**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS**

VANESSA FERRER CARAPONALE

TRADUÇÕES DE *PAGES D'ATELIER* DE FRANCIS PONGE

Versão corrigida

São Paulo

2017

Vanessa Ferrer Caraponale

TRADUÇÕES DE *PAGES D'ATELIER* DE FRANCIS PONGE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação junto à Área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Faleiros

De acordo: _____

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C257t Caraponale, Vanessa
Traduções de Pages d'Atelier de Francis Ponge /
Vanessa Caraponale ; orientador Faleiros Álvaro. –
São Paulo, 2017.
115 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. POESIA, TRADUÇÃO. I. Álvaro, Faleiros, orient.
II. Título.

FERRER CARAPONALE, V. **Traduções de *Pages d'Atelier* de Francis Ponge**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Álvaro Faleiros, pela atenção, sensibilidade e sabedoria com com que conduziu meu trabalho e nosso grupo de estudos.

Aos professores Adalberto Müller, Samuel Titan e Michel Riaudel e às professoras Véronique Dahlet e Adriana Zavaglia, por suas importantes contribuições.

À colaboração do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq, pelo financiamento do projeto.

A todos os amigos e familiares que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial: Lira, agradeço pela inspiração diária; Priscila Ferrer e Rita Rosa, por serem meus exemplos bem-sucedidos (numa concepção de sucesso que nós mesmas traçamos), por me ensinarem os benefícios da academia e por me ajudarem tanto durante todo o caminho (não só da formação acadêmica, mas sobretudo, da vida); Alan Feres, por escolher estar ao meu lado nos meus projetos, dividindo comigo o mais especial deles; Antônio Ferrer, por transmitir tão bem sua paixão pela literatura; Pedro Feres e Carlos Alberto, por todo o apoio, cada um ao seu modo; Juliana Miasso, por toda a ajuda, desde o início da longa relação com o Ponge; Pedro Nogueira, pelo suporte.

Dedico este trabalho à minha irmã, Priscila Ferrer,
que, um dia, deixou *A Mimosa* no sofá da sala.
Promovendo, naquela tarde, um grande encontro.

Resumo

FERRER CARAPONALE, V. **Traduções de *Pages d'Atelier* de Francis Ponge**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

Esta dissertação tem por objetivo propor o acesso a uma parte ainda pouco conhecida da obra de Francis Ponge por meio da tradução de quinze textos selecionados, extraídos da antologia de textos inéditos e manuscritos intitulada *Pages d'Atelier 1917 – 1982*, em diferentes formatos e escritos em diferentes períodos, aqui organizados em torno de quatro temas centrais: Reflexões sobre a literatura, Autorreflexões poéticas, Objetos textuais e Em torno do surrealismo. Considerando a abordagem pretendida, buscamos apresentar as principais características da obra do escritor francês, a saber, as questões da linguagem, a materialidade das palavras e a ausência de formas, além de contextualizar sua obra, discutindo suas influências e trazendo alguns dos diálogos estabelecidos em seus textos com escritores e filósofos franceses. Além disso, o trabalho traz a discussão da tradução e da antologia como espaços de reescrita, importante para se pensar a recepção de Ponge no Brasil. Por se tratar de uma tradução comentada, trazemos ainda uma discussão sobre os tipos de notas possíveis nessa prática.

Palavras-chave: Ponge; tradução; poesia.

Abstract

This dissertation aims at allowing the access to a little known portion of Francis Ponge's works by means of the translation of fifteen selected texts, extracted from his anthology of unedited works and manuscripts titled *Pages d'Atelier 1917-1982*, written in different formats and periods, that are here organized around four central themes: Reflections on literature, Poetic self-reflections, Textual objects and On Surrealism. Considering the intended approach, we seek to present the main characteristics of the french writer's work, namely, language issues, the materiality of the words and the absence of form, as well as contextualizing his work, discussing its influences and bringing some of the dialogues established in his texts with french writers and philosophers. In addition also, this work brings a debate about the translation and the anthology as places of rewriting, something that is important when we think about Ponge's reception in Brazil. Because it is a commented translation, we bring as well a discussion on the possible types of notes in this kind of practice.

Sumário

Introdução	11
 CAPÍTULO I – A POÉTICA DE FRANCIS PONGE	 15
1.1. Contextualização da obra	15
1.2. A ausência de forma: uma poética em movimento	24
1.3. O movimento surrealista	26
1.4. <i>L'araignée</i> – tecendo um texto visual	28
 CAPÍTULO II – <i>PAGES D'ATELIER</i> , UMA ANTOLOGIA	 31
2.1. <i>Pages d'Atelier</i> – 1917-1982	31
 CAPÍTULO III – ANTOLOGIA E TRADUÇÃO: ESPAÇOS DE RECEPÇÃO E REESCRITA	 42
3.1. A Recepção da obra de Francis Ponge no Brasil	44
3.2. A antologia como espaço de reescrita	45
3.3 Páginas de Ateliê: escritos críticos — uma outra antologia	48
3.3.1. Primeiro dossiê: Reflexões sobre literatura	48
3.3.2. Segundo dossiê: Atorreflexões poéticas	52
3.3.3. Terceiro dossiê: Objetos textuais	53
3.3.4. Quarto dossiê: Em torno do surrealismo	56
 CAPÍTULO IV – TRADUÇÃO COMENTADA	 57
4.1. Dossiê: Reflexões sobre literatura	64
4.1.1. <i>De l'expression artistique</i>	65
4.1.2. <i>Le Cuistre</i>	69
4.1.3. <i>Prologue de la nature des choses</i>	72
4.1.4. <i>Réflexions sur les genres littéraires</i>	78
4.2. Dossiê: Autorreflexões poéticas	85
4.2.1. <i>L'écriture comme repos</i>	85

4.2.2. <i>Notes secrètes</i>	88
4.2.3. <i>Je ne suis pas un poète épique</i>	89
4.2.4. <i>Quand Jupiter seul au monde</i>	91
4.3. Dossiê: Objetos textuais	94
4.3.1. <i>Le silence</i>	94
4.3.2. <i>L'œil, les yeux, le regard</i>	96
4.3.3. <i>Genres des mots</i>	100
4.3.4. <i>Les pluriels</i>	101
4.4. Dossiê: Em torno do surrealismo	104
4.4.1. <i>Lettres aux surréalistes</i>	104
4.4.2. <i>La solitude n'est pas bonne</i>	113
4.4.3. <i>À André Breton, Buñuel et Dalí.</i>	116
Considerações finais	118
Referências	121

Introdução

Meu percurso com Francis Ponge teve início em 2007, por acaso, enquanto cursava a graduação de Letras – Francês da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), através do texto traduzido por Adalberto Müller, *A Mimosa* (2003). Esse primeiro contato com o escritor francês me inspirou a apresentar um *exposé* na disciplina de Literatura Francesa, levando assim à descoberta de algumas informações sobre a vida e a obra do desconhecido escritor (desconhecido pois sua leitura não fez parte da bibliografia da graduação). Mais tarde, enquanto eu morava na França e ampliava significativamente o contato com o escritor, Ponge tornou-se, de forma muito mais profunda, objeto de estudo no curso de Pós-graduação de *Littérature Générale et Comparée*, realizado na Universidade Paris 3 – *Sorbonne Nouvelle*. Na ocasião, apresentei o *mémoire* intitulado “*Matière verbale*”, orientado por Florence Olivier, no qual, primeiramente, desenvolvi, a partir de Saussure e Foucault, reflexão sobre a relação entre o objeto e a linguagem. Depois dessa introdução de caráter mais teórico, realizei uma análise crítica da obra de Francis Ponge, especificamente *Le Savon* (1967). A terceira parte da pesquisa foi destinada à análise comparativa entre o poeta francês e outros três escritores: o brasileiro João Cabral de Melo Neto que, além de citar Ponge em seus poemas, apresenta uma nítida influência do tema pongiano; o argentino Jorge Luis Borges, numa análise de suas traduções dos textos de Ponge; e, por último, o mexicano Alain Paul Maillard, autor do livro *Recels* (2009), no qual dedica um texto a Ponge. Avaliando o resultado final da pesquisa, que, apesar de inserida no *Master* de Literatura Comparada, destinava apenas uma breve discussão, reduzida a um pequeno número de páginas, acerca da comparação literária, não foi difícil concluir que as questões da linguagem presentes nos textos de Ponge e a análise crítica de sua obra tinham sido para mim desencadeadoras de discussões mais férteis e, conseqüentemente, mais prazerosas. Por essa razão, optei por migrar desse departamento, mudando assim de universidade.

Aproveitando a flexibilidade permitida pelo sistema de ensino superior francês, no segundo ano de *Master* desenvolvi outra pesquisa, mantendo novamente como tema central o escritor. O curso de Pós-graduação em *Lettres, arts et pensée contemporaine* foi realizado na Universidade Paris 7 – *Paris Diderot*, tal estudo sendo orientado por Laurent Flieder e, dessa vez, tratando da materialidade das palavras na obra de Francis Ponge, sobretudo em poemas selecionados dos três volumes de *Le Grand Recueil*. Nessa ocasião, tive a oportunidade de me aprofundar na leitura de Foucault e enriquecer a pesquisa com contribuições de Deleuze, Derrida e Sartre, entre outros, percorrendo assim um novo caminho, com viés mais filosófico,

uma abordagem apropriada à multidisciplinaridade proposta pela grade curricular do curso. A análise do poema “*L’araignée*” foi subsidiada pelo estudo de Haroldo de Campos (*Francis Ponge: a aranha e sua teia*).

Ao ingressar na Pós-graduação do Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, desenvolvi um projeto de pesquisa que já apresentava como corpus a obra *Pages d’Atelier* (2005), uma antologia que reúne textos de 1917 a 1982, abarcando todo o período de produção literária de Ponge, além de serem escritos sem registro de pesquisas no Brasil. Após as contribuições do orientador da pesquisa, professor Álvaro Faleiros, e como consequência das discussões em torno da tradução desenvolvidas nas disciplinas cursadas durante o mestrado, a pesquisa tomou o caminho da tradução. As discussões em torno da prática da tradução tratadas na disciplina “*A tradução: métodos e reflexões*”, ministrada pelo professor convidado Michel Riaudel (*Université de Poitiers*), foram subsidiadas por alguns ensaístas da área, dentre os quais destaco Berman e Derrida, determinantes para que o projeto de pesquisa se pautasse na tradução de Ponge.

Autor de *Signéponge*¹, Derrida, além das contribuições para os estudos da tradução, figura ao lado de diversos escritores, filósofos ou críticos literários que dedicaram ensaios à obra de Francis Ponge. Trata-se de importantes colaborações para a discussão desenvolvida no primeiro capítulo deste trabalho, em torno das questões da linguagem na obra pongiana. Uma obra que conta com dois volumes na *Bibliothèque de La Pléiade*, e que, em 2005, foi enriquecida pela publicação do livro póstumo *Pages d’Atelier* (a obra de Ponge vem sendo igualmente enriquecida pela publicação de sua vasta correspondência: Camus, Madiargues, Paulhan, Thibaudeau, Tortel e Prigent).

O livro *Pages d’Atelier* reúne textos inéditos, terminados e conservados, ou textos em construção (a publicação de textos inacabados – “*texte-brouillon*” – não configura uma novidade em sua obra). Ponge, ao conferir à “*fabrique*” do texto uma dignidade igual à de seu último estado, exalta a obra aberta e o retorno ao mesmo tema, mostrando que um objeto não deve se fechar numa fórmula ou numa definição; trata-se do “*inachèvement perpétuel*”, termo usado para tal retomada temática que acontece sobretudo na segunda fase de sua produção literária.

Embora Ponge suscite interesse em nosso país, o leitor brasileiro teve contato com

¹ Trata-se de uma conferência pronunciada na presença de Francis Ponge, em 1975. O texto foi publicado em francês com breves modificações em 1988. Além disso, há também entrevistas entre Ponge e Jacques Derrida (e Gérard Farasse), publicadas pela primeira vez em 1992 e depois, como uma obra póstuma, em 2005, com o título de *Déplier Ponge*.

apenas alguns fragmentos da pluralidade dessa produção literária. No que concerne às traduções de Ponge publicadas no Brasil, que desempenham um papel importante no que tange à recepção de um autor estrangeiro, temos *Métodos* por Leda Tenório da Mota, *O Partido das coisas* por Ignácio A. Neis, Michel Peterson e Adalberto Müller, o texto “*A aranha*” por Haroldo de Campos, *13 escritos* por Julio Castafion Guimarães, *O Caderno do pinhal* por Leonor Nazaré, *A Mesa* por Ignácio A. Neis e Michel Peterson, *Doze pequenos escritos* por Ignácio A. Neis, M. Peterson e Ricardo L. Canko, *A Mimosa* por Adalberto Müller e *A fábrica do pré-prado* (versão digital) por Michel Peterson e Ignácio A. Neis.

No contexto da recepção de Ponge no Brasil, a escolha do livro e, posteriormente, a escolha dos textos foram pautadas sobretudo no objetivo de trazer ao leitor brasileiro uma perspectiva mais abrangente da obra pongiana. Considerando a antologia e a tradução como espaços de reescrita, o presente trabalho propõe a realização de traduções comentadas de textos selecionados, extraídos do livro *Pages d’Atelier*, abarcando diferentes períodos e diferentes fases do escritor francês, procurando desvendar um pouco mais da pluralidade de sua produção literária e colaborando com essa nova perspectiva.

Assim, com corpus e objetivo definidos, a pesquisa foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro traz sobretudo as questões da linguagem, centrais na obra de Francis Ponge. A materialidade verbal é abordada primeiramente em uma apresentação de caráter biográfico, explicando um pouco da vida do escritor francês e de seu contato com os “dois mundos” igualmente palpáveis – o das palavras e o das coisas. Além desse tema, buscamos discutir o processo de metatextualização presente em sua obra, a partir de *Fable*, um texto que é tema dele mesmo à medida em que se cria. A ausência de forma, a ausência de título (poeta, filósofo), a não inserção em nenhum movimento literário próprias a Ponge também são tratadas nessa primeira parte da pesquisa. Buscamos contextualizar a obra do escritor, inserida na literatura francesa, ressaltando sobretudo a influência de Mallarmé, mas situando também sua relação com o movimento surrealista, além de apontar alguns diálogos que sua obra propõe com filósofos, como Foucault, Derrida, Sartre e Deleuze.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação do corpus da pesquisa, o livro *Pages d’Atelier*. Nessa parte, encontra-se a explicação do contexto da publicação do livro póstumo, em 2005, que reúne textos em sua maioria inéditos. Aqui, trazemos as informações pertinentes contidas em seu prefácio, elaborado por Bernard Beugnot, além de uma apresentação em linhas gerais dos textos que compõem essa grande antologia. O livro, de 415 páginas, conta com 192 textos das mais variadas formas: versos, poemas em prosa, texto-diário, cartas, reproduções de textos datilografados com anotações manuscritas ou

inteiramente manuscritos, notas, etc. Escritos entre 1917 e 1982, quase todos encontram-se datados e contextualizados em nota de rodapé.

O terceiro capítulo propõe uma discussão acerca da antologia e da tradução enquanto espaços de reescrita, subsidiada sobretudo por Britto (2016) e Lefevere (2007). Nesse contexto, tratamos também da recepção de Ponge no Brasil, trazendo um levantamento dos críticos que primeiro o citaram, as comparações com João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e com a poesia concreta, as contribuições de Haroldo de Campos e claro, um levantamento das traduções publicadas no Brasil e seus contextos. Além disso, apresentamos os textos que serão traduzidos de *Pages d'Atelier*, organizados em quatro dossiês, em torno de quatro temas centrais: Reflexões sobre a literatura, Autorreflexões poéticas, Objetos textuais e Em torno do surrealismo. Essa seleção constitui por sua vez uma antologia que visa contribuir para ampliar o acesso à obra pongiana no Brasil.

O quarto e último capítulo é dedicado à tradução comentada dos textos selecionados. Nesse sentido, primeiramente, há uma discussão em torno da tradução comentada e dos diferentes tipos de notas de tradução, tendo como principal referência Ana Cristina Cesar, que em seu trabalho *Bliss* elevou a nota de rodapé à categoria do próprio ensaio, classificando seus comentários e as questões levantadas pela tradução do conto. Em seguida, buscamos elucidar questões gerais de tradução da língua francesa para a língua portuguesa, como o caso das vírgulas, do pronome “on” e da omissão do sujeito, evitando assim a repetição desses temas recorrentes nas notas de rodapé. A pesquisa se encerra com a tradução dos textos selecionados (e suas respectivas notas): 1º dossiê – Reflexões sobre literatura – “*De l’expression artistique*”, “*Le Cuisinier*”, “*Prologue de la nature des choses*”, “*Réflexions sur les genres littéraires*”; 2º dossiê – Autorreflexões poéticas – “*L’écriture comme repos*”, “*Notes secrètes*”, “*Je ne suis pas un poète épique*”, “*Quand Jupiter seul au monde*”; 3º dossiê – Objetos textuais – “*Le silence*”, “*L’œil, les yeux, le regard*”, “*Genre des mots*”, “*Les pluriels*”; 4º dossiê – Em torno do surrealismo – “*Lettre aux surréalistes*”, “*La solitude n’est pas bonne*”, “*À André Breton, Buñuel et Dalí*”.

Capítulo I – A poética de Francis Ponge

No capítulo inicial pretendemos contextualizar a obra pongiana, ressaltando as suas principais características de acordo com a abordagem pretendida com o presente trabalho, como a materialidade verbal, a metatextualização e a ausência de forma em seus textos. Além disso, buscamos situar sua obra na produção francesa, apresentando influências e diálogos com escritores da literatura francesa e ensaístas.

