurs et parfums que constitue le ballon fruité lui-même, – la dureté relative et la verdeur (non d'ailleurs entièrement insipide) du bois, de la branche, de la feuille : somme toute petite quoique avec certitude la raison d'être du fruit.

A LARANJA

Como na es-ponj-a, há na laranja uma intenção de readquirir o volume depois de ter se sujeitado à prova da expressão. Mas naquilo em que a es-ponj-a sempre consegue, a laranja nunca: pois suas células estouraram; seus tecidos se romperam. Enquanto somente a casca recupera preguiçosamente sua forma graças à sua elasticidade, um líquido âmbar se espalhou, acompanhado de frescor, de perfume suaves, certamente, - mas freqüentemente também da consciência amarga de uma expulsão prematura de sementes.

É preciso tomar partido entre essas duas maneiras de sofrer a opressão? – A es-ponj-a é somente músculo e se enche de vento, de água limpa ou de água suja: ginástica infame. A laranja tem melhor gosto, mas ela é muito passiva, – e esse sacrifício aromático... é se fazer muito acessível ao opressor.

Mas não basta ter dito sobre a laranja lembrando sua maneira particular de perfumar o ar e alegrar seu carrasco. É preciso chamar a atenção sobre a coloração gloriosa do líquido que daí resulta e que, melhor que o suco do limão, obriga a laringe a se abrir longamente tanto para a enunciação da palavra quanto para a ingestão do líquido, sem nenhum beicinho apreensivo com a frente da boca, da qual não faz as papilas se crisparem.

E fica-se, além disso, sem palavras para confessar a admiração que merece o invólucro do tenro, frágil e rosado balão oval nesse denso mata-borrão úmido cuja epiderme extremamente fina, mas muito pigmentada, causticamente saborosa, é áspera o bastante apenas para reter dignamente a luz sobre a forma perfeita da fruta.

Mas ao final de um curto estudo, realizado tão redondamente quanto possível, – é preciso voltar à semente. Esse grão, da forma de um minúsculo limão, oferece no exterior a cor da madeira branca do limoeiro, no interior um verde de ervilha ou de germe tenro. É nele que se encontram, após a explosão sensacional da lanterna veneziana de sabores, cores e perfumes que constitui o próprio balão frutado, – a duração relativa e o verde (aliás, não inteiramente insípido) da madeira, do ramo, da folha: em resumo, pequenina, embora com certeza a razão de ser da fruta.

LES HIRONDELLES
OU
DANS LE STYLE DES HIRONDELLES
(RANDONS)

Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux..

Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire, tu t'écris vite !

Si trace n'en demeure...

Sinon, dans la mémoire, le souvenir d'un élan fougueux, d'un poème bizarre,

Avec retournements en virevoltes aiguës, épingles à cheveux, glissades rapides sur l'aile, accélérations, reprises, nage de requin.

Ah! je le sais par coeur, ce poème bizarre! mas ne lui laisserai pas, plus longtemps, le soin de s'exprimer.

Voici les mots, il faut que je les dise.

(Vite, avalant ses mots à mesure.)

L'Hirondelle : mot excellent ; bien mieux qu'*aronde*, instinctivement répudié.

L'Hirondelle, l'*Horizondelle* : l'hirondelle, sur l'horizon, se retourne, en nage-dos libre.

L'Ahurie-donzelle : poursuivie – poursuivante, s'enfuit en chasse avec des cris aigus.

Flèche timide (flèche sans tige) – mais d'autant véloce et vorace – tu vibres en te posant ; tu clignotes de l'aile.

Maladroite, au bord du toit, du fil, lorsque tu vas tomber tu te renvoies, vite !

Tu décris un ambage aux lieux que de tomber

(comme cette phrase).

Puis, - sans négliger le nid, sous la poutre du toit, où les mots piaillent : la famille famélique des petits mots à grosse tête et bec ouvert, doués d'une passion, d'une exigence exorbitantes,

Tu t'en reviens au fil, où tu dois faire nombre.

(Posément, à la ligne.)

AS ANDORINHAS
OU
NO ESTILO DAS ANDORINHAS
(PASSEIOS)

Cada andorinha incansavelmente se precipita – infalivelmente ela se exercita – na assinatura, segundo sua espécie, dos céus.

Pluma mordaz, molhada na tinta azul-ferrete, você *se* escreve rápido!

Se traço aí não permanece...

Senão, na memória, a lembrança de um ímpeto feroso, de um poema bizarro,

Com retornos em viravoltas agudas, bruscas e muito fechadas, deslizamentos rápidos sobre a asa, acelerações, retomadas, nado de tubarão.

Ah! eu o sei de cor, esse poema bizarro! mas não deixarei muito tempo para ele o cuidado de *se* exprimir.

Eis as palavras, é preciso que eu as diga.

(Rápido, engolindo suas palavras em cadência.)

A Andorinha: palavra excelente; bem melhor que *andorina*, instintivamente repudiada.

A Andorinha, a Andorizontinha: a andorinha, no horizonte, retorna, em nado livre de costas.

A Aturdi-doninha: perseguida – que persegue, foge para caçar com gritos agudos.

Flecha tímida (flecha sem cabo) – mas tanto veloz quanto voraz – você vibra ao posar; você pisca com a asa.

Desajeitada, na borda do telhado, do fio, quando vai cair, você voa de novo, rápida!

Você descreve um rodopio ao invés de cair.

(como esta frase).

Depois, - sem negligenciar o ninho, sob a viga do telhado, onde as palavras chamam: a família esfomeada de pequenas palavras cabeçudas e bico aberto, dotadas de uma paixão, de uma exigência exorbitantes,

Você volta ao fio, onde deve fazer número.

(Colocada sem pressa, na linha.)

Leur nombre – sur fond clair – à portée de lecture : sur une ligne ou deux nettement réparti,
ah! que signifie-t-il ?

Leur notation de l'hymne ? (Ce serait trop facile.)

Le texte de leur loi ? (Ah! ce serait ma loi !)

Nombreuses dans le ciel – par ordre ou pour question – sur ce bord, pour l'instant, les voici
ralliées.

Mais quel souci leur vient, qui d'un seul coup les rafle ?

Toutes, à corps perdu, soudain se précipitent.

Elles sont infaillibles.

Pas un de leurs randons – pour variés qu'ils soient, et quel qu'en soit le risque – qui ne le
leur confirme.

Mais nulle n'y peut croire ; à nulle il n'en souvient ; et chacune s'exerce infatigablement.

Chacune, à corps perdu, lancée parmi l'espace, passe, à signer l'espace, le plus clair de son
temps. (...)

(Pièces: 166-167)

Seu número – sobre fundo claro – ao alcance da leitura: sobre uma linha ou duas claramente repartido, ah! o que significa?

Sua notação para o hino? (Seria muito fácil.)

O texto de sua lei? (Ah! seria minha lei!)

Numerosas no céu – em ordem ou por questão – sobre essa borda, por enquanto, ei-las aí reunidas.

Mas qual preocupação lhes vem, que de um só golpe as arrebatam?

Todas, sem refletir, repentinamente se precipitam.

Elas são infalíveis.

Nem um de seus passeios – por mais variados que sejam, e qualquer que seja o risco – que não o confirme.

Mas ninguém pode crer; a ninguém isso vem à lembrança; e cada uma se exercita infatigavelmente.

Cada uma, corpo solto lançado no espaço, passa, a assinar o espaço, a maior parte de seu tempo. (...)

Pour Ébiche.

L'oiseau. Les oiseaux. Il est probable que nous comprenons mieux les oiseaux depuis que nous fabriquons des avions.

Le mot OISEAU : il contient *toutes les voyelles*. Très bien j'approuve. Mais, à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'l de l'aile : OILEAU, ou le v du bréchet, le v des ailes déployées, le v d'*avis* : OIVEAU. Le populaire dit *zozio*. L's je vois bien qu'il ressemble au profil de l'oiseau au repos. Et *oi* et *eau* de chaque côté de l's, ce sont les deux gras filets de viande qui entourent le bréchet.

*

Leur déploiement nécessite leur déplacement en l'air, et réciproquement. C'est alors que s'aperçoit l'envergure dont ils sont capables (non pour la montrer). Ils étonnent à la fois par leur vol (commençant brusquement, souvent capricieux, imprévu) et par le développement de leurs ailes.

À peine a-t-on le temps de revenir de sa surprise que les voilà reposés, recomposés (recomposés dans la forme simple, plus simple, de leur repos). Il y a d'ailleurs une perfection de formes dans l'oiseau replié (comme un canif à plusieurs lames et outils) qui contribue à prolonger notre surprise. Les membres sont escamotés, les plumes par là-dessus s'arrangent de façon que rien de l'articulation ne reste visible. Il faut fouiller pour trouver les jointures. Sous cet amas de plumes il y a certains endroits où le corps existe, d'autres où il fait défaut.

*

Certains oiseaux vivent seuls, ou avec leur seule famille immédiate, d'autres en petites bandes, d'autres en grandes bandes. Certains en compagnies serrées, d'autres en bandes éparées, qui semblent indisciplinées. Certains volent en ligne droite, d'autres tracent volontiers de grands cercles, certains selon leur gré, capricieusement. Il en est qui plus que d'autres paraissent déterminés par un instinct fatal, ou des manies rédhibitoires.

Para Ébiche.

A ave. As aves. É provável que compreendamos melhor as aves a partir do momento em que fabricamos aeroplanos.

A palavra *OISEAU* [ave]: contém *todas as vogais*. Muito bem, eu aprovo. Mas, no lugar do s, como única consoante, teria preferido o L de lados: OILEAU, ou o V do esterno, o v das asas desdobradas, o V de *avis*: OIVEAU. O popular *piupiu*. O s, vejo bem que se parece com o perfil da ave em repouso. E *oi* e *eau* de cada lado do s, são os dois grossos lombos de carne que contornam o esterno.

*

Seu desdobramento precisa de seu deslocamento no ar e, reciprocamente. É então que se percebe a envergadura de que são capazes (não para mostrá-la). Elas surpreendem ao mesmo tempo por seu vôo (começando bruscamente, frequentemente caprichoso, imprevisto) e pelo desenvolvimento de suas asas.

Apenas tem-se o tempo de se recuperar da surpresa que ei-las repousadas, recompostas (recompostas na forma simples, mais simples, de seu repouso). Há aliás uma perfeição de formas na ave curvada (como um canivete suíço com várias lâminas e ferramentas) que contribui para prolongar nossa surpresa. Os membros são escamoteados, as plumas lá por cima se arrumam de maneira que nada da articulação fica visível. É preciso procurar meticulosamente para encontrar as juntas. Sob esse monte de plumas, há certos lugares onde o corpo existe, em outros onde falta.

*

Certas aves vivem sozinhas ou com sua família imediata única, outras em pequenos bandos, outras em grandes bandos. Algumas em bandos cerrados, outras em bandos esparsos que parecem indisciplinados. Algumas voam em linha reta, outras traçam de bom grado grandes círculos, algumas segundo sua vontade, caprichosamente. Há as que, mais que outras, parecem determinadas por um instinto fatal, ou manias redibitórias.