1.1. Contextualização da obra

“*Par le mot par commence donc ce texte*”: trata-se da primeira frase do texto “*Fable*” de Francis Ponge, publicado em 1948 em *Proêmes* e escolhido para iniciar este trabalho pelo seu caráter representativo. O texto “*Fable*”, ao se citar, é o assunto dele mesmo à medida em que se cria, representando essencialmente o processo de escrita de Ponge. Assim, essa primeira linha pode ser considerada exemplar por demonstrar o método reflexivo, metalinguístico da obra pongiana, no qual as próprias palavras, as questões da linguagem e a escrita são centrais.

*Fable est à cet égard exemplaire dès sa première ligne. Elle invente par le seul acte d'énonciation qui à la fois fait et décrit, opère et constate. Le et n'associe pas deux gestes différents. Le constat est le performatif même puisqu'il ne constate rien qui lui soit antérieur ou étranger. [...] C'est un métalangage sans surplomb, un métalangage inévitable et impossible puisqu'il n'y a pas de langage avant lui.*² (DERRIDA, 1987, p. 24)

Para Derrida, “*Fable*” anuncia essa “*détresse d'un discours fabuleux qui ne peut se réfléchir sans sortir de soi*” (*Ibid.*, p. 27). Os textos pongianos, ainda quando trazem as coisas como tema, tratam de palavras e da escrita, pois o autor de *Le parti pris des choses*, sempre interessado pelas questões da linguagem, ao considerar a espessura da palavra, sua densidade, sua dimensão, concebe a palavra como coisa, revelando assim sua materialidade. O leitor de Ponge sente em sua escrita uma “*nouvelle substance palpable merveilleusement matérielle*”³, e é convidado a um universo onde dois mundos – o das palavras e o das coisas – coabitam e são igualmente concretos.

² “‘*Fable*’ (Fábula) é, nesse quesito, exemplar desde sua primeira linha. Ela inventa unicamente pelo ato de enunciação, que ao mesmo tempo faz e descreve, opera e constata. O ‘e’ não associa dois gestos diferentes. A constatação é o próprio performativo, visto que ela não constata nada que seja anterior ou estrangeiro a ela. [...] É uma metalinguagem inevitável e impossível uma vez que não há linguagem antes dela.” (Tradução nossa)

³ Trecho de carta de Gerda Zelther, publicada em PONGE, Francis. *Œuvres Complètes*, t.I, p. 823.

*Le Parti pris des choses vient d'une découverte : le parti qu'on peut tirer des choses avec un peu d'attention. Mais F.P. a fait une autre découverte, au moins aussi importante : le parti qu'on peut tirer des mots, avec (également) un peu d'attention seulement. Et d'ailleurs que sont les mots, sinon des choses? N'ont-ils pas plusieurs dimensions, à cause de leur épaisseur sémantique? Ne sont-ils pas irréductibles ? C'est un monde concret pour en exprimer un autre).*⁴ (PONGE, 2002, p. 1187)

A percepção desses dois mundos denota sua inspiração; Ponge afirma que suas descobertas são propulsoras de sua vocação poética. De um lado, a natureza despertou sua consciência do mundo exterior – Ponge passou sua infância em Avignon⁵, cuja a paisagem mediterrânea contribuiu significativamente em sua criação literária –, de outro, seus primeiros contatos com o *Littré* simbolizam a descoberta de um novo mundo, “o dos vocábulos, o das palavras, [...] um mundo tão real pra mim... fazendo parte de um mundo exterior, do mundo sensível, tão físico pra mim quanto a natureza”⁶. (PONGE, 1970, p. 46) Sensibilizado por essa dupla influência, Ponge dedicou-se a inscrever a matéria do mundo no campo textual; e assim torna-se poeta. Valéry (1957, p. 611) afirma que o poeta é aquele que “se dedica e se consome a definir e a construir uma linguagem dentro da linguagem”; dessa maneira, todos os poetas são necessariamente concernidos pelas questões da linguagem.

A seleção de poemas e suas respectivas traduções expõem como Ponge se dedicou a criar uma linguagem poética na linguagem; em outras palavras, criar sua resistência e sua liberdade no interior dos limites da linguagem, com suas restrições. Como o poeta (apesar de recusar tal classificação) conduziu sua luta contra a linguagem, armado apenas de palavras. E ainda, como a originalidade de Ponge deu forma a esta nova “substância material maravilhosamente palpável”.

Em guisa de introdução, no que concerne à materialidade verbal na obra pongiana, o poema “*À la rêveuse matière*” (1963) é um exemplo notadamente representativo. Neste curto e denso texto, o autor cita: escrita não significativa, sistema de significação e sons significativos, termos que são evidentemente empréstimos da linguística mas que, ao serem

⁴ (*Première et seconde méditations nocturnes*) “O Partido das coisas vem de uma descoberta: o partido que podemos tirar das coisas com um pouco de atenção. Mas F. P. fez uma outra descoberta, pelo menos tão importante quanto: o partido que podemos tirar das palavras, com (igualmente) um pouco de atenção apenas. E aliás, o que são as palavras, senão coisas? Elas não têm diversas dimensões por causa de sua espessura semântica? Elas não são irredutíveis? É um mundo concreto para exprimir um outro.” (Tradução nossa)

⁵ O poeta francês nasceu em Montpellier, em 1899, e morreu em 1988. Ponge morou em Avignon de 1900 a 1909, quando se mudou para Caen, onde estudou no Liceu Malherbe.

⁶ Em *Entretiens de Francis Ponge avec Phillipe Sollers*. (Tradução nossa)

propostos pelo poeta, não são empregados de forma convencional; o importante para Ponge é que a materialidade seja reconhecida na linguagem (a do significante linguístico, gráfico ou fonético, assim como a de seu suporte, a tinta sobre o papel), e que sua importância seja reconhecida.

Probablement, tout et tous (et nous-mêmes) ne sommes-nous que des rêves immédiats de la divine Matière : les produits textuels de sa prodigieuse imagination. Et ainsi, en un sens, pourrait-on dire que la Nature entière, y compris les hommes, n'est qu'une écriture, mais une écriture d'un certain genre, une écriture non significative, parce qu'elle ne se réfère à aucun système de signification, du fait qu'il s'agit d'un univers infini, à proprement parler immense, sans limites. Tandis que le monde des paroles est un univers fini. Mais, du fait qu'il est composé de ces objets très particuliers et particulièrement émouvants, les sons significatifs dont nous sommes capables, qui nous servent à la fois à nommer les objets du monde et à exprimer nos sentiments intimes, sans doute suffit-il de nommer quoi que ce soit – d'une certaine manière – pour exprimer tout de l'homme et, du même coup, glorifier la matière, exemple pour la parole et providence de l'esprit.⁷
(PONGE, 1999, p. 869)

O mundo seria então uma escrita, mas de um certo gênero, um gênero infinito, sem limites, em oposição à linguagem, sistema (fechado por definição) onde nós estaríamos bloqueados. No entanto, esse limite representa uma possibilidade; Ponge tem convicção de que é possível trabalhar dentro dos limites, de que “podemos no interior disto fazer coisas perfeitamente novas [...] onde a liberdade é possível, no interior” (*Ibid.*, p. 869, tradução nossa) porque, segundo o poeta, na verdade, a liberdade só é concebida no interior das restrições, a palavra liberdade não teria sentido se não viesse do interior. Assim, para ele, os limites seriam restrição mas, ao mesmo tempo, possibilidade de poesia. E quais seriam esses limites da linguagem? Deleuze, que também se interessou pelo assunto, dedicando ao tema alguns capítulos dentre seus ensaios, afirma no texto “*La littérature et la vie*”, que todo escritor literário “*entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer*”; a linguagem tende ir ao encontro de um limite “assintático” e “agramatical”, que comunica com

⁷ “Provavelmente, tudo e todos (e nós mesmos) somos apenas sonhos imediatos da divina Matéria: os produtos textuais de sua prodigiosa imaginação. E assim, nesse sentido, poderíamos dizer que a Natureza inteira, inclusive os homens, é apenas uma escrita, mas uma escrita de um certo gênero, uma escrita não significativa, porque ela não se refere a nenhum sistema de significação, pelo fato de se tratar de um universo infinito, propriamente dito, imenso, sem limites. Enquanto o mundo das palavras é um universo finito. Mas, pelo fato de ser composto destes objetos muito particulares e particularmente comoventes, os sons significativos dos quais somos capazes, que nos servem ao mesmo tempo para nomear os objetos do mundo e a exprimir nossos sentimentos íntimos, sem dúvida basta nomear o que quer que seja – de certa maneira – para exprimir tudo do homem e, no mesmo ato, glorificar a matéria, exemplo para a fala e providência do espírito.” (Tradução nossa)

seu próprio exterior. Para ele, o limite não está fora da linguagem, “*elle en est le dehors : elle est faite de visions et d’auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles*”. Deleuze (1993, p. 9) conclui assim que “*c’est à travers les mots, entre les mots, qu’on voit et qu’on entend*”. A escrita seria essencial para a relação com o mundo exterior, e fazer a língua delirar, como propõe Deleuze, seria então a liberdade no interior da linguagem sugerida e realizada por Ponge.

Em *L’Écriture et la différence*, Jacques Derrida atribui enorme importância à inquietação da linguagem. Segundo o autor, essa questão revela e, merecendo a reflexão de diferentes áreas apesar do nosso pobre conhecimento sobre o assunto, ela permanece.

Par voie d’analogie : que, dans tous ses domaines, par tous ses chemins et malgré toutes les différences, la réflexion universelle reçoive aujourd’hui un formidable mouvement d’une inquiétude sur le langage – qui ne peut être qu’une inquiétude du langage et dans le langage lui-même, c’est là un étrange concert dont la nature est de ne pouvoir être déployé par toute sa surface en spectacle pour l’historien, si d’aventure celui-ci tentait d’y reconnaître le signe d’une époque, la mode d’une saison ou le symptôme d’une crise. Quelle que soit la pauvreté de notre savoir à cet égard, il est certain que la question sur le signe est d’elle-même plus ou moins, autre chose en tout cas, qu’un signe du temps. (DERRIDA, 1967, p. 9)

Ideia igualmente defendida por Ponge, o poeta afirma “*ce qui a changé, c’est qu’il s’avère, depuis quelques temps – cela est récent – que, maintenant, la culture tourne autour d’une science. De quelle science? Eh bien! De la linguistique*” (PONGE, 1970, p. 31). Na mesma direção, temos os pensamentos de Sartre, para quem, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior:

Le poète s’est retiré d’un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l’attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes car l’ambiguïté du signe implique qu’on puisse à son gré le traverser comme un vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet. L’homme qui parle est au-delà des mots près de l’objet; le poète est en-deçà. Pour le premier, ils sont domestiques; pour le second, ils restent à l’état sauvage. Pour celui-là, ce sont des conventions utiles, des outils qui s’usent peu à peu et qu’on jette quand ils ne peuvent plus servir ; pour le second, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l’herbe et les arbres. (SARTRE, 1948, p. 14)

Nessa perspectiva, o poeta vê a significação “*coulée dans le mot, absorbée par sa sonorité ou par son aspect visuel, épaissie, dégradée, elle est chose, elle aussi, créée, éternelle*” (*Ibid.*, p. 19). Sartre fala de um contato silencioso dos poetas com as coisas antes de

conhecê-las por seus nomes, em seguida eles se voltam para essa outra espécie de coisas que são para eles as palavras, tocando-as, apalpando-as, tateando-as, eles descobrem nelas uma pequena luminosidade própria. Ponge, enquanto poeta, é revelador dessa luminosidade das palavras, afirmando inclusive que a palavra escrita é luz. Além disso, Sartre reconhece essa qualidade em Ponge e, depois de ter lido *Le Parti pris des choses*, dedica-lhe *L'Homme et les choses* (1947), no qual o filósofo ressalta a originalidade do escritor; para ele, sua linguagem nos mostra um aspecto novo do objeto nomeado, e as palavras revelam aspectos novos delas mesmas. Sartre analisa a leitura do *Parti pris des choses* como uma oscilação inquieta entre o objeto e a palavra, como se finalmente não soubéssemos muito bem, “*si c’est le mot qui est l’objet ou l’objet qui est le mot*” (SARTRE, 1947). A palavra mais humana, a mais frequentemente manejada, é sempre uma coisa, sob um certo aspecto. Ponge se esforça para escolher todas as palavras – e seus sentidos – em sua estranha materialidade, a noção de “*mot-chose*” lhe parece essencial. Segundo Sartre, o poeta tentará desumanizar as palavras procurando em seus sentidos superficiais “*l’épaisseur sémantique*” e desumanizar as coisas “*en grattant leur vernis de significations utilitaires*”.

Et ce poème, précisément à cause de l’unité profonde des mots en lui, à cause de sa structure synthétique et de l’agglutinement de toutes ses parties, ne sera pas simple copie de la chose mais chose lui-même. (SARTRE, 1948, p. 25)

Segundo Sartre (1948), na linguagem poética, o aspecto físico da palavra reflete no significado e este funciona como imagem do corpo verbal; “*comme son signe aussi, car elle a perdu sa prééminence et, puisque les mots sont créés, comme les choses, le poète ne décide pas si ceux-là existent pour celles-ci ou celles-ci pour ceux-là*”; a palavra poética é um “microcosmo” e a “*synthèse d’implications réciproques entre le corps sonore et l’âme verbale*”. É assim que se estabelece entre a palavra e a coisa significada uma relação duplamente recíproca de semelhança mágica e de significação. O poeta cria um objeto:

Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s’attirent, ils se repoussent, ils se brûlent et leur association compose la véritable unité poétique qui est la phrase-objet. (Ibid., p. 22)

Considerando a relação entre escrita e o mundo exterior, quer dizer, entre as palavras e as coisas, podemos citar Foucault, autor do ensaio *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*, que dedicou este ensaio a tal relação. Logo no prefácio, explica ao leitor que a ideia do livro é inspirada em um texto de Jorge Luis Borges, no qual o escritor

argentino cita uma “certa enciclopédia chinesa”, que divide os animais em uma taxonomia absurda. Refletindo sobre a classificação de Borges, Foucault conclui que o impossível não são os animais fabulosos que figuram na lista, mas a estreita distância que os separa de um cachorro, por exemplo. A transgressão de toda imaginação, todo pensamento possível, se passa graças à série alfabética que liga as categorias entre elas. É assim que o impossível se torna não a proximidade das coisas, mas o lugar onde elas podem estar tão próximas: “*Où pourraient-ils (les choses) jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit ? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage*” (FOUCAULT, 1966, p. 8). Segundo Foucault, a realidade não existe enquanto ela não for nomeada. Assim, percebemos uma proximidade entre *les mots-choses* e *Les mots et les choses*, pois como vimos anteriormente em *À la rêveuse matière*, Ponge afirma que “*suffit-il de nommer quoi que ce soit – d’une certaine manière – pour exprimer tout de l’homme*”. Nesse sentido, as palavras têm um poder conceitualizante: a palavra cria o conceito enquanto o conceito chama a palavra.

Ao analisar epistemologicamente a ciência da linguagem ao longo do tempo, percorrendo sobre três grandes articulações no pensamento ocidental (*Renaissance, Classicisme et Modernisme*), Foucault aponta Mallarmé como referência, como uma espécie de ponto de partida para os questionamentos da linguagem em direção a seu segredo – ou seja, a literatura se aproxima do que é a linguagem em seu próprio ser, e as questões da linguagem se encontram confiadas à literatura – que nunca parou de fazê-las mas que, pela primeira vez, as faz a si mesma. Assim, Mallarmé, ao colocar a linguagem em direção a ela mesma, em direção ao seu ser único e difícil, torna-se um mestre para Ponge e para tantos outros poetas modernos. Afinal, no que diz respeito ao discurso sobre o texto ou a metatextualidade, podemos afirmar que, a partir de Mallarmé, muitos poetas passaram a ressaltar o trabalho sobre a linguagem em suas obras. Essa reflexão, essa crítica, essa dobra da linguagem sobre si mesma foram postas em marcha pelos poetas, tendo como corolário a célebre frase de Mallarmé a Degas: “*Ce n’est pas avec des idées qu’on fait un poème, c’est avec des mots*”.⁸

Ponge trabalha a partir das descobertas mallarmeanas. Para Mallarmé, em 1886, a literatura “*subit une exquise crise, fondamentale*”; trata-se de sua famosa *Crise de Vers*. “*Un Coup de dés*” (1897) é um poema de caráter inovador que permite ver na prática o que teria sido anunciado décadas mais cedo, em teoria, por Mallarmé (justamente em *Crise de Vers*).

⁸ A frase encontra-se no livro *Degas danse dessin* de Paul Valéry, 1938.

Em suas entrevistas a Philippe Sollers, Ponge menciona *Un Coup de dés* ao falar de suas referências poéticas (Mallarmé está situado ao lado de Rimbaud e de Lautréamont); ele explica então que, ao seu ver, a poesia deveria trabalhar a partir das descobertas feitas por seus poetas, anteriormente, e não a partir de questões feitas no início de suas obras, ou ainda reformulando as mesmas questões menos habilmente. O que o poeta encontra em Mallarmé é uma orientação, escrevendo em 1926: “*Le langage ne se refuse qu’à une chose, c’est à faire aussi peu de bruit que le silence. Il [Mallarmé] a créé un outil antilogique. Pour vivre, pour lire et écrire. [...] Chaque désir d’expression poussé à maximité*” (PONGE, 1999, p. 181).

Ponge não se coloca as mesmas questões de Mallarmé, mas parte delas ao levantar um novo questionamento. Podemos ler logo na introdução de Michel Peterson (PONGE, 2002, p. 17) à sua tradução (juntamente com Ignacio Antonio Neis) de *A Mesa*, de Francis Ponge:

Stéphane Mallarmé morre em 1898. Francis Ponge nasce em 1899... Continuidade, sem dúvida, permanência de um perseverante trabalho de esterilização da língua, mas também mudança de direção, bifurcação, ou antes, como se isso ainda fosse possível, radicalização do questionamento da linguagem poética, da comunicação, do senso comum.