Il en est peu qu'on puisse approcher de plus près que quelques mètres, certains s'enfuient de trente ou cinquante mètres. Quelques espèces citadines s'habituent au proche voisinage de l'homme et parfois sollicitent de lui, de quelques centimètres, en certaines circonstances, leur nourriture.

Mais ce sont les caractères communs à toute cette classe d'animaux que je veux seulement reconnaître. Bêtes à plumes. Faculté de voler. Caractères spéciaux du squelette. Attitudes ou expressions caractéristiques.

Je n'ai pas encore dit grand-chose de leur squelette. C'est quelque chose qui donne l'impression d'une grande légèreté et d'une extrême fragilité, avec une prédominance de l'abdomen et une disproportion marquée de ce squelette par rapport au volume de l'animal vivant. Ce n'est vraiment presque rien qu'une cage, qu'un très léger, très aérien châssis : le crâne rond, extrêmement petit avec une énorme cavité oculaire et un gros bec, le cou généralement long et ténu, les membres inférieurs insignifiants, le tout très facile à broyer, sans aucune résistance à une pression mécanique, protégé par très peu, et au maximum assez peu de chair, de chair d'ailleurs peu élastique ou amortissante. Le squelette des poissons est sans doute plus mince et plus fragile encore, mais incomparablement mieux protégé par la chair.

L'oiseau trouve son confort dans ses plumes. Il est comme un homme qui ne se séparerait pas de son édredon et de ses oreillers de plume, qui les emporterait sur son dos et pourrait à chaque instant s'y blottir. Tout cela d'ailleurs souvent fort pouilleux. À la réflexion, rien ne ressemble à un moineau comme un clochard, à une volière comme un camp de romanichels.

*

Tout cela est trop grossier. L'état d'esprit de l'oiseau doit être bien différent. Mettez-vous à la place de ce manchot aux jambes grêles et entravées, obligé de sautiller pour marcher, ou de traîner un énorme ventre. Heureusement, un cou très mobile, autant pour diriger le bec à l'appréhension des proies que l'oreille aux monitions funestes, car il ne peut en tout cas devoir son salut qu'à la fuite – et l'œil rond, aux aguets à la fois de la proie et du prédateur, constamment écarquillé – le cœur et les ailes battantes.

Há poucas das quais se possa chegar mais perto que alguns metros, algumas fogem com trinta ou cinquenta metros. Algumas espécies urbanas se habituam com a vizinhança próxima do homem e às vezes solicitam desse, a alguns centímetros, em algumas circunstâncias, sua comida.

Mas são apenas as características comuns a toda essa classe de animais que quero reconhecer. Animais com plumas. Faculdade de voar. Características especiais do esqueleto. Atitudes ou expressões características.

Não disse ainda muita coisa de seu esqueleto. É alguma coisa que dá a impressão de uma grande leveza e de uma extrema fragilidade, com uma predominância do abdômen e uma desproporção notória desse esqueleto com relação ao volume do animal vivo. Não é praticamente nada, senão uma gaiola, um muito leve aéreo chassi: o crânio redondo, extremamente pequeno com uma enorme cavidade ocular e um grande bico, o pescoço geralmente longo e tênue, os membros inferiores insignificantes, o todo muito fácil de moer, sem nenhuma resistência a uma pressão mecânica, protegido por muito pouco, e no máximo o suficiente de carne, de carne aliás pouco elástica ou amortecedora. O esqueleto dos peixes é sem dúvida mais fino e mais frágil ainda, mas incomparavelmente mais protegido pela carne.

A ave encontra seu conforto em suas plumas. É como um homem que não se separaria de seu edredom e de seus travesseiros de pluma, que os levaria sobre suas costas e poderia a cada instante se encolher neles. Tudo isso aliás freqüentemente muito cheio de piolhos. Refletindo, nada se parece [mais] com um pardal que um vagabundo, com uma gaiola que um campo de ciganos.

*

Tudo isso é muito grosseiro. O estado de espírito da ave deve ser bem diferente. Coloque-se no lugar desse desajeitado com pernas delgadas e entravadas, obrigado a saltitar para andar ou a arrastar um ventre enorme. Felizmente, um pescoço muito móvel, tanto para direcionar o bico para a apreensão das presas como a orelha para ruídos funestos, pois de qualquer maneira ela só pode dever sua salvação à fuga – e o olho redondo, à escuta ao mesmo tempo da presa e do predador, constantemente arregalado – o coração e as asas que batem.

La grâce des orbes tracés en vol, la gentillesse des mines, et des petits cris ou des roulades, font généralement que les oiseaux sont pris en bonne part.

Ce sont pourtant pour la plupart des mignons crasseux et pouilleux aux fraises sales, aux crevés, aux bouillons fripés et déchirés, aux collerettes et aiguillettes poussiéreuses, et qui plus est, crottant en vol, crottant au pas, partout. « Très Grand Siècle ».

*

Comment apparaît l'oiseau dans la vie d'un homme ? Comme une surprise dans le champ de sa vision. Éclairs viandeux, plus ou moins rapides. Zébrures dans la troisième dimension. À Paris deux sortes : moineaux et pigeons. Toutes les autres, en cage : surtout les petits oiseaux jaunes : perruches ou serins.

L'oiseau parfait évoluerait avec une grâce... il descendrait nous apporter du ciel, par l'opération du Saint-Esprit bien entendu, en des orbes gracieux comme certains paraphes, la signature du Dieu bon et satisfait de son œuvre et de ses créatures. Demander à Claudel quelle est la signification de la colombe du Saint-Esprit. Y a-t-il d'autres oiseaux dans la religion chrétienne, en général dans les religions ? J'aperçois les vautours de Prométhée qui me font signe, le cygne de Leda... En voilà plusieurs prêts à s'ébrouer et à renaître, hors de la compilation. Merci bien, je n'en ai que faire !

Somme toute, ce que je décris est surtout le moineau, le perdreau, l'hirondelle, le pigeon. (L'oiseau parfait : je crois que je me réfère au pigeon quand j'y songe, ou à la colombe. D'ailleurs le Saint-Esprit *était* bien une colombe, si je ne m'abuse (Buse).

*

Je croyais pouvoir écrire mille pages sur n'importe quel objet, et voici qu'à moins de cinq je suis essoufflé, et me tourne vers la compilation ! Non, je sens bien que de moi (et de l'oiseau) je peux naïvement tirer autre chose. Mais au fond ce qui importe, n'est-ce pas de saisir le nœud ? Lorsque j'aurai écrit plusieurs pages, en les relisant j'apercevrai l'endroit où se trouve ce nœud, où est l'essentiel, la qualité de l'oiseau. Je crois bien que je l'ai déjà saisi. Deux choses : le petit sac de plumes, et le foudroyant départ capricieux en vol (l'étonnant départ en vol). À côté de ça, aussi la petite tête, le crâne broyable, les pattes allumettes, le truc du

A graça dos orbes traçados em vôo, a delicadeza dos aspectos e dos gritinhos ou trinados fazem geralmente com que sejam apreciadas.

São contudo, na maioria, mimosos imundos e piolhentos, com gorjeiras sujas, com aberturas, folhos amarrotados e rasgados, com golas e remates empoeirados e que, além do mais, defecam em pleno vôo, defecam ao andar, em toda parte. Bem “Grand Siècle”.

*

Como aparece a ave na vida de um homem? Como uma surpresa no campo de sua visão. Relâmpagos carnudos, mais ou menos rápidos. Riscos na terceira dimensão. Em Paris, dois tipos: pardais e pombos. Todos os outros, na gaiola: sobretudo as pequenas aves amarelas: periquitos ou canários.

A ave perfeita evoluiria com uma graça... ela desceria para nos trazer do céu, pela operação do Espírito Santo, evidentemente, em orbes graciosos como certas rubricas, a assinatura do bom Deus satisfeito tanto de sua obra quanto de suas criaturas. Perguntar a Claudel o que significa a pomba do Espírito Santo. Há outras aves na religião cristã, nas religiões em geral? Percebo os abutres de Prometeu que me fazem sinal, o cisne de Leda... Eis vários prontos a repousar e a renascer, fora da compilação. Obrigado, não tenho que me preocupar com isso!

Em suma, o que descrevo é sobretudo o pardal, o perdigoto, a andorinha, o pombo. (A ave perfeita: creio que me refiro ao pombo quando imagino isso, ou à pomba. Aliás o Espírito Santo *era* bem uma pomba, se não me engano [Tucano].

*

Acreditava poder escrever mil páginas sobre qualquer assunto, e eis que em menos de cinco estou cansado e me volto para a compilação! Não, sinto bem que de mim (e da ave) posso ingenuamente tirar outra coisa. Mas no fundo o que importa não é apreender o núcleo? Quando terei escrito várias páginas, relendo-as, perceberei o lugar onde se encontra esse núcleo, onde está o essencial, a qualidade da ave. Creio que já apreendi. Duas coisas: o pequeno saco de plumas e a fulminante partida caprichosa para o vôo (a surpreendente partida para o vôo). Ao lado disso, também a pequena cabeça, o crânio triturável, as patas palitos de fósforo, a maquinaria de

déploiement-déplacement, la bizarrerie des courbes de vol. Quoi encore ? Allons, cela ne va pas être facile. Je vais retomber peut-être dans mes erreurs de la crevette. Il vaudrait mieux alors en rester à ces notes, qui me dégoûtent moins qu'un *opus* raté.

J'ai eu aussi l'idée à plusieurs reprises – il faut que je la note – de faire parler l'oiseau, de le décrire à la première personne. Il faudra que j'essaie cette issue, que le tâte de ce procédé.

*

Que dit Littré de l'oiseau ? Encore la compilation qui me tarabuste. Tant pis. Allon-y voir. Un effort. Je me lève de mon fauteuil :

OISEAU (impossible à recopier, il y en a trois colonnes, toute la page 813 du tome I-P et plusieurs lignes encore à la page 814. Je copie seulement les têtes de chapitres) : « 1. Animal ovipare à deux pieds, ayant des plumes et des ailes. 2. Terme de zoologie : classe du règne animal comprenant les animaux vertébrés dont le corps est couvert de plumes, et dont les membres antérieurs ont en général la forme d'ailes, la tête terminée en avant par un bec corné qui recouvre des mâchoires allongées, dépourvues de dents. 3. Le roi des oiseaux, l'aigle. L'oiseau de Jupiter, l'aigle. L'oiseau de Junon, le paon. L'oiseau de Minerve, la chouette, le hibou. L'oiseau de Vénus, la colombe, le pigeon. 4. Terme de fauconnerie. Absolument, *l'oiseau* : l'oiseau de proie dressé à la chasse. (Et tous les termes de fauconnerie.) 5. Oiseau-mouche. 6. Oiseau-moqueur. 7. Oiseau d'Afrique, la pintade. Oiseau de cerises, le loriot, etc. 10. L'oiseau de saint Luc, le boeuf. 11. Oiseau désigne quelquefois l'avicule commune (coquille). 12. Terme de blason. 13. Terme de chimie. 14. A vue d'oiseau. 15. A vol d'oiseau. 16. Populairement: aux oiseaux, très bien. Divers proverbes. ÉTYMOLOGIE : ital. : uccello, augello. Bas latin : aucellus (dans la loi salique) : d'un diminutif non latin, avicellus, de avis, oiseau.

« Il y a un autre mot OISEAU, s. m. Terme de maçon. Sorte de petite auge qui se met sur les épaules pour porter du mortier. Porter l'oiseau, être manœuvre auprès de maçons. ÉTYMOLOGIE: Ainsi dit par comparaison avec un oiseau, ou peut-être corruption d'*augeau*, dérivé d'*auge*. »

desdobramento-deslocamento, a extravagância das curvas do vôo. O que mais? Vamos, isso não vai ser fácil. Vou recair talvez nos meus erros do camarão [cf. *La Crevette dans tous ses états*]. Então, valeria mais a pena ficar com essas notas que me desgostam menos do que um *opus* fracassado.

Tive também a idéia várias vezes – é preciso que a anote – de fazer falar a ave, de descrevê-la na primeira pessoa. Será preciso que eu tente essa solução, que eu experimente esse procedimento.

*

O que diz o *Littre* da ave? Ainda a compilação que me incomoda. Pouco importa. Vamos ver no que vai dar. Um esforço. Levanto-me de minha poltrona:

AVE (impossível de copiar, há três colunas, toda a página 813 do tomo I-P e várias linhas ainda na página 814. Copio somente os cabeçalhos dos capítulos): “1. Animal ovíparo de dois pés, tendo plumas e asas. 2. Termo de zoologia: classe do reino animal compreendendo os animais vertebrados dos quais o corpo é coberto de plumas e dos quais os membros anteriores têm, em geral, a forma de asas, a cabeça terminada na frente por um bico córneo que recobre maxilares alongados, desprovidos de dentes. 3. O rei das aves, a águia. A ave de Júpiter, a águia. A ave de Juno, o pavão. A ave de Minerva, a coruja, o mocho. A ave de Vênus, a pomba, o pombo. 4. Termo de falcoaria. Absolutamente, *a ave*: a ave de rapina preparada para a caça. (E todos os termos de falcoaria.) 5. Beija-flor. 6. Ave tordo-imitador. 7. Ave da África, a galinha d’Angola. Ave de cerejas, o verdelhão etc. 10. A ave de São Lucas, o boi. 11. Ave designa algumas vezes o avículo comum (molusco). 12. Termo de brasão. 13. Termo de química. 14. Em linha reta (*à vue d’oiseau*). 15. Em linha reta (*à vol d’oiseau*). 16. Popularmente: as aves, muito bem. Diversos provérbios. ETIMOLOGIA: ital.: *uccello*, *augello*. Baixo latim: *aucellus* (na lei sálica): de um diminutivo não latino, *avicellus*, de *avis*, ave.

“Há uma outra palavra AVE (*oiseau*), s.m. Termo de pedreiro. Tipo de pequeno cocho (*auge*) que se coloca sobre os ombros para levar argamassa. Levar a ave, ser servente junto aos pedreiros. ETIMOLOGIA: Dito assim em comparação com uma ave ou, talvez, corruptela de *augeau*, derivado de *auge*.”

Dans le chapitre oiseau de Littré les plus belles expressions citées, que je veux retenir, sont les suivantes : « *Tous les oiseaux de proie sont remarquables par une singularité dont il est difficile de donner la raison : c'est que les mâles sont d'environ un tiers moins grands et moins forts que les femelles.* » (Buffon, *Oiseaux*, t. 1, p. 89.) « L'acteur tragique Esopus se fit servir un plat dans lequel étaient toutes les espèces d'oiseaux qui chantent ou imitent la parole humaine, oiseaux qui lui coûtaient dix mille sesterces la pièce : aussi estime-t-on le plat à cent mille sesterces (22 500 francs) (Pastoret). » Aux termes de fauconnerie : « Oiseau branchier, celui qui n'a encore que la force d'aller de branche en branche. Oiseaux ignobles, oiseaux de bas vol. Oiseaux nobles, oiseaux de haut vol. Oiseaux niais, oiseaux pris au nid et qui n'ont pas encore volé. » Etc. A propos de l'oiseau-mouche : « Légèreté, rapidité, prestesse, grâce et riche parure, tout appartient à ce petit favori. » (Buffon, *Oiseaux*, t. XI, p. 2) « Oiseau de cerises, le loriot. Oiseau-chameau, l'autruche. Oiseau-mon-père, à Cayenne, le choucas chauve. » À l'historique : « De put oef put oisel. » (Leroux de Linay, *Proverbes*, t. 1, p.188.)

Et voilà. Il y a de bonnes choses à prendre, apprendre. Satisfaction pourtant de constater que rien n'est là de ce que je veux dire et qui est tout l'oiseau (ce sac de plumes qui s'envole étonnamment). Je n'arriverai donc pas trop tard. Tout est à dire. On s'en doutait.

Il faut aussi que je recopie un petit morceau assez récent que j'avais bien prétentieusement intitulé *L'Oiseau* après l'avoir écrit. Le voici : « L'oiseau... grince et crisse, vrille et trille, comme ces robinets de bois qu'on adapte aux douves (douve ?). Il pépie, piaille. Là sont grains et pépins. De grains à distillation il n'y a pas loin. A quoi est destiné ce petit alambic ? Que distille-t-il ? Toute la vie ce sont ces vocalises, ce kirsch de tête de moineau. Puis, aux jours de la mort, ces rares gouttes de sang noir à l'étalage du giboyeur (giboyer ?). »

*

Où l'oiseau apparaît-il ? Dans un paysage non citadin, sur fond bistre de labours, là où l'air est brodé de nombreux fils verts jusqu'à une certaine hauteur.

*

No capítulo ave do *Littre* as mais belas expressões citadas que quero reter são as seguintes: “*Todas as aves de rapina são notáveis por uma singularidade com a qual é difícil concordar: é que os machos são cerca de um terço menores e menos fortes que as fêmeas.*” (Buffon, *Oiseaux*, t.I, p. 89.) “O ator trágico Esopo se fez servir de um prato no qual estavam todas as espécies de aves que cantam ou imitam a fala humana, aves que custavam dez mil sestércios cada uma: também estimava-se o prato em cem mil sestércios (22 500 francos) (Pastoret).” Em termos de falconaria: “ave de galho, aquele que tem somente a força de ir de galho em galho. Aves ignóbeis, aves de vôo rasante. Aves nobres, aves de vôo elevado. Aves simplórias, aves capturadas nos ninhos que ainda não voaram.” Etc. A respeito do beija-flor: “Leveza, rapidez, presteza, graça e rico adorno, tudo pertence a esse pequeno favorito.” (Buffon, *Oiseaux*, t. XI, p. 2.) “Ave de cerejas, o verdelhão. Ave-camelo, o avestruz. Ave “*mon-père*” em Caiena, a gralha calva.” De forma histórica: “De put oef put oisel.” (Leroux de Linay, *Proverbes*, t. I, p. 188.)

Pronto. Há coisas boas para se tomar, aprender. Satisfação entretanto de constatar que nada está aí daquilo que quero dizer e que é a ave (esse saco de plumas que voa surpreendentemente). Não chegarei então muito tarde. Tudo está para ser dito. Suspeitava-se disso.

É preciso também que eu copie um pequeno trecho bastante recente que tinha, bem pretenciosamente, intitulado *L'Oiseau* após tê-lo escrito. Ei-lo: A ave... chia e range, gavinha e trila, como essas torneiras de madeira que se pode adaptar às aduelas (aduelas?). Ela pia, chia. Aí são grãos e sementes. De grãos à destilação não há distância. A que é destinado esse pequeno alambique? O que destila? Toda vida são essas vocalizações, esse aguardente de cerejas de cabeça de pardal. Depois, nos dias da morte, essas raras gotas de sangue preto na exposição de mercadorias do vendedor de carne de caça (vender carne de caça?).

*

Onde a ave aparece? Numa paisagem não urbana, sobre fundo bistre de labuta, aí onde o ar é bordado de numerosos fios verdes até uma certa altura.

*

Relisant ce que j'ai écrit jusqu'ici je trouve plusieurs mots à chercher dans Littré :

BRÉCHET : Nom donné à la crête saillante et longitudinale qui se trouve à la face externe du sternum des oiseaux.

(*Sternum* : Os impair situé chez l'homme au devant et au milieu du thorax. Partie analogue chez les animaux. La forme du sternum des oiseaux, en quille de navire, qui est indispensable pour l'équilibre de leur vol, leur rendrait l'attitude accroupie très pénible. Dupont de Nemours.)

BOMBER : 1. V. actif. Rendre convexe à la façon d'une bombe, c'est-à-dire de manière à présenter un segment sphérique ou à peu près. 2. V. n. bomber : être convexe. Ce mur bombe.

Rebomber ou rebombir n'existent pas, mais rebondir, rebondi (arrondi par enbompoint).

DOUVES : Nom de planches disposées en rond qui forment le corps du tonneau et qu'on fait tenir ensemble avec des cercles.

ORBES : Employé faussement par moi. Orbite serait mieux – qui est à l'orbe ce que la circonférence est au cercle. Courbes serait mieux pour ce que je veux décrire (ou paramètres).

À propos de n'importe quoi, même d'un objet familier depuis des millénaires à l'homme, il reste beaucoup de choses à dire. Et il y a *intérêt* à ce qu'elles soient dites. Non seulement pour le progrès de la science, mais pour celui (moral) de l'homme par la science. Il y a un autre point : pour que l'homme prenne vraiment possession de la nature, pour qu'il la dirige, la soumette, il faut qu'il cumule en lui les *qualités* de chaque chose (rien de mieux à cet effet que de les dégager par la parole, de les nommer).

C'est là me semble-t-il un point de vue bolchevique.

... Mais (autre développement) la dictature de l'homme sur la nature, les éléments, ne sera qu'une période vers l'état d'harmonie parfaite (que l'on peut bien imaginer) entre l'homme et la nature, où celle-ci recevra de l'homme autant qu'il lui prendra.

Le poète (est un moraliste qui) dissocie les *qualités* de l'objet puis les recompose, comme le peintre dissocie les couleurs, la lumière et les recompose dans sa toile.

*

Relendo o que escrevi até aqui encontro várias palavras para procurar no *Litttré*:

ESTERNO: nome dado à crista saliente e longitudinal que se encontra na face externa do esterno das aves.

(*Esterno*: Osso ímpar situado no homem na frente e no meio do tórax. Parte análoga nos animais. A forma do esterno das aves, em quilha de navio, que é indispensável para o equilíbrio de seu vôo, lhes daria a atitude agachada muito penosa. Dupont de Nemours.)