A crise mencionada por Mallarmé teria sido desencadeada simbolicamente pela morte de Victor Hugo, que por seu talento teria se tornado “*le vers lui-même*”. Nessa perspectiva, começa um movimento de “libertação” com relação às restrições do verso tradicional. Essa crise não pode ser considerada como anedótica pois ela é também o indício de uma questão mais abrangente de cunho social.⁹

Dentre os novos elementos utilizados por Mallarmé, temos a unidade da página. O poeta afirma que “*le papier intervient*”; os espaços brancos¹⁰ “*assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea comme silence alentour*”; a tipologia contribui para uma variedade e hierarquia entre as palavras. Trata-se da reinvenção da página; Valéry afirma que “*toute son invention (de Mallarmé) se fonde sur la considération de la page, unité visuelle*”. Recurso igualmente assimilado e empregado por Ponge em poemas mais visuais

⁹ Ideia minuciosamente tratada e desenvolvida por Julia Kristeva em seu livro *La Révolution du langage poétique*, em que afirma que “a prática de Mallarmé emerge precisamente de um compromisso com a poesia parnasiana e simbolista das quais ele aceita os êxtases para contorná-los, recusá-los e avançar”. Mallarmé é situado como principal personagem desta revolução da qual Kristeva trata. Nesta obra figura, por exemplo, o famoso “*Un coup de dés*”, cujo caráter inovador permite ver colocado em prática o que teria sido anunciado por Mallarmé em *Crise de Vers* alguns anos mais cedo.

¹⁰ Em *Pages d’Atelier*, o tema dos espaços brancos pode estar relacionado com o texto “*Le silence*” (p. 266), no qual o autor materializa o silêncio “*Le silence est le sable du temps. Temps de sable. Le silence est le sable des bruits.*” Essa fórmula está igualmente presente no texto sobre Mallarmé escrito em 1926, OC, t.I. p. 181.

como “*L’Araignée*”, por exemplo. Os versos de *Un Coup de dés* (e de “*L’Araignée*”) afastam-se das noções de medida rítmica, de alinhamento e de sucessão linear para se transformar em uma entidade qualitativa e se oferecer como um sistema.

Père pour certains d’une « crise du concept de littérature », opérant selon d’autres, une charnière essentielle de la « quête d’identité de la poésie moderne ». Mallarmé est bien, sous ce double jour d’un récepteur d’influences et d’un inspireur d’élans, le grand semeur de troubles des consciences poétiques, pour ce XXe siècle encore à naître. (FLIEDER, 1986)

No entanto, o poeta não deve evidentemente ser considerado como única referência (e, consequentemente, não pode ser considerado a única influência de Ponge), pois ele está inserido num contexto em que se constitui um espírito novo “*partie en réaction face aux formes figées et académiques du symbolisme, partie pour combler la distance de plus en plus grande qui éloigne le poète d’un monde extérieur animé des plus intenses changements*” (*Ibid.*). Seu papel na história da literatura é significativo e, para Ponge, crucial.

Il est exact que Mallarmé m’a produit une grosse impression et qu’on doit retrouver son influence dans mes poèmes. Je ne désavoue pas du tout cette alliance. Au contraire. Je me proclame disciple de Mallarmé et je prétends [...] que cette poésie mallarméenne ne fut pas seulement une « splendide expérience » mais qu’elle est et restera le point de départ d’une nouvelle poésie [...] plus objective.¹¹ (PONGE, 1999, p. 972)

Essa impressão e essa influência serão reforçadas em “*Notes d’un poème (sur Mallarmé)*”, escrito não por acaso por Ponge em 1926, período no qual sua obra começa a ganhar forma. O poeta encontra em Mallarmé uma orientação: “*Il (Mallarmé) a créé un outil antilogique. Pour vivre, pour lire et écrire [...]. Chaque désir d’expression poussé à sa maximité*” (PONGE, 2002, p. 245).

Outro aspecto em comum entre eles é a ruptura com a poesia pessoal. Com Mallarmé opera-se uma descentralização: o “*moi*” não é mais morador da poesia nem sua matéria-prima. Mallarmé abre uma via a Ponge e coloca em evidência a materialidade dos signos, oferecendo um exemplo de poesia. “*Les mots anglais*” (1875) ilustra a densidade atribuída à palavra. Para ele, a palavra é um ser em carne e osso: “*A toute nature apparentée et de rapprochement ainsi*

¹¹ Carta de Francis Ponge a Gabriel Audisio (25 de janeiro de 1922), citada por Michel Collot em uma nota.

de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair: et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer".

Considerando a relação entre os dois poetas, percebemos que finalmente trata-se mais de uma aliança do que de uma influência. Ponge não recebe passivamente o legado de Mallarmé: ele explora suas riquezas e considera que sua obra marca uma ruptura e inicia uma nova orientação. Em seu engajamento, será difícil para Ponge não ser sensível a isso. A leitura que ele realiza de seu "mestre" é a de um escritor engajado em um empreendimento semelhante, é uma leitura prática, a fim de que possa servir na definição de seu próprio projeto e na construção de sua obra.

Nesse contexto, além de todos os escritos que citam Mallarmé ou que criam alguma sorte de diálogo com a sua poesia, o prefácio de *Pages d'Atelier* aponta onze textos que após a sua publicação ainda seguem inéditos (ou por estarem inacabados ou por serem muito curtos ou muito extensos), entre eles, onze folhas de notas sobre Mallarmé, escritas entre 1952 e 1959, com os títulos "*Résolution des antinomies par la syntaxe de Mallarmé*", "*Parenté entre Mallarmé et Rimbaud*", "*Mallarmé et musique*".

No *Index des noms de personnes* desse livro póstumo, Mallarmé é seguramente um dos nomes de maior ocorrência, totalizando doze menções. Por exemplo, no texto "*Qu'est-ce que je retiens de Hachette ?*", avaliando suas publicações, o autor se compara ironicamente a Mallarmé: "*J'ai publié dans des revues des poèmes en prose [...] un peu comme Mallarmé (oui, j'ai dit cela)*" (PONGE, 2005, p. 159).

Já no texto *Le Bouquet* (1942), Ponge faz uma referência ao poema "*Esseintes*" de Mallarmé:

*De mots dont on puisse s'orner
Chacun soit sa propre réussite
Fleurs de rhétorique
De la prose pour des Esseintes.*

E essa ideia de buquê e de flor de Mallarmé será retomada em uma carta não enviada a Leynaud como reação ao poema recebido do amigo:

Par ailleurs, comme vous n'êtes pas un peintre du dimanche ordinaire mais que vous avez beaucoup de lecture (poétique), ce que vous nous offrez est un bouquet où nous retrouverons – curieusement hachées, brassées, fatiguées, flétries (comme dans une salade de haut goût) les herbes et les fleurs des

poètes du XVI^{ème} siècle récemment remis à la mode (Scève, Sponde, Desportes) et celles de Mallarmé. (Ibidem., p. 206)

1.2. A ausência de forma: uma poética em movimento

Flaubert afirma no *Préface à la vie de l'écrivain*¹² que “*la plastique du style n'est pas si large que l'idée entière [...] Mais à qui la faute? À la langue. Nous avons trop de choses et pas assez de formes. De là vient la torture des consciencieux.*” É nesse sentido que, publicada entre os anos 1920 e 1970, a produção literária de Ponge, reunindo diferentes tipos de textos, é comumente difícil de ser classificada.

À medida que Ponge escreve, sua obra apresenta uma espécie de transição. O leitor mais atento percebe o caminho indo de breves poemas em prosa a outros tipos de textos, demonstrando um abandono de forma. Essa é a consequência de diversos fatores, dentre os quais podemos ressaltar a profissão e a evolução da escrita do autor. Em *Préface aux sapates (Proêmes)*, Ponge assume que, devido a sua condição social, obrigado a ter um trabalho ao qual dedicava praticamente doze horas por dia, ele dispunha de cerca de vinte minutos à noite antes de ser “*envahi par le sommeil*” (PONGE, 1999, p. 168) para escrever. Tendo o tempo de fazer apenas uma abordagem direta e rápida, o poeta escolhe quase toda noite um novo objeto, “*pour en tirer à la fois une jouissance et une leçon*”. Seus pequenos poemas em prosa são breves textos nos quais o autor podia, por exemplo, justificar seu fechamento pelo tamanho ou pela forma de seu objeto. É assim que os temas e o estilo do *Parti pris des choses* estão ligadas às condições de trabalho de Ponge e, consequentemente, à restrição de tempo de escrita. Evidentemente, esse é mais o contexto do que a razão pela qual pôde escrever (por escolha) seus textos fechados e curtos.

Nos anos 1960, Ponge tinha conquistado uma posição literária estável, com exposições, as primeiras monografias a seu respeito, os convites para o exterior; mais significativo ainda: o escritor atinge uma espécie de equilíbrio com relação às suas angústias de escrita. Nessa época, Ponge escreve menos, no entanto dedica mais tempo a transcrever e a reescrever. Assim, o poeta é conduzido em direção a uma forma “aberta”, em que mostra, pela publicação de notas sucessivas sobre um mesmo objeto, a constante imbricação dos temas e sua constante renovação. Visto que um poema pode ser considerado “interminável”, Ponge pode apenas publicar “*travaux en cours*”. Esse novo aspecto do texto é um gesto que confere a sua fabricação uma importância igual à de seu estado final. A “*œuvre ouverte*” é

¹² Textos reunidos por Geneviève Bollème. Ed. Seuil, 1990.

valorizada por Ponge em detrimento do texto fechado de outrora. Esta nova fase contribui de maneira decisiva à valorização do “*avant-texte*”.

Certos textos presentes em *La Rage de l'expression* (1952) indicam esse questionamento e refletem a mudança em curso. Ponge decide sair da moldura fechada da página ou do poema e adota uma forma mais livre, como anotações, por exemplo. Em consequência dessa decisão, as obras seguintes serão marcadas pelo “*inachèvement perpétuel*”, dentre as quais *Le Savon* (1967).

Nesse contexto, uma característica considerável na escrita de Ponge é a recusa de delimitações e denominações habituais. Assim, no primeiro volume de sua obra completa (*Bibliothèque de la Pléiade*), figura uma carta do escritor a Emilie Noulet: “*Vous avez très bien vu [...], je ne me laisserai pas volontiers enfermer dans telle ou telle catégorie conventionnelle d'esprits : poète, artisan, ou philosophe*” (*Ibid.*, p. 814). Mais adiante na carta, Ponge fala de sua sensação de ser nomeado poeta: “*Et notamment, quant à la poésie. Puisque c'est là, semble-t-il, que le plus fréquemment on me range (cantonne), eh bien non ! Je n'accepterai pas de me laisser considérer comme un fournisseur de poèmes.*”

Ademais, o escritor, que se aborrece “*donc avec ces classifications et ces avis*”, vê a necessidade da forma como um elemento simplificador de seus desejos e ambições condenando “*ces salauds [...] qui veulent vous réduire à leurs normes, à leurs petites classifications, à leurs mœurs, de concierges ou de vicieux de la littérature*” (*Ibid.*, p. 817).

O título poeta também nunca interessou a Ponge. Preocupado com outras questões, ele atribui às denominações uma importância secundária; Ponge não se considera poeta e, para ele, é indiferente se o que ele produz chama-se ou não poesia.

Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement : c'est quelque chose comme un œillet qu'il s'agit.

Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peut importe. Pour moi c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre et voilà tout.

Je ne me prétends pas poète. (Ibid., p. 356)

Assim, o caminho percorrido por Ponge o leva a uma nova experiência textual. O escritor sente a necessidade de ultrapassar a forma poética, e, ao se questionar sobre a forma dos pequenos poemas em prosa, desconfia da tendência a fechar rápido demais seu objeto em uma fórmula, e começa a demonstrar a necessidade de uma nova forma ou de uma nova

definição da palavra “poesia”. Essa transição se confirma pela publicação das sucessivas notas sobre o mesmo objeto, em constante renovação, sempre com novas coisas a dizer.

Comment ça se fait que je suis passé de la forme close à la forme ouverte [...] C'est d'abord parce que j'en ai eu assez de faire toujours la même chose, c'est pas parce que Le Parti pris des choses a connu un certain succès, que j'ai voulu m'enfermer là dedans. Ce qui m'importe, c'est de changer, c'est de me changer, et c'est aussi parce qu'il m'a semblé utile de mettre sur la table, comme je l'ai dit dans un entretien précédent, de mettre sur la table la démarche intellectuelle, le travail. (PONGE, 1970, p. 88)

1.3. O Movimento Surrealista

Esse desejo de abertura e mudança é fundamental na escrita de Ponge, tornando difícil inseri-lo em um movimento literário. Contemporâneo ao movimento surrealista, o autor mostra certo interesse por esse, mas, sobretudo, por meio de um distanciamento. Na França, o movimento nasce a partir do *Manifeste Surréaliste* de André Breton.

Apollinaire é considerado um dos precursores do movimento surrealista graças ao seu “*drame surréaliste*”, a peça *Les Mamelles de Tirésias*, publicada em 1917, e o célebre prefácio “*Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait du surréalisme sans le savoir.*” Sua influência pode ser medida pelas palavras de Breton que destina seu manifesto “*en hommage à Guillaume Apollinaire [...]. Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition.*”

O movimento surrealista situa-se, antes de tudo, dentro da linguagem, considerando-a a partir dos reflexos dos modos de pensamento, do sistema de valor e da organização de uma sociedade. Questioná-la seria questionar a estrutura social e criar outras relações entre as palavras, sugerindo outras relações entre as coisas. A partir de 1924, Breton questiona-se sobre as relações da linguagem e da ação: “*La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation?*”¹³. Em seu primeiro manifesto, afirma que “*la fonction de communication n'est pas la seule et le langage joue fort mal ce rôle d'utilité, ne transmet qu'imparfaitement la pensée.*”

Depois de *Un Coup de dés* de Mallarmé e de “*Calligrammes*” de Apollinaire, as palavras “*tendent le pinceau et on ne va pas tarder à se préoccuper de leur côté architectural*”. Nessa perspectiva, para Breton, a escrita é revolucionária e a poesia é uma

¹³ *L'introduction au discours sur le peu de réalité.*

ética. “*La poésie n’aurait pour moi aucun intérêt si je ne m’attendais pas à ce qu’elle suggère à quelques-uns de mes amis et à moi-même une solution particulière du problème de notre vie*”. O contexto, as influências, o interesse pela linguagem são os mesmos entre os precursores do movimento surrealista francês e Ponge. O autor afirma ter conhecido André Breton e Paul Éluard, na época, através da *Nouvelle Revue Française* e de Jean Paulhan, que publicava seus textos. No entanto, sobre esse encontro, ele explica:

Ce nom est arrivé sur moi, tout simplement comme une information. À ce moment-là, j’ai commencé à regarder de ce côté-là, et il m’a semblé qu’évidemment Breton et ses amis n’étaient pas si différents de moi, si vous voulez, en quelque façon. Ils l’étaient beaucoup, quant à leur comportement, mais ils l’étaient beaucoup moins quant aux problèmes qu’ils se posaient. Pourtant à ce moment-là, qu’ai-je fait ? Eh bien, je me suis retiré. (PONGE, 1970, p. 63)

Em *Pages d’Atelier*, há doze páginas destinadas ao tema do surrealismo. Ponge tinha entre seus manuscritos um dossiê chamado “*Participation au surréalisme*”, no qual além de textos escritos por ele ainda foram encontradas diversas publicações da *La Révolution surréaliste* repletas de anotações suas. O “*Article sur la police*” foi extraído desse dossiê, mas há ainda os seguintes textos escritos no mesmo período: “*Lettre aux surréalistes (à Breton, Aragon et Éluard)*” – escrita no dia 30 de janeiro de 1930 –, “*La solitude n’est pas bonne*” (1930), “*L’automne de l’avenue*” (1930) e uma carta “*À André Breton, Buñuel et Dalí*” – datada do dia 8 de janeiro de 1931. Todas as anotações e cartas não enviadas são chamadas em nota de rodapé no livro de diálogo imaginário entre Ponge e o movimento surrealista. Em *Lettre aux surréalistes*, no fim da carta, Ponge escreve um recado individual a cada um dos três (Breton, Éluard e Aragon) e por fim diz “*Enfin, j’habite à Paris, 19bis Boulevard de Port Royal; je m’adresse à tout le monde; puis-je voir l’un de vous?*” (PONGE 2005, p. 110), demonstrando um verdadeiro interesse de contato.

E em *La Solitude n’est pas bonne*, o autor abre o texto com “*je m’expliquerai donc ici au sujet de l’amitié et par la même occasion sur mes rapports avec les surréalistes*”. E então Ponge elabora seu discurso se dizendo fortemente contra as manifestações de autoridade, e dizendo que um homem “*qui n’a pas le génie de la discussion dans les conversations, ou dans les assemblées cela est-il plus difficile*”. E, ao mesmo tempo, afirma que se pode sempre retomar o tema com uma explicação, o que se configura como uma “*raison d’écrire*”, porque, para o autor, “*comme les paroles ne vous servent point exactement comme vous l’entendez il faut continuer à écrire pour protester contre ce qu’elles vous ont fait dire. Mais dans une certaine mesure et non pas absolument (comme le font certains) contre toutes paroles.*” Ao

chegar ao fim do texto, podemos concluir que a relação entre Ponge e o surrealismo induz a más interpretações, à necessidade de se retratar, o que demonstra mais uma hesitação do que uma explicação sobre sua relação com o movimento.

Não se considerando “*très doué pour la politique littéraire*”, Ponge retirou-se da *Nouvelle Revue Française* e, ao mesmo tempo, do surrealismo. Nessa época, o escritor preferiu preparar sua arma cuidadosamente, sozinho, em segredo, e confessou “*enfin, il ne s’agissait pas du tout pour moi de frayer avec le monde littéraire*”. Apesar de seu interesse pelas questões que o grupo levantava, o poeta era “*tout à fait contre ses attitudes spectaculaires*”.