ARQUEAR: 1. V. ativo. Tornar convexo à maneira de uma bomba, isto é, de maneira a apresentar um segmento esférico ou quase esférico. 2. V. n. arquear: ser convexo. Esse muro arqueia.

Rearquear ou reabaular não existem, mas ressaltar, ressaltado (arredondado por gordura).

ADUELAS: Nome de pranchas dispostas em círculo que formam o corpo do barril e que se faz ficar junto por meio de círculos.

ORBES: Empregado falsamente por mim. Órbita seria melhor – que está para a orbe assim como a circunferência está para o círculo. Curvas seria melhor para o que quero descrever (ou parâmetros).

Com respeito ao que quer que sejam, mesmo de um objeto familiar há milênios para o homem, faltam muitas coisas para se dizer. E há *interesse* em que elas sejam ditas. Não somente para o progresso da ciência, mas para aquele (moral) do homem pela ciência. Há um outro ponto: para que o homem tome verdadeiramente posse da natureza, para que a dirija, a submeta, é preciso que acumule em si mesmo as *qualidades* de cada coisa (nada melhor para esse efeito que as libertar pela palavra, de as nomear).

Está aí, me parece, um ponto de vista bolchevique.

... Mas (outro desenvolvimento) a ditadura do homem sobre a natureza, os elementos, será somente um período dirigido para o estado de harmonia perfeita (que se pode imaginar) entre o homem e a natureza, em que essa receberá do homem tanto quanto ele lhe tomará.

O poeta (é um moralista que) dissocia as *qualidades* do objeto depois as recompõe, como o pintor dissocia as cores, a luz e as recompõe na sua tela.

*

(Merveilleux couple d'oiseaux d'Ébiche vu avant le départ de son œuvre en Pologne le 2 septembre 1938.)

Sagement assis côte à côte dans un panier rond comme un nid, dans la pose des couveuses dominant leur effroi, leurs plumes multicolores légèrement hérissés et bouffantes, cataleptiques (ou vraiment héroïques ?), tête immobile et l'œil écarquillé.

*

Fines fléchettes ou courts et gras javelots,
Au lieu de contourner les arêtes des toits,
Nous sommes rats du ceil, éclairs viandeux, torpilles,
Poues de plumes, poux de la végétation.
Souvent, posté sur une haute branche,
Je guette là, stupide et tassé comme un grief.

*

NOTES PRISES POUR UN OISEAU

Mon nom unit les voyelles françaises
A commencer par celle en forme d'œuf
En deux diphtongues autour de la couleuvre
Proche de moi aux classifications.
Niais d'abord, branchier ensuite, je m'envole
De la tapisserie à trois dimensions.
J'en tombe comme un fruit mais découvrant mes ailes
Je les déploie et je me sauve aux cieux...
Cercles charmants, zigzags précautionneux,
Bonds successifs quoique à peu de distance,
Mines gentilles, petits cris, roulades
Font qu'on nous traite en petits favoris.
L'on ne nous voit ce que souvent nous sommes :
Mignons pouilleux aux collerettes sales,
Jabots crasseux, sphincters impénitents...
Hors de nos nids faits plutôt pour nos œufs,

(Maravilhoso casal de aves de Ébiche visto antes da partida de sua obra na Polônia em 2 de setembro de 1938.)

Sabiamente sentados lado a lado num cesto redondo como um ninho, na pose das chocadeiras dominando seu terror, suas plumas multicolores levemente eriçadas e empoladas, catalépticas (ou verdadeiramente heróicas?), cabeça imóvel e o olho arregalado.

*

Finas setazinhas ou curtos e grossos dardos,
No lugar de contornar as arestas dos telhados,
Nós somos ratos do céu, relâmpagos carnudos, torpedos,
Pêras de plumas, piolhos da vegetação. Frequentemente colocado sobre um galho alto,
Eu espio aí, estúpido e encolhido como uma queixa.

*

NOTAS PARA UMA AVE (*oiseau*)

Meu nome une as vogais francesas
A começar por aquela em forma de ovo
Em dois ditongos em torno da cobra
Próximo a mim nas classificações.
Inocente primeiro, pulando nos galhos, em seguida eu levanto vôo
Da tapeçaria em três dimensões.
Eu caio nisso como um fruto mas descobrindo minhas asas
Eu as desdobro e eu escapo para os céus...
Círculos elegantes, ziguezagues precavidos,
Saltos sucessivos embora a pouca distância,
Aspectos delicados, gritinhos, trinados
Fazem com que nos tratem como queridinhos.
Não nos vêem como frequentemente somos:
Mimosos piolhentos de colaretes sujos, papos imundos, esfínteres impenitentes...
Fora de nossos ninhos feitos de preferência para nossos ovos,

Ovoïdes paniers d'où le duvet floconne,
Notre confort réside dans nos plumes,
Édredons et coussins emportés sur le dos,
Où nous pouvons à peine nous blottir,
Capot sous l'aile et parfois une patte,
Comme un clochard couché sur ses ballots,
Un voyageur tête sur la valise
Sur la dure banquette au milieu des cahots...
Vous-mêmes, au panier rond, couveuses héroïques,
Les plumes hérissées dominant votre effroi,
Comprend-on seulement votre peine physique ?...
Cageot léger facilement broyable.
Dont le bréchet seul est flanqué de chair,
Manchot bossu monté sur allumettes,
L'allure déhanchée ou le pas sautillant,
Épaule faible et constamment démise
Mais que je peux en aile déployer,
Sternum de rachitique en quille de navire
Très nécessaire à l'équilibre en vol
Mais qui fait mal dans la pose accroupie,
Tête inquiète, œil rond parfois cataleptique,
Long cou mobile, enfin bec corné recouvrant
Des mâchoires fort longues et dépourvues de dents.
Aucune graisse en aucun de ses membres.
Dans ma carène j'ai tout entreposé,
Mon gésier est plein des graines de septembre.
D'acides mouchérons assurent mes diarrhées.
D'un poids certain je reconnais mon ventre,
Ventre qu'aux nues mes ailerons emportent,
Mieux innervés que les feuilles d'automne,
Articulés mieux que voiles de jonques...

Ovóides cestos de onde a penugem produz flocos,
Nosso conforto reside em nossas plumas,
Edredons e almofadas levadas sobre as costas,
Onde nós podemos tão somente nos enrolar,
Casaco sob a asa e às vezes uma pata,
Como um vagabundo deitado sobre seus pacotes,
Um viajante com a cabeça sobre sua mala
Sobre o duro banquinho no meio dos solavancos...
Vocês mesmos, no cesto redondo, chocadeiras heróicas,
As plumas eriçadas dominando seu pavor,
Compreende-se pelo menos seu sofrimento físico?...
Caixote leve facilmente triturado,
Do qual somente o estérno é acompanhado de carne,
Desajeitado manco montado sobre palitos de fósforo,
O aspecto desengonçado ou o passo saltitante,
Ombro frágil e constantemente deslocado
Mas que posso como asa desdobrar,
Estérno de raquítico em quilha de navio
Muito necessário ao equilíbrio no vôo
Mas que incomoda na pose agachada,
Cabeça inquieta, olho redondo às vezes cataléptico,
Longo pescoço móvel, enfim bico córneo recobrimdo
Maxilares muito longos e desprovidos de dentes.
Nenhuma gordura em nenhum de seus membros.
Na minha carena eu tudo armazenei,
Minha moela está plena de grãos de setembro.
Ácidos mosquitos asseguram minhas diarreias.
De um peso certo reconheço meu ventre,
Ventre que às nuvens minhas asas levam,
Melhor inervados que as folhas de outono,
Melhor articulados que velas de juncos...

Et j'ai mes serres, j'ai mon bec féroce
Lorsque à sévir je me sens disposé.
Que j'empiète la branche ou pique dans l'écorce,
La corne de mes bec ou serres vaut l'acier.

*

NOUVELLES NOTES
POUR MON OISEAU

Lorsque je me déploie il faut qu'en l'air je vole,
Sur fond de ciel, de moissons, dde labours,
Au prix de mon repos montrant mon envergure
Qu'on ne peut donc jamais contempler à l'oisir ;
Et je me recompose aussitôt reposé –
Membres escamotés en lames de canif –
Les plumes là-dessus s'arrangeant de manière
À ne plus laisser voir les articulations.

.....
D'autres bêtes s'enfuient à l'approche de l'homme
Mais c'est pour s'enfoncer au plus proche fourré ;
Moi sur l'album des cieux la ligne que je trace
Tient longtemps attentif avant qu'elle s'efface
L'œil inquiet de me perdre au guillochis des nues...
Cependant, dans les bois, mystérieux échanges,
Activité diplomatique intense aux cintres,
Retraits précipités, tentatives peureuses,
Courts trajets d'ambassadeurs, démarches polies
Et nobles pénétrant profondément les feuilles...

.....
Nous somm' aussi planeurs à moteur musclé,
Élastiques tordus d'une façon spéciale
Et sommes à nous-mêmes nos propres catapultes.

*

E tenho minhas garras, tenho meu bico feroz
Quando para fazer sofrer me sinto disposto.
Que invada o galho ou pique a casca,
A córnea de minhas garras ou bico vale o aço.

*

NOVAS NOTAS
PARA MINHA AVE

Quando me desdobro é preciso que no ar eu voe,
Sobre fundo de céu, de colheitas, de labutas,
Ao preço de meu repouso mostrando minha envergadura
Que não se pode nunca contemplar ao bel prazer;
E me recomponho tão logo repousado –
Membros escamoteados em lâminas de canivete –
As plumas por cima dispostas de maneira
A não mais deixar ver as articulações.

.
Outros animais fogem com a aproximação do homem
Mas é para cravar na mais próxima brenha;
Eu sobre o álbum dos céus a linha que eu traço
Fica muito tempo atento antes que ela se apague
O olho inquieto de me perder nos caracóis das nuvens...
Entretanto, nos bosques, misteriosas trocas,
Atividade diplomática intensa nos arcos,
Retiradas precipitadas, tentativas medrosas,
Curtos trajetos de embaixadores, atitudes polidas
E nobres penetrando profundamente nas folhas...

.
Somos também planadores com motor musculoso,
Elásticos tortos de uma maneira especial
E somos para nós mesmos nossas próprias catapultas.

*

Somme toute le reste encore :

1. Les bandes éparses indisciplinées.
2. L'oiseau comme robinet de bois qui grince et crisse, pépie, piaille...

Reprenant la première phrase de ce cahier *d'observations*, celle où je disais (instinctivement) : « il est probable que nous comprenons mieux les oiseaux depuis que nous fabriquons des avions », voici comment je veux conclure :

Si je me suis appliqué à l'oiseau, avec toute l'attention, toute l'ardeur d'expression dont je suis capable, et donnant même parfois le pas (par modestie raisonnée de la raison) à l'expression intuitive sur la simple description ou observation – c'est pour que nous fabriquions des avions perfectionnés, que nous ayons une meilleure prise sur le monde.

Nous ferons des pas merveilleux, l'homme fera des pas merveilleux s'il redescend aux choses (comme il faut redescendre aux mots pour exprimer les choses convenablement) et s'applique à les étudier et à les exprimer en faisant confiance à la fois à son œil, à sa raison et à son intuition, sans prévention qui l'empêche de suivre les *nouveautés* qu'elles contiennent – et sachant les considérer dans leur essence comme dans leurs détails. Mais il faut en même temps qu'il les refasse dans le logos à partir des matériaux du logos, c'est-à-dire de la parole.

Alors seulement sa connaissance, ses découvertes seront *solides*, non *fugitives*, non fugaces.

Exprimées en termes logiques, qui sont les seuls termes humains, elles lui seront alors acquises, il pourra en profiter.

Il aura accru non seulement ses lumières, mais son pouvoir sur le monde.

Il aura progressé vers la joie et le bonheur non seulement pour lui, mais pour tous.

Paris, mars – septembre 1938.

(La Rage de l'expression: 31-51)

Em suma resta ainda:

1. Os bandos esparsos indisciplinados.
2. A ave como torneira de madeira que range e range, pevide, chia...

Retomando a primeira frase desse caderno *de observações*, aquela em que dizia (instintivamente): “é provável que compreendamos melhor as aves a partir do momento em que fabricamos aeroplanos”, eis como quero concluir:

Se me apliquei à ave, com toda a atenção, todo o ardor de expressão de que sou capaz e dando mesmo às vezes o passo (por modéstia racionalizada da razão) à expressão intuitiva sobre a simples descrição ou observação – é para que fabriquemos aeroplanos aperfeiçoados, que tenhamos uma melhor apreensão do mundo.

Faremos passos maravilhosos, o homem fará passos maravilhosos se ele desce de novo às coisas (como é preciso descer de novo às palavras para exprimir as coisas convenientemente) e se aplique a estudá-las e a exprimi-las fazendo confiança ao mesmo tempo em seu olho, em sua razão e em sua intuição, sem prevenção que o impeça de seguir as *novidades* que elas contêm – e sabendo considerá-las na sua essência como em seus detalhes. Mas é preciso ao mesmo tempo que ele as refaça no logos a partir dos materiais do logos, isto é, da palavra.

Então somente seu conhecimento, suas descobertas serão *sólidas*, não *fugitivas*, não fugazes.

Expressas em termos lógicos que são os únicos termos humanos, elas lhe serão então adquiridas, ele poderá se aproveitar disso.

Ele terá acrescentado não somente suas luzes, mas seu poder sobre o mundo.

Ele terá progredido em direção à alegria e à felicidade não somente para ele, mas para todos.

LE SOLEIL PLACÉ EN ABÎME
LE NOUS QUANT AU SOLEIL. INITIATION À L'OBJEU

Nous avons toujours pu penser du Soleil avoir quelque chose à dire, et certes ne pouvoir l'écrire sans inventer quelque genre nouveau, comme nous ne pouvions non plus imaginer *a priori* ce nouveau genre, dont il eût fallu qu'il se formât au cours de notre travail, nous avons usé à cet égard de beaucoup de ténacité et de patience, et mis autant que possible le Temps dans notre complot.

Plusieurs circonstances pourtant à ce jeu devaient se produire, qui nous déterminent à montrer notre étude dans l'état où elle paraît aujourd'hui. Chacune, cela va sans dire, touche d'assez près au Soleil. La première, en effet, tient à notre âge, et à l'âge de cette étude dans nos dossiers. Nous (ce *nous*, l'a-t-on compris, prononcé sans emphase, figure simplement la collection des phases et positions successives du *je*) pouvons bien juger maintenant qu'IL SUFFIT.

La seconde, de la même horloge, n'est qu'un rouage un peu plus petit : une promesse que nous avons faite. De l'avoir trop longtemps différée, nous a fait concevoir une honte capable – en voici la preuve – de balancer de façon décisive celle de donner un texte trop inadéquat à son objet.

La troisième enfin, moins claire qu'éblouissante, et donc de plus près encore que les précédentes tenant à la nature du Soleil, nous voici terminant nos excuses au cœur même de notre objet.

Qu'est-ce que le Soleil ? Celui-ci, qui domine toutes choses et ne saurait donc être dominé, n'est pourtant que la millionième roue du carrosse qui attend devant notre porte chaque nuit.

Peut-être le lecteur commence-t-il ici à entendre, dans le roulement et aux lueurs de cette ébène, quelle sera la logique de ce texte, sa tournure particulière et son ton. Nous devons pourtant lui en communiquer le vertige encore de plusieurs façons.

Chacun, par exemple, sait de la Terre, et de nous par conséquent là-dessus, qu'elle tourne autour du Soleil selon une orbite elliptique dont il

O SOL REFERIDO INFINITAMENTE
O NÓS QUANTO AO SOL. INICIAÇÃO AO OBJETO

Sempre pensamos que tínhamos alguma coisa para dizer do Sol, e certamente não podemos escrevê-lo sem inventar algum gênero novo, como não podíamos também imaginar *a priori* esse novo gênero, que foi preciso que se formasse no decorrer de nosso trabalho, usamos com respeito a isso muita tenacidade e paciência, e empenhamos tanto quanto possível o Tempo a nosso favor.

Muitas circunstâncias, no entanto, deviam se produzir nesse jogo que nos impelem a mostrar nosso estudo no estado em que se encontra hoje. Cada uma, é evidente, chega muito próximo do Sol. A primeira, com efeito, se associa a nossa idade, e à idade desse estudo nos nossos arquivos. Nós (esse *nós*, compreendemos, pronunciado sem ênfase, representa simplesmente a coleção das fases e posições sucessivas do *eu*) podemos julgar agora que é S U F I C I E N T E .

A segunda, do mesmo relógio, é somente uma engrenagem de menor monta: uma promessa que tínhamos feito. De tê-la há muito tempo diferida, nos fez conceber uma vergonha capaz – eis aqui a prova – de compensar de forma decisiva aquela de dar a seu objeto um texto muito inadequado.

A terceira enfim, menos clara que deslumbrante, e por isso mesmo mais perto ainda que as precedentes procede da natureza do Sol, ei-nos aqui terminando nossas desculpas no próprio âmago de nosso objeto.

O que é o Sol? Esse que domina todas as coisas e não poderia por isso ser dominado, no entanto é somente a milionésima roda da carruagem que espera diante de nossa porta toda noite.

Talvez o leitor comece aqui a entender, pelo desenrolar e pelos reflexos desse ébano, qual será a lógica desse texto, sua expressão particular e seu tom. Devemos no entanto comunicar-lhe a vertigem desse texto ainda sob várias formas.

Cada um, por exemplo, sabe da Terra e em consequência, de nós sobre ela, que a mesma gira em torno do Sol segundo uma órbita elíptica da qual

n'occupe qu'*un* des foyers. Se sera-t-on demandé *qui* occupe l'autre, l'on ne sera plus être éloigné de nous comprendre.

Rappelons d'ailleurs, car cela peut éclairer quelques passages, que les meilleures mesures, quant au Soleil, sont données à nos astronomes par la petite planète Éros, qui s'approche parfois au plus près de la Terre, jusqu'à seize millions de kilomètres environ.

Si nous ajoutons à ce propos la prière qu'on veuille bien mettre au compte du Soleil, de son éclat excessif et du délire qu'il provoque, nos divagations, nos exaltations et nos chutes – enfin chacune de nos fantastiques ou ridicules erreurs – c'est qu'un faste véritable, de grandes et magnifiques dépenses, ne vont pas en effet sans quelques excès ou bizarreries. Ce que nous devons pourtant essayer de conserver, c'est, entre le glorieux et le bizarre, une certaine proportion, devant rappeler celle des protubérances ou des taches visibles à la périphérie de l'astre, par rapport à la sphéricité grandiose et permanente de celui—ci, qui finalement l'emporte de loin sur tout autre caractère.

Nous glorifions-nous donc maintenant de la principale imperfection de ce texte – ou plutôt de sa paradoxale et rédhitoire perfection ? Elle vient à la fois de cette énorme quantité (ou *profusion*) de matières (dont aucune, d'ailleurs, qui n'ait son échantillon ici-bas), de leur densité inégale et de leur état de fusion (ou à proprement parler *confusion*) – et surtout, de cette multiplicité de points de vue (ou, si l'on veut, angles de vision), parmi lesquels aucun esprit honnête de notre époque ne saurait en définitive choisir.

Il est pourtant un de ces points de vue dans la perspective duquel nous avons entrepris, sinon conduit à leur fin certains passages, qui constitue vraiment notre propre, et où gît peut-être sinon le modèle du moins la méthode du nouveau genre dont nous parlions.

Qu'on le nomme *nominaliste* ou *cultiste* ou de tout autre nom, peu importe : pour nous, nous l'avons baptisé l'*Objet*. C'est celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde.

ocupa somente *um* dos focos. Para aquele que perguntar *quem* ocupa o outro, a distância não será muito longa para nos compreendermos.

Lembremos aliás, pois isso pode esclarecer algumas passagens, que as melhores medidas, quanto ao Sol, são dadas a nossos astrônomos pelo pequeno planeta Eros que às vezes se aproxima muito perto da Terra, até cerca de dezesseis milhões de quilômetros.

Se acrescentamos a isso o desejo de responsabilizar o Sol, pelo seu brilho excessivo e pelo delírio que ele provoca, nossas divagações, nossas exaltações e nossos fracassos – enfim cada um de nossos fantásticos ou ridículos erros – é porque um verdadeiro fausto de grandes e magníficas despesas não se acompanha, com efeito, de alguns excessos ou bizzaria. O que deveríamos no entanto tentar conservar é, entre o glorioso e o bizzarro, uma certa proporção devendo lembrar aquela das protuberâncias ou das manchas visíveis na periferia do astro, com relação à esfericidade grandiosa e permanente desse, que finalmente o domina sobre qualquer outro caráter.

Nós nos glorificaremos portanto agora pela principal imperfeição deste texto – ou, antes pela sua paradoxal e redibitória perfeição? Ela vem ao mesmo tempo dessa enorme quantidade (*ou profusão*) de matérias (entre as quais aliás não há nenhuma, que não tenha sua amostra aqui em baixo), de sua densidade desigual e de seu estado de fusão (*ou propriamente falando confusão*) – e sobretudo dessa multiplicidade de pontos de vista (*ou, se se preferir, ângulos de visões*), entre os quais nenhum espírito honesto de nossa época saberia definitivamente escolher.

É contudo um desses pontos de vista na perspectiva do qual temos empreendido, senão conduzido a seu fim certas passagens, que constitui verdadeiramente nosso próprio e onde reside, talvez senão o modelo, ao menos o método do novo gênero do qual falávamos.