Quant à moi, quelle était mon attitude et ma place vis-à-vis du langage ou de l’écriture des mots ? Ma place devant le texte, au moment où il s’écrivait ? Ma place était en retrait, mon but c’était quelque chose comme une action guerrière, mais j’en suis venu très rapidement à penser que les armes doivent être préparées soigneusement et dans le secret. (PONGE, 1970, p. 68)

Michel Collot afirma, em *Entre mots et choses* (1981), que Francis Ponge nunca pretendeu fazer escola, ter discípulos ou divulgar uma doutrina destinada a colocar a literatura “*sur la bonne voie*”. Quando na época do surrealismo, escreve que se trata “*d’apprendre à chacun l’art de fonder sa propre rhétorique*”, o poeta não pensa em fundar um movimento literário, muito menos em se fechar em um.

1.4. *L'Araignée* – tecendo um texto visual

Visando demonstrar a proximidade das referências literárias citadas, o poema “*L'Araignée*”¹⁴ de Ponge é significativo no sentido de concretizar uma relação com os poetas Apollinaire e Mallarmé, diferentemente do que propunha o surrealismo. Escrito entre 1942 e 1948, o poema foi publicado pela primeira vez na revista italiana *Botteghe Oscure* (III, 1949) assim como figura no livro *Pièces* (1962), com um fluxo de informação linear e tradicional, e apesar dessas características clássicas, apresenta alguns efeitos tipográficos. No entanto, o poema, tal como havia sido originalmente realizado pelo autor, é publicado pela primeira vez em 1952: trata-se de “*L'Araignée mise au mur*”. Esse poema revela a intenção de Ponge: criar um novo código de informação dispondo na página palavras que formam uma aranha em sua

¹⁴ Primeiro poema de Ponge traduzido no Brasil. “*A Aranha*” foi traduzido por Haroldo de Campos em um suplemento literário do jornal *A Folha de São Paulo*, em 1969.

teia – essa intenção de um desenho criado a partir das palavras remete indiscutivelmente aos *Calligrammes*. É um texto visual, quer dizer, um texto desenvolvido de maneira bidimensional, no qual o fluxo de signos e de informação deve ser considerado no plano da página e não no da linha, porque a linha do poema é o fio tecido pela aranha. Ela não é reta como em qualquer outro texto, ela se entrecruza, como o fio do discurso do escritor. Uma espécie de aranha escritora que secreta a seda com a qual produzira o fio do discurso, deslocando-se sobre a página, tecendo uma teia de palavras, aprisionando suas presas – os leitores.

À son propos ainsi – à son image – me faut-il lancer des phrases à la fois assez hardies et sortant uniquement de moi, mais assez solides – et faire ma démarche assez légère, pour que mon corps sans les rompre sur elles prenne appui pour imaginer – en lancer d'autres en sens divers – et même en sens contraire – par quoi soit si parfaitement tramé mon ouvrage, que ma panse dès lors puisse s'y reposer, s'y tapir, et que je puisse y convoquer mes proies : vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs – afin de vous dévorer ensuite en silence (...) attention de mes lecteurs prise au piège de mon ouvrage de bave.

A associação a Apollinaire é inevitável, mas claramente é a Mallarmé¹⁵ que Ponge presta sua homenagem, evidenciando ainda mais sua relação com o famoso “*Un coup de dès*” e com a questão dos espaços em branco do texto. O movimento da aranha se aproxima do movimento dos dados, visto que, no poema mallarmeano (e em seguida no de Ponge), “*l'avantage [...] littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots et les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la page*”¹⁶ (MALLARMÉ, 1998 p. 392). No entanto, se o movimento dos dados é puro e seco, o movimento da aranha é mais escorreito, como a baba.

Les mots accumulés dans la gigue perdent leur effet chorégraphique, l'intensité qu'ils puisent dans les pauses que sont les blancs, ces blancs qui suscitent et dévorent l'écriture et le rythme qu'ils imposent. Faute d'être en constellation, comme dirait Mallarmé, ou en orbite comme dirait Ponge, ils

¹⁵ A imagem da aranha estava presente em Mallarmé, que em 1866, escreveu em uma carta para Aubanel “*J'ai voulu te dire que je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même [...] centre de moi-même ou je me tiens, comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles que je devine et qui existent déjà dans le sein de la Beauté*”.

¹⁶ Em “*Observation relative au poème*”, prefácio ao original “*Un Coup de dès*”.

privent le lecteur d'un livre espace de textualité où inventer ses propres parcours, où tisser ses rapports à l'écrivain et à son écriture. (PONGE, 1999, p. 1005 – 1006)

Logo após a publicação de *Le parti pris des choses* (1942), os textos de Ponge tomam outra direção, não por acaso, em *Pages d'Atelier* (como veremos no capítulo seguinte), Beugnot propõe *Le parti pris des choses* como referência para dividir a produção literária de Ponge. O próprio autor aponta textos de inflexão no livro, afirmando, por exemplo, que “*Faune et Flore*” é um *texte-brouillon*. Escrito entre 1942 e 1948, “*L’Araignée*” figura como um exemplo dessas novas experiências textuais do autor. Essa fluidez, que já se faz sentir na década de 1940, passa a ser muito mais determinante na poética de Ponge nos anos vindouros, culminando em obras em que a indeterminação entre o manuscrito e o texto levam às últimas consequências essa abertura, os traços do “*inachèvement perpétuel*” na retomada de um tema ou na publicação de textos tidos como inacabados podendo ser verificados em “*Mimosa*” (1952), *Le Savon* (1967) e *Fabrique du pré* (1971).

Capítulo II – *Pages d’Atelier*, uma antologia

O segundo capítulo é dedicado à apresentação do livro de Francis Ponge *Pages d’Atelier 1917-1982*. Aqui, pretende-se justificar a motivação da escolha do objeto de estudo da presente pesquisa, demonstrando-se a importância do abrangente material textual fornecido pelo livro.

2.1. *Pages d’Atelier 1917-1982*

A escolha pelo livro póstumo de Ponge foi pautada principalmente por duas razões. Primeiramente, trata-se de uma obra que traz textos em sua maioria inéditos, sem registros de estudos ou traduções no Brasil. Além disso, o material literário fornecido pela obra *Pages d’Atelier* proporciona abarcar o percurso do poeta, considerando-se que o livro reúne textos que abrangem os anos de 1917 a 1982.

*Ces pages d’atelier sont constituées d’inédits. Recueil de textes aboutis, mais conservés sous le boiseau, de textes encore en chantier, d’archives génétiques, elles accompagnent à plus d’un titre les deux volumes d’Œuvres complètes parus dans la Bibliothèque de la Pléiade où figure tout ce qui a connu, avec l’aval de Ponge, “le jour de l’impression” [...] On y découvre dès les années 1920 une importante activité scripturale dont la partie publiée donnait d’autant moins la juste mesure qu’ils étaient dispersés dans plusieurs recueils; elle relevait à la fois de l’ordre poétique et de l’ordre autobiographique propre à une conscience qui réfléchit sur sa vocation et son avenir. (prefácio de Beugnot em *Pages d’Atelier*: PONGE, 2005, p.11)*

Prefaciado por Bernard Beugnot (editor de *Œuvres complètes* de Francis Ponge na *Bibliothèque de la Pléiade*), o livro *Pages d’Atelier* conta com 415 páginas, nas quais podemos encontrar textos das mais variadas formas: versos, poemas em prosa, texto-diário, cartas, reproduções de textos datilografados com anotações manuscritas ou inteiramente manuscritos, notas, etc. Os textos são datados e frequentemente contextualizados em notas de rodapé. Todas essas formas – ou ausência de formas – ilustram as mais diversas fases do autor.

No prefácio, Beugnot sugere uma divisão do livro baseada sobretudo em duas grandes fases: a primeira as “*pages de la période de jeunesse*” – que abarca do início da produção literária do escritor até *Le Parti pris des choses* (1942); e a segunda, todos os arquivos a partir desse momento.

Ces pages d’Atelier offrent donc, malgré leur caractère inévitablement anthologique, un spectre aussi large que possible; elles confirment aussi

combien dans le cas de Francis Ponge sont aléatoires les notions de texte définitif et d'œuvres complètes. (Ibid., p. 17)

O prefácio é seguido de uma nota de esclarecimento sobre os textos, na qual Beugnot explica que a disposição original dos manuscritos foi praticamente toda preservada, com poucas intervenções – e que quando estas ocorreram, deram-se por razão de legibilidade. A ordem cronológica dos textos foi igualmente respeitada. A letra de Ponge comprometeu raramente a leitura, e, quando isso aconteceu, sobretudo nos manuscritos mais antigos, dos anos 1920 e 1930, as palavras foram sinalizadas no próprio texto. O leitor tem contato com um material muito rico e completo. As notas de rodapé, por exemplo, são frequentes e explicativas, contextualizando títulos, palavras, entre outras informações importantes.

O primeiro texto de *Pages d'Atelier* é datado de 1917: trata-se de um poema com rimas, “*Sonnet*”, escrito quando o autor ainda frequentava o Lycée. Essa forma mais convencional de poema, considerada fechada de texto não é muito frequente em sua produção, e como seu caminho foi em direção a uma forma aberta, todas as ocorrências dos poemas com rimas são da primeira fase do autor. À medida que se avança no livro, percebe-se que aos poucos dar-se-á espaço a outras experiências textuais. Outro exemplo de poema convencional com rimas é o texto “*Bibliothèque*” (página 38), escrito entre 1919 e 1922. “*Bibliothèque*” é o quarto e último de um conjunto de poemas de temática urbana intitulado *Impressions de ville moderne*.

SONNET

*Heine a chanté divinement
Les tristes amours du poète.
Ce qu'il a fait en allemand
Muse, en français que ne le faites ?*

*Je voudrais dire les doux chants
Les peines du cœur et ses fêtes
Mais ma lyre, hélas, n'est pas faite
Pour de si limpides accents.*

*Hélas! Pourquoi penser toujours ?
Pourquoi raisonner les beaux jours ?
Pourquoi réfléchir sans cesse.*

*Oh ! Chanter le rêve et les pleurs,
Et l'exaspérante douceur
De ne pas avoir sa tristesse !*

Ainda na primeira fase do poeta, e nos primeiros anos de produção do autor, encontram-se textos de caráter autobiográfico (como “*Autoportrait*”). As cartas – endereçadas aos pais e colegas – possuem igualmente um tom extremamente pessoal, com reflexões íntimas: “À 20 ans c'est un grand problème, celui de l'inconnu développement de soi-même à venir” (*Ibid.*, p. 33). As autorreflexões serão uma marca de sua obra, mas as mais pessoais darão espaço às reflexões sobre a atividade do poeta e o ato da escrita.

Ponge desempenha o papel de crítico: os textos que se desenvolvem como se fossem críticas literárias (mas não apenas, mais para frente, haverá outra forma de crítica) são respostas a publicações como *Épigramme – sur un auteur sentimental de mes amis (ou la critique en un acte)*, que começa claramente com a pergunta “*Que pensez-vous de la Belle Sorcière, poèmes par Jean Hytier?*” (*Ibid.*, p. 48). Aqui, a nota de rodapé esclarece a situação na qual o texto foi escrito. Lê-se, sobre *La Belle Sorcière*: “*Ce recueil de Jean Hytier, demeuré inédit, comporte une préface 'Condition d'une poésie' datée du 16 septembre 1923, conservée dans les AF (archives familiales) où se trouvent également onze poèmes manuscrits, la plupart dédiés à Ponge*”. Há ainda uma importante informação em nota, a de que Jean Hytier foi um dos fundadores da revista *Mouton Blanc*, na qual foram publicados os primeiros textos de Ponge.

Além desses, há os textos com temática filosófica (como por exemplo “*Méthode en morale*” e “*De l'expression artistique*”), uma característica presente ao longo de toda sua produção, Ponge não raramente era classificado como poeta-filósofo (embora recusasse o título). Suas considerações misturam-se com a reflexão do próprio ato de escrita, do próprio texto, à medida que escreve: “*C'est un effet du Temps. C'est dans la confiance au temps qu'il faut mettre ce sentiment de la création artistique. Et c'est par la considération de cette remarque que je veux parfaire mon paragraphe précédent*” (*Ibid.*, p. 46). Mais adiante, no mesmo texto, Ponge reflete sobre a importância do ritmo de um poema: “*En effet chaque mot est nécessaire pour l'artiste par la suite et le rythme des autres. Et dans un poème quel qu'il soit on peut dire que l'idée vaut le rythme et que ce sont choses inséparables.*”

Nesse contexto, em 1924, o autor escreve “*Le Cuisire*” (p. 54), um texto representativo desse estilo, no qual o escritor discorre sobre a tarefa do poeta e sobre como se apresenta um poema. No mesmo ano e seguindo a mesma temática, encontram-se “*Notes d'un écrivain déshonoré*” e “*L'écriture comme repos*”: “*Passer la minute à écrire en traçant certains mots repose, rend calme et heureux*” (p. 60-61).

Escrito entre 1924 e 1925, “*Gagné aux arbres*”, o primeiro manuscrito que consta no livro, com sua caligrafia, suas rasuras e anotações, aproxima o poeta do leitor. Além dele, há

no livro outras cinco reproduções de textos manuscritos. O primeiro, “*Avant 1918*”, está localizado antes mesmo do prefácio; os demais estão distribuídos ao longo do livro seguindo a ordem cronológica: “*Sur un fragment d’Horace*” (1932), “*Le Mariage*” (1939), “*Préface aux pratiques*” (1951), “*Palais imaginaire*” (1973).

Da mesma época, encontra-se “*Notes por une vie de Napoléon*”, acompanhado de uma explicação sobre a complexidade de um dossiê que inicialmente contava com setenta e duas páginas, das quais apenas o que aparentava ter sido passado a limpo foi publicado, como o título indica. Desta vez, um tema histórico foi escolhido pelo autor: anotações, datas e feitos da vida de Napoleão.

Em 1925, temos uma dedicatória: “*Récitation de l’automne – À Georges Garampon*”, que posteriormente vai publicar e comentar “*L’Araignée*” do Ponge (em 1952) e que terá seus poemas – *Le Feu et la Chandelle* (1953) – editados por J. Paulhan, após este ter consultado Ponge. As dedicatórias ou homenagens, assim como as críticas da produção de colegas de profissão, serão recorrentes, e nomes como Breton, Horace, Pascal, Jean Tardieu, Camus, Montaigne, Federico Garcia Lorca aparecem à medida que se avança no livro.

Os textos escritos nos anos seguintes apresentam frequentemente, como objeto, paisagens ou outros temas ligados à natureza, textos geralmente curtos, como: “*Mers – un moment de repos*”, “*Vu en descendant des cols en Alsace en auto le dimanche de Pâques*”, “*Les larrons de verdure*”, “*Essai de disposition d’un faux jour*” (os dois últimos escritos em Balleroy), “*Le jardin de la villa Clément ou les complications naturelles*”, “*Bouquet du réveil*”, “*Le Bateau, Batterie–Ouest au Grau-du-roi*” e “*Mer*” (escritos em “*Le Grau du roi*”), são textos nos quais a paisagem deve ter servido de inspiração ao poeta. Em 1928, Ponge produziu cinco textos intitulados “*Gnossiennes*” e os endereçou a J. Paulhan, agradecendo por ele publicar suas poesias. Podemos perceber que a relação entre os dois, ao longo dos anos, vai se estreitando.

Em 1930, o tema muda. Os curtos textos dão lugar a um extenso dossiê intitulado *Participation au Surréalisme* que traz textos como “*Article sur la police*” e “*Lettre aux surréalistes (à Breton, Aragon et Éluard)*”. Uma curiosidade elucidada em nota de rodapé é que o dossiê contava também com números de *La Révolution surréaliste*, publicação da época, “*lus souvent la plume à la main*”. Trata-se de um diálogo imaginário com os surrealistas: “*C’est ce qui fait de cette lettre la n^{ième} que je vous écrive, si c’est la première que vous receviez*” (*Ibid.*, p. 104). Nessa ocasião, Ponge se posiciona com relação ao movimento surrealista: “*Vous n’avez pas été naturellement sans remarquer que beaucoup d’hommes dont toutes les pensées sont au fond subversives se trouvent curieusement empêchés d’en livrer*

publiquement aucune”. Entre apreciações sobre pensamentos subversivos, Ponge fala em se calar durante sete anos, e aparecem termos como “adversário”, “a favor” e “contra”. A carta é seguida do texto “*La solitude n'est pas bonne*”, datada do 13 ao 14 de maio de 1930, iniciado com a seguinte frase: “*Je m'expliquerai donc ici au sujet de l'amitié et par la même occasion sur mes rapports avec les surréalistes*”, e finalizado assim: “*À défaut de la révolution, vivement la pluie!*”. Nesse sentido, embora haja essa associação com os surrealistas, tal dossiê assim como suas demais declarações sobre o tema esclarecem que Ponge sempre esteve à margem do movimento, como vimos no primeiro capítulo da pesquisa. Em 1931, Ponge escreve ainda uma carta a André Breton, Buñuel e Dalí, na qual trata dos dois filmes de Buñuel: *Le Chien Andalou* e *L'Âge d'or* (desempenhando mais uma vez o papel de crítico).

Depois do período em que escreveu esse dossiê, o autor retoma os temas que haviam sido trabalhados anteriormente, como os textos sobre escritores (Horace ou Jean Tardieu) em tom de crítica, dedicatória ou homenagem.

Das páginas 126 a 137, foram transcritos textos extraídos de um “*Carnet rose et marron*”, todos datados de 1936, são textos curtos apresentando um tema “fechado”, como “objetos” posteriormente desenvolvidos e transformados em textos de livros como *Pièces* ou *Proèmes*. O caderno traz também reflexões anedóticas, como “*Tardieu a-t-il dit une chose juste*”: ao refletir sobre uma fala do colega, Ponge conclui “*réfléchissant aujourd'hui à ces paroles, j'ai fait le projet d'écrire une histoire de mes pensées*” (*Ibid.*, p. 127). Já no ano seguinte, é sobre uma fala de Paulhan que Ponge reflete para concluir sobre sua vida de “*victoires précaires, et à longs intervalles*”. As intervenções, e os “diálogos” com essas pessoas – importantes em sua carreira – permeiam sua produção.