Que o nomeie *nominalista* ou *cultista* ou outro nome, pouco importa: para nós, o batizamos o *objogo*. É aquele em que o objeto de nossa emoção referido em primeiro lugar infinitamente, a espessura vertiginosa e o absurdo da linguagem, considerados exclusivamente, são manipulados de tal maneira que, pela multiplicação interior das relações, as ligações formadas ao nível das raízes e os significados trancafiados com duas voltas, seja criado esse funcionamento que sozinho pode dar conta da profundidade substancial, da variedade e da rigorosa harmonia do mundo.

Que nous n'ayons pu continuellement nous y tenir prouve seulement qu'il est trop tôt sans doute encore pour l'Objet si déjà, comme nous avons eu l'honneur de le dire, sans doute il est trop tard pour nous.

Le lecteur dont nous ne doutons pas, formé sur nos valeurs et qui nous lira dans cent ans peut-être, l'aura compris aussitôt.

Por não termos podido continuamente nos ater a isso prova apenas que ainda é sem dúvida muito cedo para o Objogo se já é, como temos tido a honra de dizê-lo, sem dúvida muito tarde para nós.

O leitor do qual não duvidamos, formado sobre nossos valores e que nos lerá daqui a cem anos talvez, terá compreendido imediatamente.

A LARANJA

Como na esponja há na laranja uma aspiração a recobrar a compostura após ter sido submetida à prova da expressão. Mas, onde a esponja é sempre bem-sucedida, a laranja nunca: pois suas células rebentaram, seus tecidos se rasgaram. Enquanto só a casca se restabelece molemente em sua forma graças a sua elasticidade, um líquido de âmbar se derramou, acompanhado de frescor, de perfumes suaves, sem dúvida, – mas freqüentemente também da consciência amarga de uma expulsão prematura de sementes.

Será preciso tomar partido entre essas duas maneiras de suportar mal a opressão? – A esponja não é senão músculo e se enche de vento, de água limpa ou de água suja, conforme: essa ginástica ignóbil. A laranja sabe melhor, mas é por demais passiva, – e esse sacrifício odorante ... é entregar-se realmente muito barato ao opressor.

Mas não é bastante o que se disse da laranja ao lembrar seu modo particular de perfumar o ar de regalar seu algoz. É mister acentuar a coloração gloriosa do líquido que disso resulta, e que, mais que o suco do limão, obriga a laringe a abrir-se largamente tanto para a pronúncia da palavra quanto para a ingestão do líquido, sem fazer nenhum beicinho apreensivo com a anteboca, da qual não faz eriçarem-se as papilas.

E fica-se, de resto, sem palavras para confessar a admiração que merece o envoltório do tenro, frágil e róseo balão oval nesse espesso mata-borrão úmido cuja epiderme extremamente delgada mas muito pigmentada, acerbamente sávida, é justo assaz rugosa para capturar condignamente a luz sobre a perfeita forma da fruta.

Mas ao fim de um estudo por demais breve, realizado tão redondamente quanto possível, – é preciso chegar à semente. Esse grão, da forma de um minúsculo limão, oferece por fora a cor da madeira branca do limoeiro, por dentro um verde de ervilha ou de germe tenro. É nele que se encontram, após a explosão sensacional da lanterna veneziana de sabores, cores e perfumes que constitui o próprio balão frutado, – a dureza relativa e o verdor (aliás não inteiramente insípido) da madeira, do galho, da folha: em suma, pequena, embora com certeza a razão de ser da fruta.

Le Cageot por Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria:

O ENGRADADO

A meio caminho de engraçado e degradado a língua portuguesa possui engradado, simples caixote de ripas espaçadas fadado ao transporte dessas frutas que, com a mínima sufocação, adquirem fatalmente uma moléstia.

Armado de maneira que no termo de seu uso possa ser quebrado sem esforço, não serve duas vezes. Desse modo, dura menos ainda que os gêneros fundentes ou nebulosos que encerra.

Assim, em todos as esquinas das ruas que levam aos mercados, reluz com o brilho sem vaidade do pinho branco. Novinho em folha ainda, no entanto aturdido por se encontrar numa pose desajeitada na via pública jogado fora sem retorno, esse objeto é, em suma, dos mais simpáticos, – sobre a sorte do qual, todavia, convém, não repisar muito.

Le Soleil placé en abîme na pluma tradutora de Manuel de Gusmão (1996: 78-83), poeta português:

O SOL COLOCADO EM ABISMO

O NÓS QUANTO AO SOL. INICIAÇÃO AO OBJOGO

Sempre pensámos ter do Sol alguma coisa a dizer, e certamente a não poderíamos escrever sem inventar um género novo; ora como também não podíamos imaginar a priori esse novo género, que deveria necessariamente formar-se no decurso do nosso trabalho, usámos a respeito muita tenacidade e paciência, e contámos tanto quanto possível com o Tempo na nossa maquinação.

Produziram-se entretanto neste jogo várias circunstâncias que nos levam a mostrar o nosso estudo no estado em que hoje aparece. Cada uma delas, escusado é dizê-lo, tem a ver de perto com o Sol. A primeira, com efeito, diz respeito à nossa idade e à idade deste estudo nos nossos cadernos. Nós (este nós, tê-lo-ão compreendido, sem qualquer ênfase pronunciado, figura

simplesmente a colecção das fases e posições sucessivas do eu) podemos agora seguramente ajuizar que BASTA.

A segunda, do mesmo jeito, não é senão um gesto um pouco mais pequeno: uma promessa que tínhamos feito. Como longamente diferimos o seu cumprimento, veio-nos a imaginação de uma vergonha capaz – isto é a prova – de contrabalançar de forma decisiva a de vos entregar um texto demasiado inadequado ao seu objecto.

Com a terceira enfim, mais deslumbrante que clara, e por isso ainda mais de perto que as precedentes relacionada com a natureza do Sol, eis-nos terminando as nossas desculpas no coração mesmo do nosso objecto.

O que é o Sol? Este, que domina todas as coisas e não poderá pois ser dominado, é contudo apenas a milionésima roda da carruagem que espera diante da nossa porta todas as noites.

O leitor talvez comece aqui a perceber no ribombar e nos clarões deste ébano, qual a lógica deste texto, a sua particular figura e o seu tom. Temos contudo que lhe comunicar a vertigem de outros modos ainda.

Todos sabem, por exemplo, àcerca da Terra e por conseguinte àcerca de nós nela, que ela gira à volta do Sol segundo uma órbita elíptica de que ele não ocupa senão *um* dos focos. Quem se perguntar *quem* ocupa o outro já não estará muito longe de nos compreender.

Lembremos aliás, porque isso pode iluminar algumas passagens, que as melhores medidas quanto ao Sol, são dadas aos nossos astrónomos pelo pequeno planeta Eros, que por vezes chega a aproximar-se da terra, a uma distância de cerca de dezasseis milhões de quilómetros.

Se a esse propósito acrescentamos o pedido de que aceitem pôr na conta do Sol, do seu brilho excessivo e do delírio que provoca, as nossas divagações, exaltações e quedas – enfim todos os nossos fantásticos e ridículos erros – é porque um verdadeiro fausto, grandes e magníficos gastos, não vão com efeito sem alguns excessos ou extravagâncias. O que entretanto devíamos tentar manter é, entre o glorioso e o extravagante, um certa proporção, que deverá lembrar a das protuberâncias ou manchas visíveis na periferia do astro, em relação com a esfericidade grandiosa e permanente deste, que ao fim e ao cabo de longe se sobrepõe a qualquer outro carácter.

Glorificar-nos-emos pois agora com a principal imperfeição deste texto – ou antes com a sua paradoxal e redibitória perfeição? Ela vem ao mesmo tempo desta enorme quantidade (ou *profusão*) de matérias (de que aliás não há nenhuma que não tenha a sua amostra aqui em baixo),

da sua densidade desigual e do seu estado de fusão (ou, falando com propriedade, de *confusão*) – e sobretudo desta multiplicidade de pontos de vista (ou se se quiser de ângulos de visões), entre os quais nenhum espírito honesto da nossa época poderá em definitivo escolher.

Há contudo um desses pontos de vista em cuja perspectiva nós empreendemos, se não acabámos, algumas passagens e esse constitui verdadeiramente o que nos é próprio, e onde reside talvez senão o modelo pelo menos o método do novo género de que falávamos.

Chamem-lhe *nominalista* ou *cultista* ou que nome quiserem, pouco importa: por nós, batizámo-lo de *Objogo*. É aquele em que colocado primeiro em abismo o objecto da nossa emoção, a espessura e a absurdidade da linguagem, exclusivamente consideradas, são manipuladas de tal modo que, pela multiplicação interior das relações, pelas ligações formadas ao nível das rapizes e pelas significações duplamente fechadas, se crie esse funcionamento que é o único que pode dar conta da profundidade substancial, da variedade e da rigorosa harmonia do mundo.

Que não tenhamos conseguido manter-nos aí apenas prova que é sem dúvida ainda demasiado cedo para o *Objogo*, mesmo se sem dúvida, e como tivemos a honra de o dizer, é já demasiado tarde para nós.

O leitor de que não duvidamos, formado nos nossos valores, e que nos lerá talvez daqui a cem anos, compreendê-lo-á imediatamente.

anexo 2

Bibliografia de Francis Ponge

1919, textos publicados no *Le Mouton blanc*.

1921, escreve *Esquisse d' parabole*, violento apólogo socialista que será publicado no próximo ano na revista *Le Mouton blanc*.

1923, publicação de *Fragments métatechniques* e de *Trois Satires*.

1925, publicação de *À la Gloire d' un ami* (Jacques Rivière), no início do sumário da *Nouvelle Revue*.

1926, publicação de *Douze petits écrits*.

1928, compõe textos importantes, entre os quais *Le Galet*.

1934, escreve *Opinions politiques de Shakespeare* e *Coriolan ou la grosse mouche*.

1935, publicação de *Le Cageot* no primeiro número de *Mesures*.

1939, *Le Parti pris* está pronto. Trabalha *La Guêpe* (1939-1943). Início da 2ª Guerra.

1940, publicação de *Le Carnet du bois de pins* e *Souvenirs interrompus*.

1941, trabalha nos textos de *La Rage de l'expression*, *Mimosa* e *L' Œillet* (1941-1944).

1942, publicação de *Le parti pris des choses* pela Gallimard.

1943, publicação de *Pages bis de Prôemes* e uma primeira *Rage de l'expression* dirigida aos editores suíços. *La Pomme de terre* em *Confluences*.

1948, escreve *My creative method*, *Pochades en prose* e prepara *Le Porte plume d'Alger*. É também o ano da publicação de *Liasse*, *Proêmes* e *Le peintre à l'étude*.

1949, publicação de *Le Verre d'eau*.