Escrito em 1937, o discurso político intitulado “*Discours prononcé au moulin de la gallette*”, pronunciado na ocasião de um encontro sindical, em pleno *Front Populaire* (coligação de partidos de esquerda que governou a França entre 1936 e 1938), constitui uma novidade em termos de tipo de texto. O tom militante de um ex-membro do partido comunista é claro em seu discurso, repleto de clichês políticos:

Toujours plus unis, plus fermes, plus froids, sachant où nous allons, mais sachant aussi de quel par nous entendons y aller, groupons-nous autour de nos militants, de nos organisations, de notre grande Union des syndicats de la Seine, attendons, suivons calmement ses mots d'ordre. La sagesse est chez nous, la raison est chez nous, l'audace est la force tranquilles sont chez nous, la volonté d'ordre est chez nous; l'avenir, les profondes, les naïves réserves de l'humanité sont en nous; la joie et la victoire sont nos promesses. (*Ibid.*, p. 152)

“*L'Homme de quarante ans*” é uma reflexão de autor, então com quarenta anos, em 1939. O poeta ali revela seu sentimento de maturidade: “*Il se sent comme un lion adulte, d'apparence forte, s'en allant par les jambes et les yeux*” (*Ibid.*, p. 161).

Escrito no mesmo ano, há o fac-símile de mais um manuscrito do autor, “*Le Mariage*”. Aparentemente inspirado pela observação da cena de um casamento na *Église de Belleville*, o autor divaga sobre a cerimônia, ao seu estilo. Curioso perceber que, nas anotações do manuscrito, Ponge circula a frase “*et même comme avec une certaine volonté du ridicule*” e assinala “*ICI L'OBJEU*” (*Ibid.*, p. 164). O *objeu* de Ponge consiste na escolha de um objeto “*informe*” e “*impossible*”, de estranhas dimensões, do qual, segundo o autor “*nous avons toujours [...] quelque chose à dire*”. Na realidade, a noção de *objeu* é complexa e só será explicitada em 1954, no poema “*Le Soleil placé en abîme*” (*Pièces*).

LE NOUS QUANT AU SOLEIL. INITIATION A L'OBJEU

Nous avons toujours pu penser du Soleil avoir quelque chose à dire, et certes ne pouvoir l'écrire sans inventer un 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. (PONGE, 1999, p. 776)

Visto que a criação desse novo gênero acontece no curso do trabalho de escrita, antes mesmo de introduzir seu objeto, o autor inicia seu novo método, antecipando o *objeu*, associação das duas palavras: *objet* e *jeu* (sabendo-se que “*il ne s'agit pas du tout seulement d'un jeu de mots*”) (*Id.*, 1970, p. 142). Cria-se assim um termo metapoético no qual o conceito excede o objeto (que por suas características ele próprio é excesso) a partir do qual foi elaborado.

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. (PONGE, 2002, p. 778)

O tema será retomado mais adiante no livro, em 1952, com os textos “*Théorie et pratique de l'objeu*” ou então “*Préface à l'Objeu*”. Na nota de rodapé, há a explicação de que “*la définition de ce terme crée par Ponge se trouve dans Le Soleil placé en abîme*”, como

demonstramos. Em 1954, Ponge insiste no assunto com “*Constance d'une de mes idées de l'objeu (préface ou introduction à l'objeu)*”.

Nos anos de 1940 a 1942, encontramos alguns textos reunidos que exploram as estações do ano: “*Automne*”, “*Fenêtre sur l'automne*”, “*L'automne Adageux*”, ou ainda “*Hiver*”. Misturado a esses textos, encontram-se outros em que alguns objetos foram temas de poesias como “*Les gants*” e “*La Lessiveuse*”.

Em 1941, temos a redação de algumas homenagens ou citações: “*Citation de Montaigne*”, “*Citation de Novalis*” ou ainda “*Federico Garcia Lorca*”, o último extraído de uma espécie de diário do autor (*Carnet bois de rose*¹⁷). Assim, chegamos em aproximadamente à metade do livro *Pages d'Atelier*, que se fecha com o ano de 1942, ano de publicação do *Parti pris des choses*, fim do que Beugnot chamou de primeira fase do poeta.

Inaugurando então o que seria a segunda fase do autor, na qual o poeta não pretende como fez outrora “se fechar” sobre um tema, mas sim explorá-lo de diferentes maneiras, o texto “*Je ne suis pas un poète épique...*” é um exemplo representativo das reflexões de Ponge sobre a escrita e sobre como o poeta elabora o poema. Caracteriza-se pelo traço pongiano de pensar o texto à medida que se faz o texto: “*Je lui montre certaines choses, telles qu'il peut (telles qu'il pourrait) les voir sans mon invitation et sans mon secours – mais il n'y penserait pas. Je lui propose une leçon – sans aucun parti pris – sans jugement de valeur. Comme un peintre propose à ses yeux des compositions de formes et couleurs plaisantes*” (*Id.*, 2005, p. 180).

No mesmo ano de “*Je ne suis pas un poète épique...*” (1942), Ponge escreve “*Bouquet*” ou “*Le Bouquet*”, oito textos escritos e reescritos sobre o objeto buquê, e a volta ao tema nos remete a trabalhos como *Le Savon*, demonstrando ao mesmo tempo a ideia já mencionada de não se fechar em um único tema: “*Il y a beaucoup à tirer de cette idée*” (*Ibid.*, p. 190). Ao final, diz Ponge: “*Du Bouquet*”, dando a impressão de que ele pretendia inserir ainda outros textos de mesmo título ao conjunto de poemas. Percebe-se então uma representação dessa transição pela qual o autor passa após *Le Parti pris des choses*.

Ainda na recepção desta que pode ser considerada sua obra mais conhecida, Francis Ponge escreve um caderno intitulado “*L'Homme*”, no qual revela um “*Méthode du Parti Pris de Choses*” (e ainda “*Penser Honnêtement*”, uma continuação do tema). O texto traz enumera alguns conselhos sobre o que o homem deve fazer, como: “*1° L'homme doit se connaître, se*

¹⁷ No prefácio do livro, Beugnot explica que a prática de cahiers e carnets era preeminente durante a guerra, “*peut-être en raison de la pénurie de papier*” (PONGE, 2005, p.15).

définir”. Ao final, conclui “*Le Parti pris des choses est de la littérature-type de l’après-révolution*”.

Em 1944, é a vez de Blaise Pascal receber sua homenagem. No próprio texto, Ponge confessa ter descoberto *Pensées* no armário de vidro em seu quarto, livro que havia prometido reler alguns anos antes. Essa “descoberta” desperta inspiração para os seguintes textos sobre o assunto: “*Pascal*” e “*La condition Humaine*”.

A homenagem a Pascal é seguida de um texto sobre Picasso – “*J’ai connu Pablo Picasso*” –, escrito em 1945. O encontro de Ponge com o pintor acontece graças a Paul Éluard. Vale notar que a colaboração entre Ponge e alguns pintores é muito frutífera em sua produção literária. Embora o encontro com Chagall tenha acontecido em 1924 e, no mesmo ano, Ponge tenha tido contato com telas de pintores surrealistas (o próprio Picasso, Ernst, Tanguy), aparentemente, esse interesse começa a se concretizar mais a partir de 1944, e muitos pintores aparecem em seus textos desde então, como por exemplo Jean Dubuffet, Jean Fautrier, George Braque, Alberto Giacometti, Eugène de Kermadec, Jean Hélion, Olivier Debré e Emile Picq. Alguns anos depois, em 1977, a publicação de *Atelier Contemporain* merece destaque sobre o tema, ao reagrupar textos que são contribuições a catálogos de exposição e a monografias de pintores. O reconhecimento do poeta é muito importante na viabilização dessa atividade, que se configura muito mais como uma espécie de elogio do que como o exercício de descrição visto outrora em seus textos. Braque e Picasso foram os pintores que mais marcaram o poeta, e com quem Ponge mantinha relações estreitas. A entrada de Ponge nesse universo é simultânea ao momento em que passa a questionar seu método de escrita, indo da forma fechada à forma aberta. As pinturas apontam novos caminhos para o poeta e é por esse motivo que em *Pages d’Atelier* encontramos alguns desses textos sobre os pintores.

Assim, em 1948, Ponge escreve em mais de seus cadernos (*cahier incomparable rose*) uma homenagem ao pintor francês Chardin (“*Hommage à Chardin*”). O dossiê é extenso, e boa parte encontra-se condensada em *Atelier Contemporain*. Figuram em *Pages d’Atelier* algumas páginas consideradas finalizadas. O texto “*Chose à dire à Limbour*” (famoso crítico de arte) foi escrito no mesmo ano, e mais adiante, em 1950, “*Littérature et Peinture*”, demonstrando ainda mais o interesse do autor pelo tema.

Ponge presta sua homenagem igualmente a René Leynaud, poeta e jornalista francês morto em 13 de junho de 1944, fuzilado por atos de resistência na Segunda Guerra Mundial. O dossiê com textos sobre Leynaud é extenso, e alguns deles foram posteriormente publicados em *Lyres*. Essa homenagem é seguida por um texto de 5 de agosto de 1945,

intitulado “*La Guerre*”, em que se lê: “*Chaque homme, alors (comme toujours), est bien peu de chose. Il est inclus dans le mouvement. Misères des hommes.*”

A convite de Pierre Seghers, Ponge tenta escrever uma “*Chronique de la vie des Lettres (La vie des lettres en France depuis 1939)*” durante o período de guerra, para uma publicação chamada *America*. Apesar de ter escrito nove páginas a respeito, o autor diz que em dez dias não conseguiu chegar a lugar nenhum e desiste da publicação “*Quel drôle d'idée de m'avoir tenté avec ça*” (*Ibid.*, p. 217). Nos anos de pós-guerra (1946 e 1947), um dos textos adianta a ideia do livro *Le Savon* que, embora tenha sido publicado em 1967, começou a ser escrito durante a guerra, quando justamente o objeto sabão era escasso: “*Notion de la toilette intellectuelle, qu'il faut un petit objet dans la main. Le morceau de savon*” (*Ibid.*, p. 230).

Outros temas apareceram em seus exercícios de escrita no decorrer dos anos. Por exemplo, graças a uma enquête proposta por Michel Leiris, autor de *L'âge d'homme*, Ponge escreve breves textos sobre “*Les nègres*” (1948). O tema da linguagem reaparece em seus poemas, caso de “*Le Genre de mots*” ou ainda de “*Du langage classiciste*”, ambos escritos em 1949.

A partir de 1951, Ponge desenvolve um projeto chamado “*Comptier pour Mermod*”, para o editor suíço H. L. Mermod. O manuscrito se apresenta sob a forma de um caligrama. Ainda com a mesma temática, seguem o texto “*Les fruits*” e outros dois intitulados “*La Pêche*”. Um pouco mais adiante no livro, são identificados em nota de rodapé, como partes de um mesmo projeto, “*La noix*” e “*L'Amande*”. No entanto, intercalados com esses textos que tratam de uma fruta ou de uma amêndoa como objeto, há também “*Le Silence*” e “*L'œil, les yeux, le regard*”, nos quais Ponge materializa o silêncio e o olhar. Há também um texto de teor mais reflexivo, “*Quand Jupiter seul au monde*”, que trata até mesmo dessa mudança de tema e de objeto; ao abordar Júpiter (que seria o próprio poeta) e seus sentimentos, ele declara: “*Le plus sage alors n'est-il pas de choisir comme objet cette part de lui-même et de lui donner toute son attention ?*” (*Ibid.*, p. 256).

No final do mesmo ano, nos deparamos com um texto mais extenso intitulado “*Notes en lisant L'essai sur la révolte*” sobre *L'homme révolté* de Albert Camus, com quem Ponge mantinha uma relação próxima. Embora Camus seja o mote, o texto cita diversos nomes, como Artaud, Baudelaire, Gide, Sartre, Malraux, Céline, dentre outros escritores ou personagens históricos. Em seguida, o texto de Camus será novamente mencionado em “*Préface aux pratiques*”, no qual o autor retoma igualmente outros escritores – Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire –, numa espécie de panorama de estilos, traçando comparações, desenhando seu lugar entre esses nomes. “*Certes, les résultats de notre activité*

finissent par s'insérer dans la bibliothèque à côté des autres livres. Quelle est pourtant notre différence? Les seuls livres que nous assumions, sous leur forme anodine de livres, s'y trouvent comme de fulminante de bibliothèque” (Ibid., p. 287).

Já em 1954, temos “*À la gloire de l'huile d'olive*”, que conta com onze páginas, e “*Réflexions sur les genres littéraires*”, que o próprio autor assinala ter sido escrito a partir da releitura de “*Murmure*” (*Méthodes*). Por seu tom autocrítico, ele pode ser colocado ao lado de “*Préface aux pratiques*”, mencionado anteriormente.

Em 1959, contamos com a reprodução de três das oito páginas escritas na ocasião do falecimento de Germaine Richier, escultora francesa. Jean Paulhan encomendou essas páginas para publicação na *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, ampliando assim a importante relação do poeta com as artes.

Dois poemas e algumas páginas dedicados ao tema “*La Jacinthe*” foram os textos escritos por Ponge em 1960. Mais uma vez, vemos um retorno ao tema escolhido, a exploração do objeto no estilo pongiano, contando com definições de uma enciclopédia de botânica e do *Littré*.

No momento da exposição de Olivier Debré, Ponge oferece ao amigo algumas páginas em sua homenagem. São trinta e quatro folhas escritas entre os meses de dezembro de 1962 e janeiro de 1963, que foram corrigidas e entregues no mesmo mês, com uma dedicatória bem simbólica da escrita pongiana:

Mon cher ami, voici, qui depuis longtemps était à vous, le petit dossier des notes jetées par moi pour ma préface à votre exposition chez Knædler en 1963. Elles y sont toutes ; je n'en ai rien retranché, malgré les maladresses, brutalités, faiblesses, grossièretés qui s'y montrent. C'est que ma “pensée” n'est jamais toute faite, c'est qu'il faut que mon écriture me la fasse, c'est que je l'attends de mon travail scriptural. Donc, pas de vergogne. (Ibid., p. 346)

Comemorando 20 anos de amizade com Camus, Ponge escreve o texto “*Service Utile*” em 1963, colocando o escritor ao lado de Leynaud e glorificando a vida e a luta de ambos. Figuram poucos textos escritos nos anos que se seguiram: há a retomada de alguns temas como “*Les Pluriels*” (1970), “*Pour travailler il me faut le silence...*” (1971) e “*Picasso*” (1973). *Pages d'Atelier* traz ainda o manuscrito de “*Palais Imaginaire (plutôt que musée)*”, escrito nesse mesmo ano.

Caminhando para o fim do livro e para o fim da produção literária do autor, encontra-se ainda uma novidade em termos de estilo de texto: “*Seiko*”, um texto publicitário encomendado, curto e pouco original, uma vez que retoma passagens de *Méthodes* (“*Des*

cristaux naturels”) e de *L'Atelier Contemporain*. O último texto datado é de 1982 e intitula-se “*Correspondance avec Jean Paulhan*”, personagem que se faz presente ao longo de todo o livro visto, que acompanhou toda a carreira de Ponge. Em seguida, há a publicação de vinte pequenos textos dos mais diversos temas num conjunto intitulado “*Sans date*”, e assim se encerra o livro, com ricos exemplos de todas as épocas e fases da produção de Ponge. Esses poemas finais são “*Accueille, brillant, seigneur...*”, “*Le Baril des cieux*”, “*Les Creux de mer*”, “*Les Fourmis*”, “*B. Groethuysen*”, “*L'Homme du 18 juin*”, “*Le Houx*”, “*Il ne s'agit pas de connaître mais de naître*”, “*Mer de Brocéliande*”, “*Le Pas beau temps*”, “*Patio*”, “*La Peau des poires*”, “*Prosopopée de la crête*”, “*Proverbes du Concret*”, “*Quelques fleurs*”, “*Satire. Horace est le modèle à suivre*” “*Soir*”, “*La Source*” e “*Tronc d'arbre abattu aux cassines*”.

Entre os escritos presentes no livro, alguns parecem-nos especialmente reveladores, por se tratarem de textos nos quais Ponge expõe sua visão sobre poesia e sobre literatura, manifestando sua percepção de mundo através das suas considerações sobre o ato de escrever. Esses textos por nós selecionados podem ser organizados em quatro dossiês. O primeiro deles, formado pelos textos “*De l'expression artistique*”, “*Le cuistre*”, “*Réflexions sur les genres littéraires*”, “*Prologue de la nature des choses*” reúne seus escritos sobre a literatura e mais especificamente sobre a poesia, sobre o papel do poeta. Um segundo conjunto, no qual se encontram os textos “*L'écriture comme repos*”, “*Notes secretes*”, “*Je ne suis pas un poète épique*” e “*Quand Jupiter seul au monde*”, é constituído de relatos pessoais do processo de escrita de Ponge. Um terceiro, comporta escritos nos quais Ponge talvez coloque em prática o que explica no dossiê anterior, materializando palavras nos textos “*Genre des mots*”, “*Les pluriels*”, “*Le silence*” e “*L'œil, les yeux, le regard*”. Um quarto e último, por sua vez, traz “*Lettre aux surréalistes*”, “*La solitude n'est pas bonne*” e “*À André Breton, Buñuel et Dalí*”, escritos de Ponge sobre o movimento Surrealista.

Uma descrição mais precisa das questões envolvidas em cada um dos textos é apresentada no final do capítulo III. Antes, contudo, para uma melhor compreensão de nossas escolhas, é importante observarmos a recepção de Ponge no Brasil. Notamos que os críticos e tradutores não se interessaram especialmente por esse tipo de escrito do autor. Assim, iniciamos o capítulo seguinte com uma breve apresentação dessa recepção, seguida de algumas considerações sobre as implicações envolvidas num projeto tradutório como este que propomos no que concerne à antologia como reescrita, e, por fim, justificarmos nossa seleção.

Capítulo III – Antologia e tradução: espaços de recepção e reescrita

Como foi visto no capítulo anterior, *Pages d'atelier* pode ser, em certo sentido, compreendido como uma antologia que nos permite acompanhar movimentos da escrita operados por Francis Ponge. Como se trata, nesta dissertação, de propor uma escolha dentre os textos que formam esse compêndio e de traduzi-los, parece-nos metodologicamente necessário compreender a relação entre antologia e tradução. Nesse sentido, a partir de André Lefevère, e de seu conceito de reescrita, propomos uma reflexão que vai da antologia como reescrita à poética da tradução. Antes, contudo, nos parece importante tratar, ainda que em linhas gerais, das reescritas da obra de Ponge no Brasil.

3.1. A recepção da obra de Francis Ponge no Brasil

No Brasil, a primeira referência a Ponge é feita pelo historiador e crítico Sérgio Buarque de Holanda, em 1950, que ao escrever sobre poetas brasileiros menciona o poeta francês traçando uma comparação. Ponge figura um exemplo no texto de Sérgio Buarque de Holanda sobre Décio Pignatari (que ao lado de Haroldo e Augusto de Campos, fundara nessa mesma década o movimento da poesia concreta). Haroldo de Campos foi o primeiro crítico a escrever um artigo sobre Ponge no Brasil. Além disso, foi o primeiro a aproximar o poeta francês de João Cabral de Melo Neto e também o único intelectual brasileiro que conheceu Ponge pessoalmente. É igualmente de Haroldo de Campos a publicação da primeira tradução de um texto de Ponge no Brasil: “*L’Araignée*” (“A aranha”, 1969) em um suplemento literário do jornal *A Folha de São Paulo*. No mesmo suplemento literário em que figura a tradução de “*L’Araignée*”, Leyla Perrone-Moysés¹⁸ publica o ensaio *O parti pris de Ponge* (1969), aclarando, entre outros aspectos, o drama e os limites da expressão verbal problematizados por Ponge em seus textos da década de 1940.

A partir dessa primeira recepção brasileira da obra pongiana, críticos e pesquisadores irão analisar as semelhanças e a influência de Ponge na obra de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). O poeta brasileiro alegava uma vocação maior para a crítica do que para a poesia, e praticou este exercício particular de sua escrita, a crítica no poema, fazendo crítica em versos. O poema “O sim contra o sim” um exemplo:

Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:

¹⁸ O texto encontra-se em: PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

gira-as nos dedos, gira
 ao redor das coisas que opera.
 Apalpa-as com todos os dez
 mil dedos da linguagem:
 não tem bisturi reto
 mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa
 que quase a enovela
 e quase, a enovelando,
 se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece
 que já não a penetra,
 ele entra sem cortar:
 saltou por descuidada fresta.¹⁹

(“O sim contra o sim”, Serial, 1961)

Desde o primeiro verso, João Cabral esclarece seu ponto de vista com relação ao escritor francês: ele é um cirurgião. Evidentemente, não um cirurgião corporal, visto que se trata de alguém que opera a linguagem, investigando significados e significantes, mudando, cortando e remontando palavras. Em seguida, ao longo do poema, João Cabral explica a técnica cirúrgica de Francis Ponge. Essa descrição é interessante porque esconde idiossincrasias do poeta brasileiro. Assim, o leitor está em contato com a maneira como João Cabral recebe a escrita de Ponge, vendo o que lhe atrai nos textos do poeta francês. João Cabral divide com Ponge a busca da materialização da poesia. Desprezando imagens sagradas, trágicas, enfim, tradicionalmente elevadas, os dois poetas apegam-se às imagens mais banais, dessacralizadas. As imagens criadas por ambos são poéticas, porém abordam objetos antipoéticos. A busca da pureza material do objeto exige uma atenção especial ao instrumento, a linguagem, produzindo-se uma poesia metalinguística comum a Ponge e a João Cabral de Melo Neto.

Além de João Cabral, a obra de Ponge também é comparada à de Murilo Mendes, que sofreu clara influência do poeta francês. O *Poliedro* (1972) tem sido objeto de estudo de literatura comparada ao lado da obra *Le parti pris des choses* (1942) de Francis Ponge. No entanto, os reflexos de Ponge podem ser encontrados igualmente em *A idade do serrote* (1968) e *Convergência* (1970). Presente neste último, o poema “Texto de informação” revela:

¹⁹ CABRAL DE MELO NETO, João. *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2009. P. 273.

“Webernizei-me. Joãocabralizei-me./ Francispongei-me. Mondrianizei-me” (MENDES, 1997, p. 706). Dentre os aspectos em comum da obra dos dois poetas, podemos destacar a materialidade da palavra, como os poemas “Estudos da letra V” e “O Erre”, ambos em *Convergência*.

Leda Tenório da Mota escreveu alguns textos sobre Ponge. O primeiro publicado em livro foi “A poesia assassinada por seu objeto: Francis Ponge” (MOTA, 1995), espécie de resumo sobre os principais eixos que balizam a obra do poeta, ressaltados pela crítica francesa desde o artigo de Sartre (*L’homme et les choses*, 1944). Mais tarde, em 2000, Tenório da Mota publicará um livro inteiro dedicado ao tema: *Francis Ponge – O objeto em jogo*. Foi ela quem primeiro traduziu e publicou a tradução de um livro de Ponge no Brasil: *Méthodes* (*Métodos*, 1997). No entanto, a crítica e tradutora evitou os textos mais poéticos e não traduziu o livro integralmente, caso do “*Verre d’eau*”, em que Ponge explora, por exemplo, a aproximação da letra V ao objeto *verre* (copo). O final do seu livro de ensaios sobre Francis Ponge traz alguns textos traduzidos outrora pela autora.

Em 2000, a tradução de *Le parti pris des choses* (O partido das coisas), obra mais conhecida de Ponge, é publicada no Brasil. Organizado por Ignácio Antônio Reis e Michel Peterson, e tradução a cargo dos dois e mais de Adalberto Müller Jr., Carlos Loria e Júlio Castañon Guimarães, o livro é fruto do empenho de acadêmicos estudiosos da obra de Ponge. Originalmente, não se pretendeu lançar um livro com a participação de tantos tradutores, mas as traduções estavam sendo realizadas concomitantemente em dois estados do país, e um grupo, ao tomar conhecimento das atividades do outro, propôs a união do projeto.

Em 2002, Ignácio Antônio Reis e Michel Peterson publicam a tradução de *La table* (A mesa). O livro é uma edição muito completa que traz não apenas as traduções dos poemas (edição bilíngue) mas também os estudos e caminhos para essa tradução. Nele, podemos encontrar o texto “*Ponge em português*” (que traça um panorama de todas as traduções realizadas de Ponge no Brasil e em Portugal, contextualizando cada tradutor, suas publicações, suas abordagens, e analisando suas escolhas). Peterson e Reis tratam também das questões presentes na obra de Ponge, como em “*A Manobra do texto*” e das questões de suas próprias traduções, como em “*Por uma poética de tradução para A mesa*”.

Adalberto Müller lança, em 2003, *A Mimosa* tradução do texto “*Le Mimosa*”. Extraído de *La rage de l’expression*, trata-se de uma pequena edição. Adalberto Müller Jr. é um estudioso de Ponge, sobre quem escreveu dissertação de mestrado e tese de doutorado. É a partir do final da década de 1990 que Ponge passa efetivamente a ser reconhecido no Brasil no meio acadêmico e literário. E isso se deve ao fato de intelectuais e poetas terem trazido sua

obra para suas críticas e poemas décadas antes.

Na publicação *Manuscrita* n.25 de 2013, o caderno especial de tradução traz *A Fábrica do Pré-Prado (La Fabrique du Pré)*, traduzido por Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson e prefaciado por Álvaro Faleiros.

Como se pode notar, a recepção de Ponge se concentra sobretudo em sua obra poética, não contemplando, salvo raras exceções, uma dimensão importante de sua obras, que são seus escritos críticos. A partir de *Pages d'Atelier* acreditamos ser possível realizar um recorte que traga à tona esse aspecto até então não observado pela recepção da obra pongiana no Brasil. Este trabalho parte do pressuposto de que a escolha de um determinado *corpus* é parte importante do processo de reescrita. Na segunda parte deste capítulo, explicamos, a partir de André Lefevere e Paulo Henriques Britto, a antologia como espaço de reescrita. A terceira e última parte do capítulo, por sua vez, será dedicada a uma explicação mais detalhada dos textos que compõem nossa antologia, justificando, desse modo, a seleção proposta.

3.2. A antologia como espaço de reescrita

André Lefevere, em seu artigo “*German literature for Americans 1840-1940*”, afirma: “*Here, then, is the moral: to publish an anthology of translations of any literature in another literature you need a reason*”.²⁰ E mais adiante: “*Once you have a reason, you must begin to compromise*”. Parte desse comprometimento é a seleção que se faz dos textos. O artigo de Lefevere está inserido no contexto de antologias dos poetas alemães publicadas nos Estados Unidos, mas não raramente suas apreciações concernem qualquer antologia, literatura e país.

A temática é aprofundada no livro *Tradução, reescrita e manipulação*, no qual o autor vai abordar diversas faces das duas atividades: antologia e tradução, através dos mais diversos casos. Lefevere parte de uma ideia central: tanto o tradutor quanto o antologista realizam uma reescritura e portanto carregam uma responsabilidade. De acordo com o autor, “toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (LEFEVERE, 2007, p. 11). Lefevere então analisa a responsabilidade dos intermediários – ou reescritores – pela recepção de um escritor, de uma

²⁰ Publicado em *International Anthologies of Literature in Translation*, org. Kittel. Berlin: Erich Schmidt, 1995. P. 40

obra, de um período, de um gênero, pela imagem que se faz deles. Entre os fatores para a aceitação ou a rejeição de uma obra estão o poder, a ideologia, a instituição, a manipulação, e o que Lefevere chama de reescritura tem papel fundamental entre estes fatores.

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente ideológica ou poetológica de sua época. (*Ibid.*, p. 23)

Embora Lefevere cite diversos casos em seu livro, é de Paulo Henriques Britto (em seu artigo “O tradutor como antologista”²¹) o exemplo relativo à tradução de Cummings para o português realizada por Augusto de Campos “[...] o Cummings brasileiro é um poeta mais experimental do que o Cummings norte-americano”, porque Augusto de Campos se interessou, selecionou e traduziu os poemas mais experimentais do poeta, demonstrando assim o seu ponto de vista.

Nesse sentido, Irina Mavrodin, autora do artigo “*Le concept d'anthologie ou à la recherche d'une autre identité*”²², afirma que “*toute anthologie présuppose, de par son statut même, un point de vue*”, e mais adiante, que “*faire une bonne anthologie c'est affirmer implicitement un point de vue, avoir une conception critique (c'est qui veut dire: auctoriale)*”. Para a autora, uma verdadeira antologia é um ato de liberdade artística, um ato autoral, e uma antologia bem realizada – num espírito artístico completamente liberado – pode ser uma alternativa mais benéfica do que uma crítica que parece ter consagrado, oficializado de uma vez por todas autores e obras.

Corroborando essa ideia, temos *Literatura traduzida: antologias, coletâneas e coleções*, organizado por Marie-Hélène Torres. Trata-se de uma coletânea de ensaios, um gesto inaugural no contexto brasileiro em termos de divulgação de pesquisas que reúne esses dois gestos bastante significativos de mediação. O título já indica a forma como as antologias serão tratadas: inseridas na área de Estudos de Tradução.

Na introdução do livro, Marie-Hélène Torres fala sobre a importância do papel da antologia e consequentemente, do antologista.

²¹ Artigo publicado em *Literatura Traduzida, antologia, coletâneas e coleções*, Coleção Transletras, volume 1, Fortaleza: Substância, 2016.

²² Artigo de Irina Mavrodin *Le concept d'anthologie ou à la recherche d'une autre identité – Quelques approximations* (http://www.romanice.ase.ro/dialogos/03/5_Mavrodin.pdf), consultado em janeiro de 2017.

Ao meu ver, os antologistas não só desempenham um papel importante na preservação da cultura e da tradição, como focalizam suas leituras, suas publicações e pesquisas das tendências futuras nas suas antologias. Uma antologia é uma seleção de textos, escolhidos por sua qualidade, representatividade de uma época, de um movimento literário de um autor (em grego, anthos significa flor, é como um buquê). Ela reflete também o gosto e a personalidade de quem escolhe os textos. (BRITTO, 2016, p. 17)

No início do livro, encontra-se o supracitado artigo de Paulo Henriques Britto. Para desenvolver sua ideia, o autor parte da tradução. Para ele, a boa tradução deve proporcionar aos seus leitores uma “experiência estética a mais próxima possível daquela que, segundo supomos, o original dessa obra proporciona a seus leitores”. Ou seja, a tradução não só deve dizer a “mesma coisa” como deve dizer da “mesma maneira” que o texto original. Em se tratando de poesia, temos uma situação mais complexa.

Pois uma visão de poeticidade hoje aceita por muitos é a de que o texto poético é aquele que põe em relevo a própria materialidade do significante – os sons dos fonemas, as relações de tonicidade e atonicidade, até mesmo a forma visível das palavras impressas no papel. Ora, se a virtude do poema reside na escolha dessas exatas palavras, e não outras, dispostas precisamente desse modo, e não de outro, a tradução de poesia leva as dificuldades da tradução literária ao grau máximo. (*Ibid.*, p. 24)

Britto pontua que o tradutor de um poeta, ao recriar um poema em seu idioma, é visto como um poeta também, porém trata-se mais de afirmar que traduzir poesia é uma maneira de escrever poesia do que dizer que só um poeta pode traduzir poesia. Nota-se a ênfase ao caráter autoral do tradutor – mas voltemos à antologia. Especificamente, no caso de tradução de poesia, é frequente o tradutor selecionar os poemas que irá traduzir, acumulando assim duas funções, a de tradutor e a de antologista, e aumentando sua responsabilidade. Britto afirma que “o tradutor que introduz uma obra poética em seu meio cultural fazendo a seleção de um certo número de poemas se torna responsável pela criação de um novo poeta”. A criação desse “novo poeta”, desde a modernidade, passa também pela relação que se estabelece entre seus escritos literários e seus escritos críticos, podendo alguns deles lidarem justamente com esses limiares, como é o caso de autores como Mallarmé, Baudelaire, Breton e, entre muitos outros, o próprio Ponge. Nossa antologia visa justamente explorar essa fronteira.

Ainda sobre essa responsabilidade, Lefevere chama o tradutor/antologista –

intermediários que reescrevem – de corresponsáveis pela recepção geral e pela sobrevivência da obra. Afinal, tanto no passado quanto no presente, os reescritores foram responsáveis por criar imagens de um escritor, de uma obra, de um período, ou até mesmo de toda uma literatura. Segundo Lefevere, “essas imagens existiam ao lado dos originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e assim, certamente, o fazem hoje” (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Dentro do sistema literário, Lefevere avalia que reescritores são uma ponte essencial entre “leitores não-profissionais” e a literatura, pois quando esses leitores afirmam que leram um livro, o que eles querem dizer, na verdade, é que formaram uma certa imagem, “um certo construto daquele livro em suas cabeças”. E esse construto é normalmente baseado em reescrituras, como as traduções e os textos selecionados. Para Lefevere, a tradução é a forma mais reconhecível e mais influente de reescritura, pois traz a capacidade de projetar a imagem de um autor em outra cultura, elevando autor e obra para além dos limites de origem. Lefevere chega a dizer que “as reescrituras tendem a desempenhar um papel tão importante no estabelecimento de um sistema literário quanto o das escrituras originais” (*Ibid.*, p. 54).

3.3 Páginas de Ateliê: escritos críticos — uma outra antologia

Seguindo a trilha proposta por André Lefevere e Paulo Henriques Britto, o estabelecimento de Ponge no Brasil segue sendo o do Ponge poeta. Sua obra, contudo, como já foi possível observar ao longo deste trabalho, é formada por um complexo que inclui de modo determinante a atividade de Ponge como crítico. Em *Pages d’Atelier*, o número de textos dedicado ao tema é extremamente relevante. Nesse conjunto, como já assinalamos acima, destacamos 15 textos que organizamos em quatro grandes grupos: “Reflexões sobre literatura”; “Autorreflexões poéticas”; “Objetos textuais”; “Em torno do surrealismo”. É claro que a organização proposta não impede que os textos dos diferentes “dossiês” dialoguem entre si. Nossa divisão visa sobretudo facilitar a apresentação de alguns aspectos dominantes que nos ajudaram a pensar a diversidade e a complexidade da escritura pongiana.

3.3.1. Primeiro dossiê: Reflexões sobre a literatura

Neste primeiro grupo, os textos escolhidos foram “*De l’expression artistique*”, “*Le cuistre ou de la littérature*”, “*Prologue de la nature des choses*” e “*Réflexions sur les genres littéraires*”. O primeiro deles, “*De L’expression artistique*”, escrito em agosto de 1923, possui uma explicação indicando que seus manuscritos tinham anteriormente o seguinte nome “*De*

l'expression humaine – Sur le plaisir logique”. Nesse texto, para abordar a questão do ritmo na literatura, Ponge parte de um temática mais ampla, a arte e o artista: “*Il [l’artiste] a joui dans un certain état visionnaire, il a joui d’avoir senti un esemble esthétique.*” E, sendo o seu próprio assunto à medida em que se escreve, como vimos no capítulo I em “*Fable*”, o texto se desenvolve abordando o tempo de escrita e o tempo do autor, para chegar ao ritmo. Para o autor, a ideia equivale ao ritmo.