- 1950, publicação de *La Seine*, redige *Murmure. Cinq Sapates*.
- 1951, estudos sobre Giacometti, aparecem também seus primeiros textos de *Pour un Malherbe* no qual trabalha até 1957.
- 1955, publicação *De profundis à la gloire de Claudel* para o número de honra da Nouvelle Revue a partir de uma conferência em Gand.
- 1956, publicação de *Les Hirondelles* em um número de honra da Nouvelle Revue.
- 1957, ajusta os últimos textos de *Pièces*.
- 1958, publicação de *Prose à l'éloge* no primeiro número de *L'Arc*.
- 1960, publicação de *La Figue* no primeiro número de *Tel Quel*. Ano também em que Sollers proferiu uma conferência na Sorbonne sobre o escritor.
- 1961, publicação de seu primeiro texto *Sonnet* na revista *Presqu'île* e dos três volumes de *Grand Recueil*, tomo 1 *Lyres*, tomo 2 *Méthodes* e tomo 3 *Pièces*.
- 1963, publicação do livro *Francis Ponge* por Philippe Sollers.
- 1964, publicação de *La Rage de l'expression* pela editora suíça Mermoud e também publicação, em edição de luxo, de *Soleil placé en abîme* e *Texte sur l'électricité*, este último encomendado pela Electricité de France.
- 1965, publicação *Pour un Malherbe* e *Tome Premier (Douze petits écrits, Le Parti pris des choses, Prôemes, La Rage de l'expression, Le Peintre à l'étude e La Seine)*.
- 1967, publicação de *Le Savon. Le Parti pris des choses* é publicado em edição de bolso e aparece também o ensaio de Jean Thibaudeau sobre Francis Ponge.
- 1968, publicação de grandes trechos de *L'opinion changée quant aux fleurs* no nº 5 de *L'Ephémère*. Crise de maio de 68, revolta dos estudantes contra o sistema.

- 1969, publicação *Pour Marcel Spada* num prefácio à obra desse último intitulada *À la Fête rouquine*.
- 1970, publicação de *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* e de *La Fabrique du pré* pela editora Skira, de Genebra.
- 1973, escreve um texto sobre Picasso para Draeger. Recebe o Prêmio Internacional de 1972 de The Ingram Merrill Foundation.
- 1974, publica o libelo *Mais pour qui donc se prennent ces gens-là?* após sua polêmica com *Tel Quel*. Recebe em Oklahoma o Prêmio Internacional de Literatura Books-Abroad-Neustadt.
- 1975, colóquio *Ponge inventeur et classique*, com a presença do escritor no Centro Cultural Internacional de Cerisy.
- 1976, leitura de *Pour un Malherbe* no teatro Récamier.
- 1977, publicação de *L'Écrit Beaubourg* pelo Centre Georges-Pompidou, assim como de *Comment une figue de paroles et pourquoi* pela Flammarion e de *L'Atelier contemporain* pela Gallimard, esse último reunindo os textos mais importantes sobre a pintura. Exposição e leituras com várias vozes no Centre Georges-Pompidou.
- 1978, publicação de *Nous mots français* no n° 302 da *Nouvelle Revue*.
- 1979, publicação de *Souvenirs interrompus* nos n°s 321, 322 e 323 da *Nouvelle Revue*.
- 1981, a revista *Études françaises* realiza a primeira edição de *La Table*. Recebe o Prêmio Nacional de Poesia da França.
- 1984, publicação de *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* pela editora Hermann. Recebe o Grande Prêmio de Poesia da Academia Francesa e se torna Comendador da Legião de Honra.

- 1985, a Comédia Francesa apresenta *Le Savon*. Recebe o *Prix de la Société des gens de lettres*.
- 1986, publicação de *Correspondance Jean Paulhan-Francis Ponge (1923-1968)* pela Gallimard.
- 1988, publicação de *Correspondance Ponge-Tortel* pela editora Stock. Exposição organizada por Pascal Riou em Chambon-sur-Lignon. Projeção do filme de Sylvain Roumette e Pierre Samson, *L'Abricot bien tempéré*.
- 1991, publicação dos três volumes do *Nouveau nouveau recueil* pela Gallimard.
- 1999, publicação do primeiro volume de *Œuvres complètes* pela Gallimard, na coleção *Bibliothèque de la Pléiade*.

anexo 3

Imagens em torno de Ponge



Ses parents, Armand et Juliette, en 1922.



Aux côtés de sa sœur Hélène vers 1904.



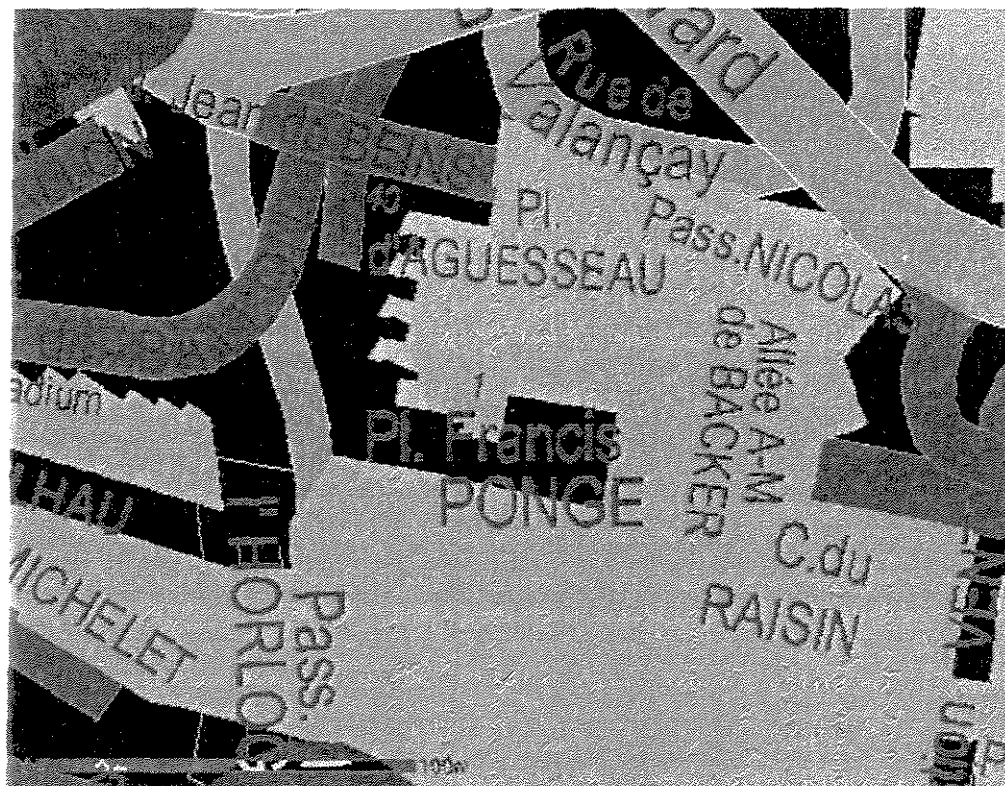
KARL-HEINZ BAST

Au Mas des vergers en 1971 avec son épouse Odette.



Francis Ponge photographé par Izis aux côtés de son épouse en 1947.