Dans la littérature, l’effet littéraire est tout sentimental – car en effet cette suite d’impression est faite selon un rythme qui n’est nullement perçu par l’entendement mais qui est imité par le rythme de la vie chez l’auditeur ou le lecteur, et cette sorte de conduite que nous fait le poème, le voyage où il nous mène, n’est pas comme on pourrait le croire qu’il nous montre tels et tels tableaux, mais plutôt il nous fait courir ou marcher ou danser, ou haleter, ou respirer à larges souffles. (PONGE, 2005, p. 47)

O segundo texto, intitulado “*Le cuistre ou de la littérature*” e escrito em julho de 1924, traz a mesma temática do texto precedente, a saber, literatura, ritmo e poesia, porém abordando outros aspectos, como o objeto de um texto, a materialização de um pensamento: “*Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet*”. Ponge, autor de tantos poemas em prosa, defende a ideia de que apenas o ritmo distingue poesia e prosa, visto que “*toutes les autres qualités ou avantages comme on dit de la langue poétique, soit la concision, la propriété des termes, enfin l’importance de chaque mot doivent être aussi requises du prosateur*” (*Ibid.*, p. 54-55)

Assim, a importância de cada palavra comumente associada à poesia deve ocupar o mesmo espaço na prosa. Nesse sentido, levando em consideração tanto “*De l’expression artistique*” quanto “*Le cuistre*”, pode-se verificar também a importância do ritmo não apenas na poesia, mas na prosa, na literatura. A aproximação de poesia e prosa estabelecida pelo autor é extremamente significativa se pensarmos em sua produção literária, tão difícil de ser classificada: textos poéticos em prosa com ritmo e seguramente, valor atribuído a cada palavra.

Eliane Delente escreveu o artigo “*Les poèmes en prose chez Francis Ponge – Lecture rythmique*”. Em sua pesquisa, Delente afirma que o ritmo ocupa um lugar primordial na obra pongiana e analisa alguns de seus poemas em prosa, levando em consideração a tipografia, os parágrafos, ou a ausência de marcadores tipográficos sinalizando o ritmo:

C’est la totalité du texte qui présente une équivalence de formes répertoriées”. Para ela, “*chez Ponge, les principes rythmiques à l’œuvre visent à dépasser l’opposition vers/prose. Tandis que les poèmes en vers*

*manifestent un affaiblissement de l'évidence métrique, certains poèmes en prose, à l'inverse, induisent le lecteur à y reconnaître de l'évidence métrique.*²³

Para concluir, a autora afirma que seu estudo dos poemas em prosa coloca em evidência a vontade de Ponge de quebrar a barreira entre verso e prosa.

O terceiro texto que compõe este dossiê foi escrito em junho de 1928: trata-se de “*Prologue de la nature des choses*”. Uma espécie de análise crítica do lugar da palavra/fala (*parole* e não *mot*) na vida dos homens: “*Les hommes ne considèrent les choses de la nature que comme des substrats ou occasions pour les paroles qu'ils ont à s'adresser entre eux afin de tenter la réalisation de leur désirs pratiques, et en fin de compte afin de pouvoir vivre*”. Embora o texto esteja relacionado à materialidade verbal, dessa vez o autor não vai estabelecer uma relação entre os dois mundos concretos para ele, das palavras (*mots*) e das coisas, como abordado no capítulo 1, e sim a relação entre a palavra (*parole*) e as coisas. Ponge evoca Platão para desenvolver seu raciocínio, porém, mais como uma forma de dialogar com suas ideias do que para se apoiar nelas. “*Est-il vraiment plus juste de donner toute l'importance aux paroles (dans un jugement critique)? Il faut craindre que l'on en déduise une prétendue valeur absolue des paroles, comme Platon fit de ses Idées*.” Nesse sentido, Ponge afirma que “*il n'y a pas de Langage Parfait*”, retomando a relação conflituosa da filosofia e da retórica, visto que a filosofia buscava a verdade absoluta, uma tentativa de exceder a retórica e dizer o verdadeiro – mas enquanto ela o faz, ela é necessariamente ligada à linguagem, e assim “*la rhétorique devient son plus vieil ennemi et son plus vieil allié*” (RICOEUR, 1975, p. 247). E esse conflito é declarado na ocasião das discussões polêmicas entre Platão e os Sofistas, a qual Ponge parece retomar ao se engajar para dizer que “*les paroles sont elles encore des ombres, des reflets, des nuages*” e, mesmo assim, são vitoriosas sobre os homens.

O quarto e último texto que forma este primeiro dossiê é “*Réflexions sur les genres littéraires*”. Ele se distancia dos demais no que se refere ao período de produção: todos os anteriores são da década de 1920, e esse é de 1954, ou seja, da segunda fase da produção literária do autor. O próprio autor diz ter partido da releitura de *Murmure*²⁴ para desenvolver sua ideia. O subtítulo do texto é “*Justification de la préciosité*”, e ele trata de uma preciosidade textual: “*Le texte doit être une chose qui fonctionne comme fonctionne chaque*

²³ http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2009_num_121_1_4021 consultado em abril de 2017.

²⁴ *Le Murmure (condition et destin de l'artiste)* texto presente em *Méthodes* (PONGE, 1999, p. 622).

chose, et donc dans ses moindres détails. Voilà ce qui justifie ce qu'on appelle la préciosité (le raffinement)." (PONGE, 2005, p. 318). É interessante notar que, diferentemente dos temas abordados anteriormente, percebemos em "*Réflexions sur les genres littéraires*" uma abordagem mais emotiva. "*Le goût (l'amour, la sympathie) des choses justifie que nous les épousions et les renformions dans les moindres détails, et de même – et pour cela le goût, la sensibilité aux mots, aux êtres de monde verbal.*" E, ainda sobre o funcionamento do texto, Ponge afirma: "*Il faut replacer l'homme à sa place dans la nature et qu'il se perçoive comme un des engrenages du fonctionnement*". O *Murmure* seria então "*un coup de poignée pour ramener l'homme à une juste conscience de sa petitesse*". Ponge faz referência a alguns de seus próprios textos para demonstrar esse funcionamento, como "*Notes premières de l'homme*", "*La main*", "*La bouche*", ou até mesmo ao seus livros, *La rage de l'expression* e *Le parti pris des choses*.

Considerando-se que o texto foi escrito em 1954 e que Ponge já havia passado pela transição em sua produção dos textos fechados para os textos abertos, ou dos textos curtos para textos mais extensos, ao falar dos gêneros literários e de sua própria escrita, o autor então afirma que em *Le parti pris des choses* já figuravam textos com retóricas bem diferentes, e que "*Faune et Flore*", por exemplo, é uma espécie de *texte-brouillon*. Essa afirmação vem seguida de um incômodo, talvez devido ao amplo alcance de *Le parti pris des choses*; sobretudo se considerarmos que, após a sua publicação, embora o autor fosse associado aos textos curtos e fechados, ele tenha se lançado em uma nova experiência textual. "*Qu'on ne m'ennuie donc plus avec ces classifications et ces avis ('vous êtes fait pour l'ellipse', 'je préfère les textes courts', etc). Qu'on préfère ce qu'on veut – et qu'on me foute la paix.*" Nesse mesmo tom, Ponge vai criticar as pessoas que querem classificá-lo. Como já notamos no capítulo I, para ele: "*Dire un mot des ces salauds qui vous mettent en garde contre l'ambition ou le désir d'absolu ou de grandeur – qui veulent vous réduire à leurs normes, à leurs petites classifications, à leurs mœurs de concierge ou de vicieux de la Littérature.*"

Enfim, chama-nos atenção o fato de, nesse conjunto de reflexões sobre a literatura, Ponge propor novas perspectivas para as classificações de gêneros literários – como no caso da poesia e da prosa –, produzindo textos que vão questionar certos padrões, demonstrando a ausência de forma na escrita e no pensar a literatura pongianos. Para o autor, as classificações e os limites impostos por elas são fatores simplificadores dos textos. Como vimos no primeiro capítulo, Ponge extrapolou os limites do texto fechado, acabado, propondo o texto aberto e a publicação do rascunho, extrapolou também os limites das formas, desenvolvendo textos difíceis de serem classificados e muitas vezes nomeados de (ou reduzidos a) poemas em

prosa, jogou com os títulos de filósofo ou poeta, entre outras subversões de forma. Essa questão tão central em sua produção literária é, assim, contemplada nas discussões desencadeadas a partir da escolha dos textos deste dossiê.

3.3.2. Segundo dossiê: Autorreflexões poéticas

O segundo dossiê de textos escolhidos é o que trata de reflexões de Ponge sobre sua própria poética. Diferentemente do dossiê anterior, esses textos centram-se explicitamente sobre o processo de escrita do poeta ou como este enxerga o ato de escrever. O primeiro texto é “*L’écriture comme repos*” (1924), no qual Ponge traça uma espécie de caminho do pensamento até a palavra passando pelo tempo material. O autor defende a ideia de que “*on écrit pour reposer la pensée. Pour la ralentir. Écrire une pensée/ Passer la minute à écrire en traçant certains mots repose, rend calme et heureux.*” Nesse sentido, a materialização do pensamento se dá através da escrita; o poema dá forma ao pensamento transformando-se em escrita na tinta sobre o papel, criando esse metatexto. Outro elemento que se materializa é o tempo. Para o autor, o tempo material, inserido nesse processo, seria o tempo necessário “*pour tracer l’image à l’encre*”. Mas o autor esclarece também que o repouso da escrita concerne ao que chama de *première écriture*, visto que “*tout ce qui est travail littéraire est très fatigant*”.

No livro *Pages d’Atelier*, “*L’écriture comme repos*” é seguido de “*Notes Secrètes*”, escrito no mesmo ano. Partindo de um conjunto de reflexões de Ponge intitulado *Façons logiques*, trata-se de um texto curto que traz a seguinte declaração reveladora de sua intenção enquanto poeta: “*Je ne cherche pas à me faire comprendre (ma vision du monde ne fait que me gêner), je cherche à me pétrir, à me conformer aux hommes, c[est]-à-d[ire] aux mots, au plus médiocre.*” Para Ponge, não há “*aucune autre notion de l’acception des hommes que l’acception des mots*”. O poeta compreende o homem através das palavras, e, no entanto, não busca sua compreensão. A não compreensão pode ser pensada como a desconstrução de formas à qual Ponge se dedicaria por muitos anos em sua produção literária, sua não inserção, ou não classificação.

Escrito em 1942 (ano de publicação de *Le Parti pris des choses*), “*Je ne suis pas un poète épique*”, de certa forma, segue a mesma temática do texto precedente, uma vez que, nele, o autor também revela o processo de sua “poesia”: “*J’écris, je choisis (pour mon plaisir aussi) d’écrire, pour l’homme au moment où il se repose et ne fait rien, pour lui découvrir les beautés [...]*”. E, mais adiante: “*Je lui montre certaines choses telles qu’il peut (telles qu’il*

pourrait) les voir sans mon invitation et sans mon secours – mais il n’y penserait pas”. Ponge se compara então ao pintor que oferece composições de formas e cores agradáveis ou a um músico que oferece combinação de sons e ritmos. Transmitir ao leitor uma nova perspectiva de um objeto tido como ordinário é uma das principais características do texto pongiano, característica ressaltada, como vimos no capítulo I, por Sartre em sua crítica *L’homme et les choses*.

“*Quand Jupiter, seul au monde*” é um texto de 1951, no qual o maior planeta do sistema solar, símbolo de conhecimento, representa o próprio poeta – sozinho porém conectado ao mundo (através da escrita):

Quand Jupiter, seul au monde, seul en face de son monde, commence à sentir quelques atteintes en lui-même comme une machine qu’il ne commande pas entièrement – c’est-à-dire quand la machine grâce à laquelle il commande et comprend le monde – lui apparaît comme indépendante en quelque façon de lui-même et par contre liée au monde, qui par cet intermédiaire le commanderait donc en quelque façon – bien que la ressource lui reste (et il en use immédiatement) d’observer froidement (autant qu’il le peut, cette modification, donc de la considérer comme extérieur à lui) il se dit qu’il commence donc à ressentir les atteintes du monde. (PONGE, 2005, p. 265)

E então Júpiter (o poeta) deve cuidar (no sentido de *s’occuper*, e no caso de Ponge, de trabalhar em textos/tratar) não apenas de qualquer objeto do mundo exterior, mas de alguma parte doente (*atteinte*) dele mesmo. “*Il ne peut plus donc se laisser envahir par quelque objet puisqu’il est pour une part obligé de [se] défendre d’un envahissement (qu’il n’a pas souhaité) par lui-même : c’est comme s’il n’était plus sélectif.*” Finalmente o sujeito poético passa a ser “Je”, e Ponge se pergunta se não seria esse o motivo por ter trabalhado objetos exteriores – mas dessa vez diferentemente de como os tratava antes. E cita alguns exemplos de textos, como “*L’Araignée*” que, como vimos anteriormente, figura justamente como uma inflexão das experiências textuais de Ponge. “*C’est donc qu’il n’est pas Jupiter, par éternel dans sa puissance, sa santé – mais un homme*”. O autor considera ter adotado um tom mais afetivo nessa nova perspectiva.

3.3.3. Terceiro dossiê: Objetos textuais

Este terceiro conjunto, dedicado aos “objetos textuais”, traz textos que foram escolhidos por tratarem da escritura de uma outra forma, funcionando como uma espécie de “*mise en pratique*” das reflexões pongianas. O primeiro texto desse dossiê foi escrito em 1949

e chama-se “*Genres de mots*”. Associada à arbitrariedade do signo, Ponge vai tratar da arbitrariedade do gênero das palavras. “*Quoi de plus mystérieux que les genres, je veux dire le sexe des mots (et quoi de moins étudié)*”. Surpreso, e citando exemplos como *manus* em latim – neutro –, *la main* – feminino – e *le pied* – masculino –, o autor sugere que apenas o absurdo ou o acaso são responsáveis pela escolha dos gêneros. Ponge parece usar as palavras para questionar as próprias palavras. Nesse contexto, ele escreve “*Les Pluriels*” (1970), mais um metatexto, dessa vez para declarar sua admiração ao plurais.

J’aime les pluriels – mot, d’abord, qui me plaît. Ah ! Que je disse d’abord : d’abord parce que ce mot me plaît (à condition qu’on y prononce l’l) pour laisser /placer en suspens (vers l’élévation) quelque chose (un mot meilleur à trouver)/ la matière verbale, pourtant immédiatement terminé (bouclé) dans son abondance, sa ressource (son indication d’abondance, de richesse, de sémination, ou dissémination possible) par le s. (Ibid., p. 359)

Considerando o plural, a letra “s”, como um objeto de texto, Ponge mostra ao leitor, como vimos no capítulo 1, a matéria verbal, o aspecto gráfico da palavra, a letra/palavra como coisa/objeto. Mais uma vez o mundo dos vocábulos e o mundo real se mostram igualmente concretos.

J’aime que les choses qui m’entourent (de mon environnement) soient au pluriel (soient plurielles), d’abord parce qu’il en est toujours ainsi dans la nature (en réalité)” [...] “J’aime les pluriels, parce que cela, seul, justifie et permet l’abstraction – activité naturelle”. Para Ponge, os plurais possibilitam “non seulement la notion d’espèce, mais l’espèce (la perpétuation de l’espèce) elle-même... (Ibid., p. 359)

Talvez por isso ele goste dos plurais, por fazerem com que o poeta sinta sua singularidade. Uma variação de número de uma palavra é capaz de despertar em Ponge um pensamento profundo sobre sua existência. O texto termina por exaltar as línguas que possuem uma maneira tão simples e clara de indicar o plural. “*Je révère cette virtuosité, ce génie. Je lui acorde le caractère du sacré.*” O autor, que considera a palavra matéria, considera também a língua sagrada.

O terceiro e o quarto textos que compõem o dossiê de objetos textuais são “*Le Silence*” e “*L’œil, les yeux, le regard*”, escritos na mesma época, em 1951. Ambos se aproximam por materializarem no texto duas coisas imateriais que são o silêncio e o olhar. O livro *Pages d’Atelier* traz duas versões de “*Le Silence*”: são duas variações do mesmo tema, que inclusive também aparece em “*Notes d’un poème (sur Mallarmé)*” escrito em 1926. “*Le langage ne se refuse qu’à une chose, c’est à faire aussi peu de bruit que le silence*” (PONGE,

1999, p. 181). Em “*Notes d’un poème (sur Mallarmé)*”, o autor vai abordar a poética de Mallarmé, falando da sua linguagem, da força de suas palavras. O silêncio parece uma espécie de *fil rouge* do poema, pois o pensamento do autor parte dele e o resgata ao longo do texto “*Mallarmé n’est pas de ceux qui pensent mettre le silence aux paroles. Il a une haute idée du pouvoir du poète. Il trahit le bruit par le bruit.*” Depois de exaltar as características de Mallarmé e de seu “*outil antilogique*”, finalmente, é ao silêncio que Ponge retorna para concluir seu pensamento: “*Poète, non pour exprimer le silence. Poète, pour couvrir les autres voix surprenantes du hasard*”.

Em 1951, Ponge retoma algumas formulas empregadas no texto de 1926 para desenvolver o tema *silence*. Dessa vez, o silêncio não é algo contra o qual o poeta deve se orgulhar de lutar; pelo contrário, o silêncio ganha materialidade e também virtudes: “*Le silence est une chose matérielle*” e mais adiante “*Le silence est la respiration du monde. Ce n’est pas peu de chose ! Le silence est le lieu de l’attention et de l’amour (universels).*” Interessante notar que “*Le Silence 1*” e “*Le Silence 2*” se complementam. No primeiro, podemos ler: “*Silence de sable. Silence est le sable du temps. Temps de sable. Le silence est le sable des bruits.*” Já no segundo, lemos: “*Le temps, comme le sable, s’écoule en silence. Le silence est le sable des bruits.*” Em nota de rodapé, há ainda uma terceira variação do poema, mas, por enquanto, vamos nos deter apenas a essas duas.