Plan de la ville de Montpellier

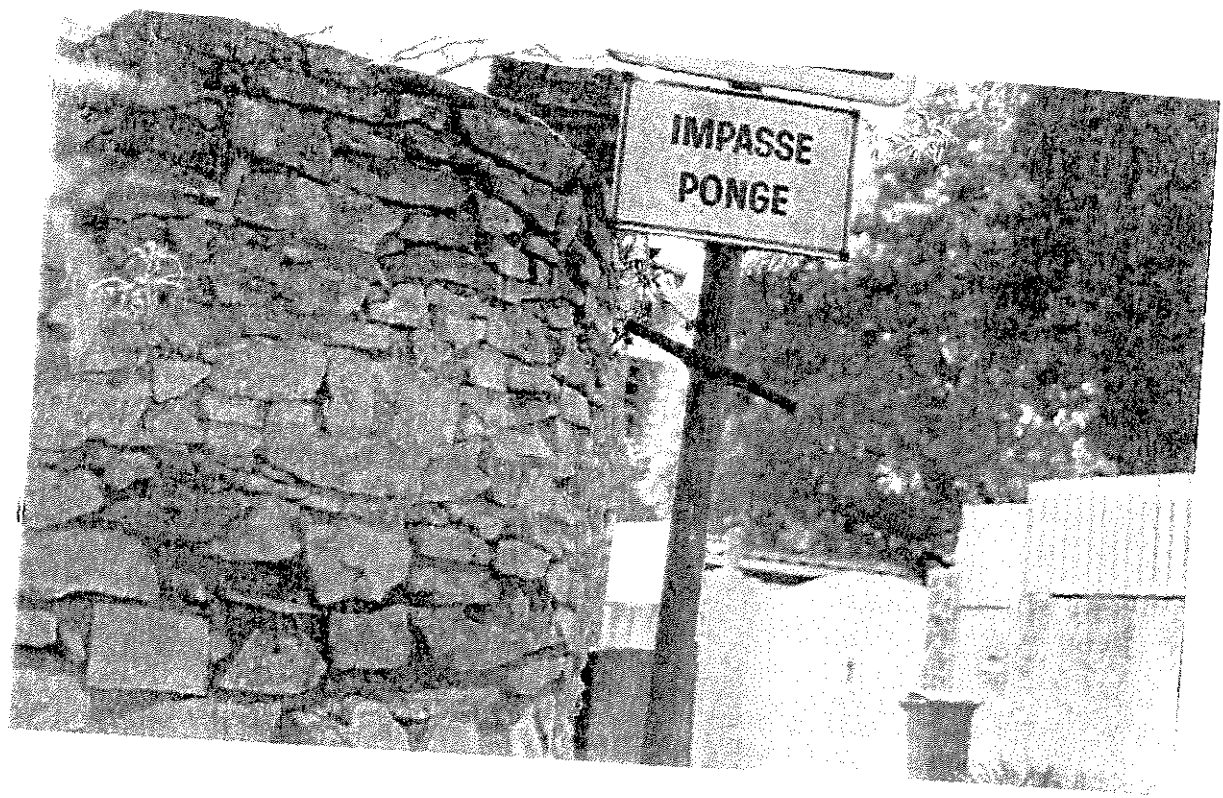


Origine des données : Ville de Montpellier - 2002

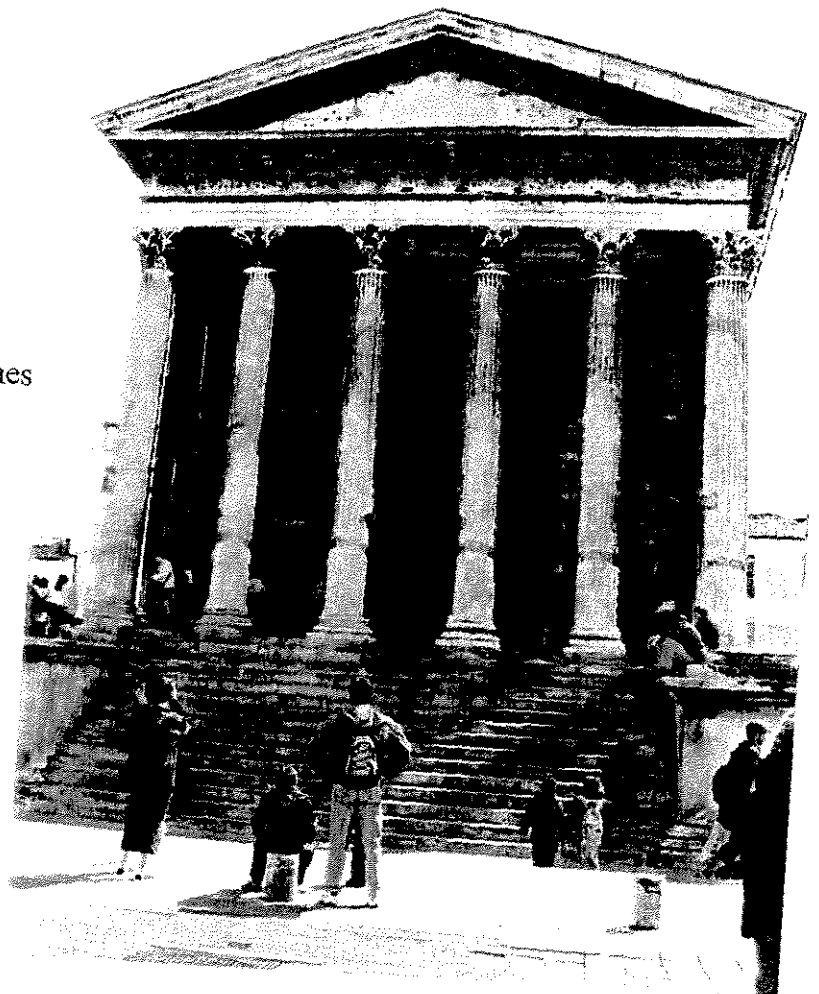


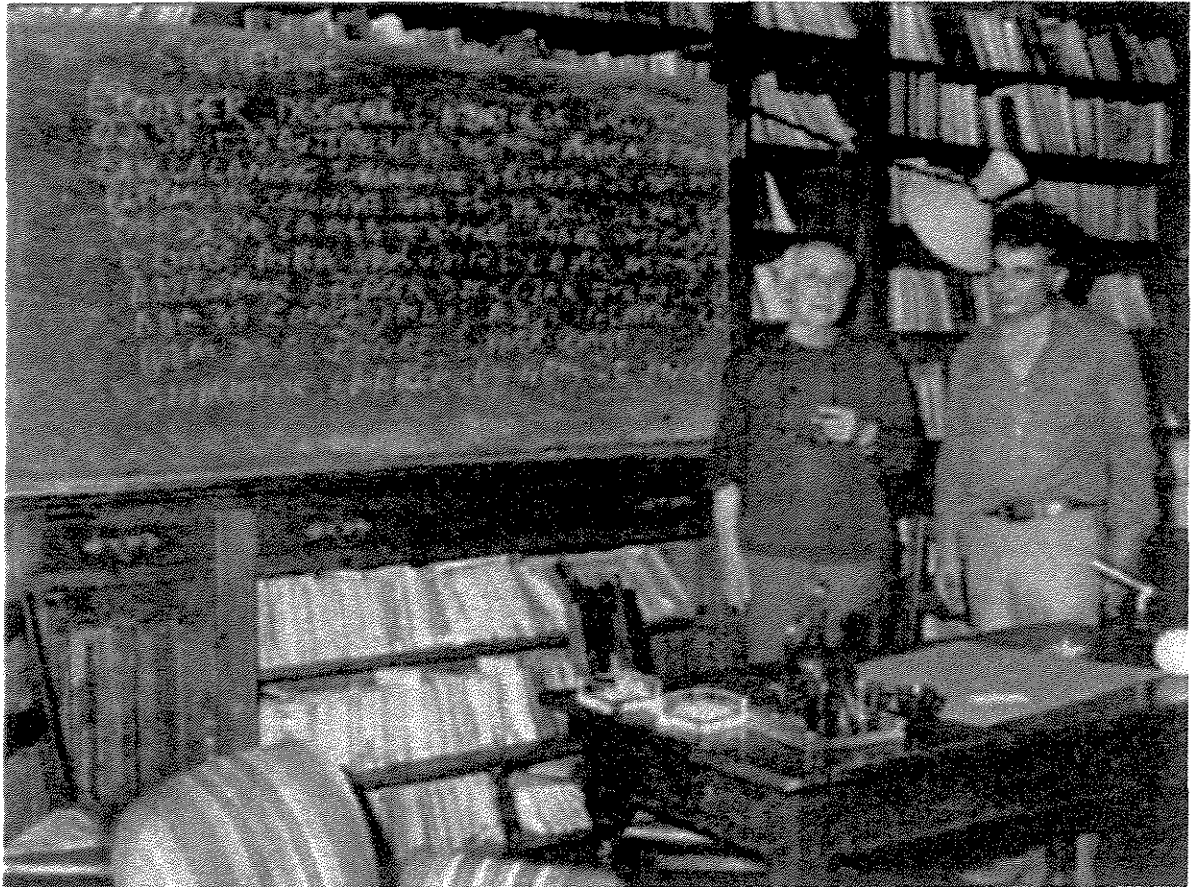


François de Malherbe (1555-1628)



La Maison Carrée, em Nîmes





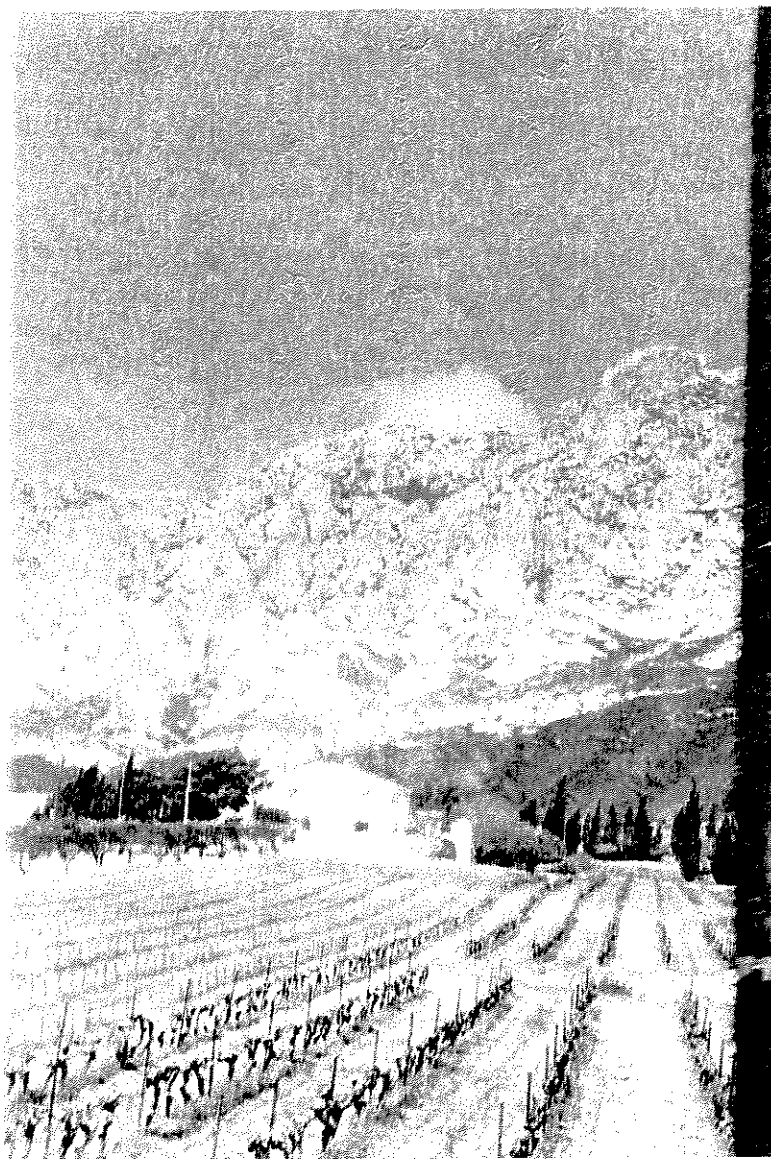
Francis Ponge e Jacques Derrida em Cerisy-la-Salle durante os dias dedicados ao poeta, 1975.



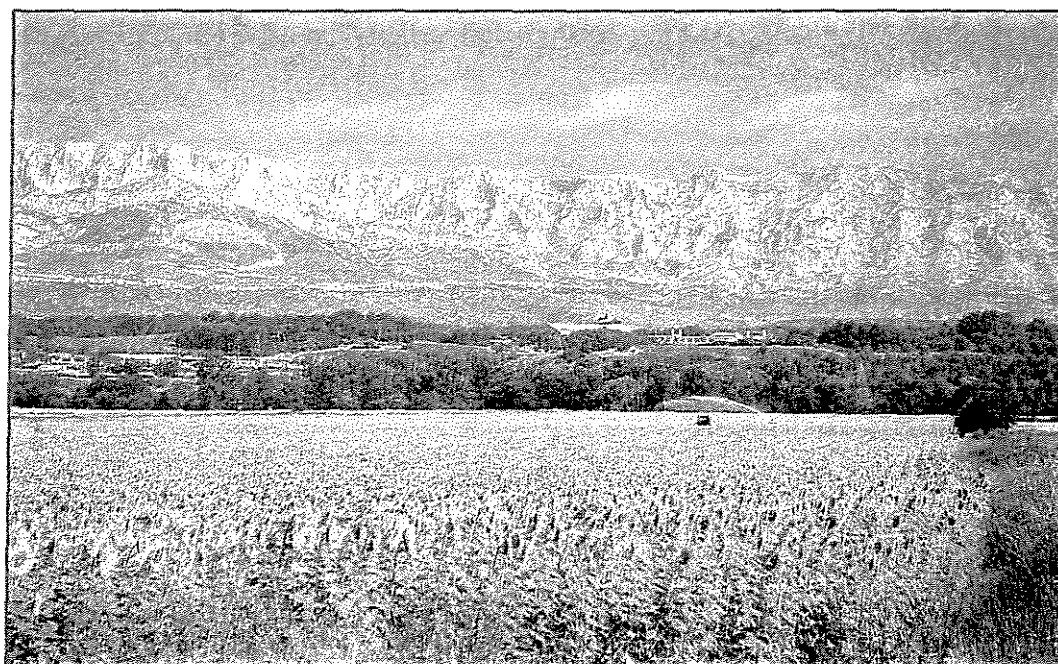
Francis Ponge, jubilation par Jean Dubuffet (1947)



Eau-forte de Georges Braque pour Les cinq sapates



A Montanha Sainte-Victoire



Poésie de couleurs



Lavande



AIX-EN-PROVENCE
La Sainte-Victoire

*Devant le mas des
Vergers en novembre
1977.*