“*L’œil, les yeux, le regard*” é o texto seguinte em *Pages d’Atelier* e também na constituição do nosso dossiê de objetos textuais. Trata-se de um texto (poema – como o próprio autor sugere) extenso: “*Je vais d’abord essayer de le (ou de les) former, de le créer d’un coup (et non seulement dessiner, car il y a son expression, sa profondeur); ou si l’on veut de l’ouvrir et refermer dans le même texte (poème) (sera-ce dans la même phrase?)*”. O autor diz que pretende dar forma, novamente, a apenas um escrito definitivo sobre o olho, e passa a explorar todas as características físicas do órgão, mas numa perspectiva pouco habitual. “*On ne peut voir un œil ouvert sans aussitôt être attiré (non tout à fait ébloui, ébloui pourtant un peu certes) par le reflet de la lumière.*” Além do olho – concreto –, o olhar também é abordado: “*On ne regarde pas un regard – il faudra que j’essaye : on ne regarde une expression (qu’on interprète), un fantôme*” (Id. 2005, p. 268). E assim, os olhos e o olhar se materializam no poema pongiano, revelando suas formas sob uma nova perspectiva.

3.3.4. Quarto dossiê: Em torno do Surrealismo

O quarto e último dossiê aborda a relação de Ponge com o movimento surrealista. O próprio autor reuniu em dossiê os manuscritos que, de alguma forma, retratavam sua participação no movimento em questão. Todos os textos aqui presentes foram escritos em 1930 (com exceção do último que data de janeiro de 1931), lembrando que o *Manifeste du surréalisme* de Breton é de 1924, e o segundo manifesto é de 1930. Percebemos então um caminho de interesse do autor pelo movimento e seus representantes, uma aproximação; porém, ao mesmo tempo observamos sua não inserção nele.

O primeiro texto que compõe o dossiê é “*Lettre aux surréalistes*”, trata-se de uma extensa carta destinada a André Breton, Louis Aragon e Paul Éluard, escrita em 30 de janeiro de 1930, e jamais enviada. A carta é um registro do monólogo travado por Ponge com os representantes do movimento surrealista. Seu teor revela uma espécie de apoio tardio a ele: “*Mais aujourd’hui qu’on prétend un peu partout que vous êtes morts et qu’il paraît que tout le monde vous laisse tomber, je n’y tiens plus: je ne vois plus aucune raison de ne pas vous dire que je vous préfère, et de beaucoup, à tout ce monde*” (*Ibid.*, p. 107).

“*Lettre aux surréalistes*” é seguido pelo texto “*La solitude n’est pas bonne*” tanto no dossiê quanto no livro *Pages d’Atelier*. Trata-se de um curto texto escrito de 13 a 14 de maio de 1930, no qual Ponge pretende se explicar sobre a amizade e as relações com os surrealistas, fazendo referência ao texto “*Des raisons d’écrire*”, publicado em *Proèmes*. O tom do texto é confessional e simbólico no que diz respeito a essa relação, demonstrando interesse pelo movimento e distância dele, ao mesmo tempo.

Encerrando o tema em torno do surrealismo, temos a breve carta “*À André Breton, Buñuel et Dalí*”, escrita no dia 8 de janeiro de 1931. A carta foi enviada a Breton e trata dos filmes *Um cão Andaluz* (1928) e *A Idade do ouro* (1930), ambos frutos da parceria entre o diretor espanhol Luis Buñuel e Salvador Dalí. O livro, no qual o papel de crítico de Ponge se manifesta diversas vezes ao tratar de escritores e artistas visuais, traz apenas esse registro sobre o cinema (inserido no movimento surrealista).

Nesse sentido, após a seleção e a organização dos textos em torno desses quatro temas centrais, compondo os quatro dossiês aqui apresentados (Reflexões sobre a literatura, Autorreflexões poéticas, Objetos textuais e Em torno do Surrealismo), propomos as suas traduções.

Capítulo IV – Tradução comentada

Para podermos desenvolver nossa reflexão sobre a tradução comentada dos textos apresentados no capítulo anterior, é necessário tecermos primeiramente algumas considerações a respeito da natureza das notas e dos comentários que acompanham a nossa tradução; que orientam o modo como esses comentários são apresentados.

Ana Cristina César desenvolve um papel fundamental para o estudo de notas de tradutor, pois a autora ao escrever sua dissertação na Inglaterra, um ensaio sobre a tradução para o português do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, elevou as notas de pé de página (ou notas de rodapé) a uma nova categoria: o próprio ensaio. Cesar aponta que esse não era seu objetivo inicial “mas que o processo se subverteu espontaneamente (ou se inverteu) e logo ficou evidente que as notas haviam absorvido toda a substância primordial do ensaio ‘a respeito da tradução’”. Para a autora, “as notas de pé de página constituem, em geral, a parte menos importante de um ensaio. Sua localização dentro da página corrobora esse fato.” Porém, nesse texto de Cesar, “as notas, essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto”, em lugar mais privilegiado, as notas revelam assim o processo de tradução da autora, “elas convergem passo a passo, para os movimentos da mão e da mente do tradutor”. Cesar afirma ainda “as notas seguem a trilha do meu pensamento durante a tradução e tentam dar-lhe caráter gráfico” (CESAR, 2016, p. 327)

As oitenta notas produzidas na tradução de *Bliss* são mais extensas do que o próprio conto. E Cesar, percebendo certa recorrência entre elas, pôde classificar os tipos de notas presentes em seu trabalho de tradução: “O primeiro tipo de notas (talvez o mais evidente) se relaciona com problemas gerais de interpretação ou com questões mais amplas (podendo incluir citações e referências a estudos sobre KM)”; o segundo tipo de notas: “Surpreendentemente, o tipo de notas mais frequente se relaciona com problemas de sintaxe.”; o terceiro tipo de nota “poderia ser encarado como algo que revela mais claramente minhas próprias idiossincrasias estilísticas, isto é, aquelas alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um ‘melhor resultado estilístico’”. (*Ibid.*, p. 329)

Outra contribuição pertinente para se pensar as notas de tradutor é o artigo “*De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et pretexte*”, de Pascale Sardin (SARDIN, 2007, 121-136), para quem a fronteira que separa tradução e comentário não é nítida: “*les notes nous rappellent que la traduction est un jeu d’écriture aux règles jamais établies, toujours à négocier, et par essence polémique*”. Sardin nos lembra que a tradução pede comentários e posicionamentos, revelando, ao contrário do que se pode supor, que não há

desaparecimento ou invisibilidade do tradutor, visto que “*le traducteur ne s’efface jamais derrière l’auteur, mais qu’il imprime au contraire le texte de sa subjectivité et des présupposés du contexte socioculturel dans lequel il évolue.*” Não sendo surpreendente para a autora que o tradutor possa escrever uma “*longue note liminaire où il explique, ou s’explique, c’est-à-dire pratique l’exégèse ou la justification.*” Trata-se da função exegética do comentário.

Sa tâche consiste alors à élucider une notion culturelle ou civilisationnelle ; elle intervient lorsqu’une lacune contextuelle, marque d’une différence, se fait sentir, et permet de la réduire, de façon visible et objective, par l’appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume. Sa référence est au hors-texte. Avec la note exégétique, le traducteur donne au lecteur les outils contextuels nécessaires à une compréhension immédiate du texte. (SARDIN, 2007)

Para Sardin as notas podem então ter dois tipos de função, a primeira seria a função exegética, na qual a nota é o vetor de um conhecimento, e a segunda, a nota com função meta, na qual são tratadas questões da própria tradução e seus limites, essa nota “*renseigne sur les manques, ce qui lui échappe.*” “*Là où s’arrête une traduction (et toute traduction connaît un point d’arrêt) commence le commentaire.*” (BERMAN, 1986, p. 105)

Em “Tem alguém aí?”, artigo de Álvaro Faleiros e Lucia Helena Muniz da Silva, temos uma relação de classificações de notas de tradução que traz além dos exemplos de Ana Cristina Cesar e Pascale Sardin, os de Paulo Rónai e Álvaro Hattner, comentados por Mittmann em *Notas do tradutor e processo tradutório*. Na tradução da *Comédia Humana* de Balzac, Rónai sugere três tipos de notas: a) aquelas que são usadas quando há alusões a instituições, acontecimentos, fatos, romances, assim como referências; b) aquelas que retomam personagens que apareceram anteriormente na saga; c) as notas de tradução propriamente ditas. Álvaro Hattner, por sua vez, propõe os seguintes tipos de notas: a) notas léxico-semânticas; notas situacionais (semântico-culturais); c) notas mistas, unindo os dois casos precedentes.

No que concerne à tradução dos textos de Ponge apresentadas nesse trabalho, deixamos assim, as notas de rodapé para as questões que Pascale Sardin chama de “questões meta”, ou seja, questões de tradução propriamente dita. No caso de nossa tradução, as notas consistem, sobretudo, em comentários léxico-semânticos e questões de sintaxe.

Em “*De l’expression artistique*”, Ponge diz: “*Et c’est par la considération de cette remarque que je veux parfaire mon paragraphe précédent.*” A tradução do trecho é a seguinte: “E é considerando esta observação que quero perfazer meu parágrafo precedente”.

Temos então em uma frase exemplos de cada tipo de comentário. No que diz respeito ao comentário léxico-semântico, podemos observar a palavra “perfazer” traduz o termo “*parfaire*”, no entanto, pode causar certo estranhamento no leitor do texto em português, o que não ocorre no texto de partida. Além disso, a interessante relação etimológica com o termo “perfeito” parece infelizmente ficar menos evidente em português do que em francês.

Em se tratando de questões de sintaxe, podemos observar que nesse mesmo trecho, que o substantivo “*considération*” tornou-se o gerúndio “considerando”, visto que esse tempo verbal é mais usual na língua de chegada. Assim como o pronome pessoal “*Je*” em “*Je veux*”, desaparece formando-se uma frase com sujeito desinencial em português, algo recorrente em textos traduzidos da língua francesa para língua portuguesa.

Ao considerarmos a tradução da língua francesa para a portuguesa, algumas questões são recorrentes, colocando-se com frequência para os tradutores e, no caso dos textos de Ponge, não é diferente. A primeira questão que se coloca pertinente nesta apresentação é o caso da omissão do sujeito, o sujeito desinencial na língua portuguesa com relação ao emprego obrigatório do pronome pessoal átono na língua francesa. Como podemos observar no seguinte trecho:

<p><i>Il a joui dans un certain état visionnaire, il a joui d'avoir senti un ensemble esthétique. Il désire en garder la jouissance présomptive. Il tâche alors de fixer ce sentiment dans une personne objective qu'il fait et dont plus tard la rencontre lui procurera une jouissance intérieure comparable, celle toute intuitive, instantanée, physique, non logique et non du tout exprimée, qu'il a ressenti d'abord.</i></p>	<p>Ele desfrutou, em certo estado visionário, desfrutou por ter percebido um conjunto estético. Ele deseja manter o desfrute presuntivo. Encarrega-se então de fixar esse sentimento numa pessoa objetiva que ele realiza e cujo encontro mais tarde lhe proporcionará um prazer interior comparável, este completamente intuitivo, instantâneo, físico, não lógico e de forma alguma expresso, que ele percebeu a princípio.</p>
--	---

Há seis vezes a ocorrência do pronome pessoal “*il*”, já em sua tradução em português, há quatro ocorrências do seu equivalente “ele”. Podemos observar que, de acordo

com a *Gramática Nova do Francês* de Claudio Veiga – no capítulo VIII, destinado aos pronomes –, no que concerne ao pronome pessoal sujeito, o emprego do pronome sujeito átono é indispensável para indicar a pessoa dos verbos. No mesmo capítulo, mais adiante, verificamos que a repetição do pronome sujeito é obrigatória nas orações coordenadas não ligadas por *et*, *mais* e *ou* (sendo facultativa nas orações coordenadas pelas mesmas conjunções). Em português, porém, o sujeito pode ser determinado elíptico ou desinencial, e assim, não estará explícito na oração e sim implícito de acordo com a desinência verbal. Na tradução, optou-se frequentemente por essa construção para se evitar repetições que em português, diferentemente do que ocorre em francês, dificultam a leitura do texto. No caso do texto de exemplo, em “desfrutou” e em “encarrega-se”, podemos inferir que o sujeito é “ele” pela desinência verbal, por isso o sujeito está omitido, ao contrário do texto em francês.

Sobre esta diferença estrutural da língua francesa com relação à língua portuguesa, podemos citar o estudo de Chomsky. Ao se debruçar sobre questões linguísticas, Chomsky desenvolveu seus conceitos de princípios e parâmetros: a gramática universal seria então um conjunto de restrições ou regras exercidas sobre a linguagem através dos princípios e sobre as línguas específicas através dos parâmetros. Os princípios seriam os núcleos invariáveis da faculdade da linguagem aplicada em todas as línguas do mundo. Já os parâmetros permitiriam explicar a variedade entre as línguas. Nesse sentido, surge o conceito de língua *pro-drop*, na qual o sujeito pode não ser realizado foneticamente, ilustrada pelo italiano ou pelo espanhol em contraste com as línguas não *pro-drop*, ilustradas pelo francês ou o inglês. O português se encaixa ao lado do italiano e do espanhol como uma língua *pro-drop*. A existência do sujeito, comum a todas as línguas seria um princípio, e a possibilidade do sujeito (aqui chamado) nulo seria um parâmetro²⁵.

Além do sujeito desinencial, outra questão presente nas traduções partindo do francês para o português é o caso do pronome “*on*”. Ainda na *Gramática Nova do Francês* de Claudio Veiga, o autor dedicou cerca de cinco páginas para a explicação do sentido do termo e apresentação das possibilidades de tradução do pronome indefinido “*on*”. No que concerne a sua definição, Veiga explica:

No francês antigo, *on* (ou as formas diversas, com ou sem artigo, *om*, *on*, *un*, *lon*, *len*) classificava-se como substantivo, significando *homme* ou *les hommes*. Daí em alguns casos, para efeitos harmônicos, ter sido preservado o artigo definido *l'*, quando o antecede uma vogal, a fim de se evitar um hiato

²⁵ Notari, Chrsitiane. Chomsky et l'ordinateur. Presses Universitaires du Mirail, 2009 (p. 119).

ou um cacófato, como se dá em : *si, l'on, ou l'on, que l'on*, etc. *L'on*, entretanto, só é empregado na língua escrita, sendo considerado um substituto elegante de *on* (...). (VEIGA, 1974)

Veiga explica que, no entanto, esse então substantivo, aos poucos, “passou a adquirir um sentido indeterminado, sendo, hoje, classificado como pronome indefinido, da terceira pessoa do singular, masculino, empregado exclusivamente como sujeito”. Mais adiante, Veiga nos afirma que a *Grammaire Larousse du Français Contemporain* (CHEVALIER et al., 1987) insere *on* no quadro de pronomes pessoais, ao lado dos casos particulares “*se*” e “*soi*”. (dentre os quais, somente *on* teria função de sujeito) com a seguinte observação:

Quanto ao pronome *on*, certos gramáticos, pensando na sua significação imprecisa, colocam-no entre os indefinidos. Mas o exame de seu comportamento gramatical convida a considerá-lo mais como um pronome pessoal : é o que foi feito nesta obra [...]. (CHEVALIER, 1987, p. 265, tradução de Claudio Veiga)

Maurice Grevisse (1936), por sua vez, em *Le bon usage* aponta que o pronome camaleão²⁶ sendo “*apte à remplacer n'importe quel pronom personnel, prendrait sa place dans la série des pronoms personnels aussi bien et mieux que dans celle des pronoms 'indéfinis'*”. No que concerne às possibilidades de tradução, Veiga afirma em caráter de introdução “Não existe, no português moderno, equivalente literal do indefinido *on*. Sobram, no entanto, meios para traduzir a ideia de indeterminação que ele contém”. E então o autor enumera as possíveis traduções, como o apassivamento do verbo, a indeterminação do sujeito e o emprego de um equivalente de *on*. Assim Veiga lista cada caso, seguido de seus respectivos exemplos :

1– a) apassivamento do verbo pela partícula “*se*”. Exemplo: *On loue des appartements*. Alugam-se apartamentos, b) apassivamento do verbo pelo verbo “*ser*”. Exemplo: *On nous a trompés*. Fomos enganados;

2) Tradução pela indeterminação do sujeito, conservando o verbo na voz ativa, a) primeira pessoa do plural. Exemplo: *On naît pour mourir*. Nascemos para morrer, b) segunda pessoa do plural. Exemplo: *On tire peu de choses des vieillards* (Vauvenargues). Pouco serviço colhereis dos velhos. (trad. Oiticica), c) terceira pessoa do plural. Exemplo: *On m'a parlé de vous*. Falaram-me de você;

²⁶ Termo empregado por Jacques Cellard.

3) Tradução por um equivalente de “on” (sugerido pelo contexto), a) alguém. Exemplo: *On vous appelle*. Alguém o chama, b) ninguém. Exemplo: *On ne vous appelle pas*. Ninguém o chama, c) cada um. Exemplo: *On s’arrange comme on peut*. Cada um se arranja como pode, d) todos. Exemplo: *On s’y oppose formellement*. Todos se opõem a isto formalmente, e) quem. Exemplo: *Quand on aime, on ne raisonne pas*. Quem ama não raciocina, f) o homem, um homem, uma pessoa, a gente. Exemplo: *On peut vivre solitaire dans sa maison*. Pode um homem viver solitário em sua casa, g) um substantivo sugerido pelo contexto. Exemplo: *Quand on est mariée, on n’est pas toujours maîtresse de ses actions*. Quando está casada, nem sempre a mulher é senhora de suas ações.

A fim de ilustrar essa questão da tradução, em *Réflexions sur les genres littéraires*, podemos observar no seguinte trecho, quatro ocorrências do pronome “on” traduzido pela terceira pessoa do plural, configurando indeterminação do sujeito:

<p><i>Qu’on ne m’ennuie donc plus avec ces classifications et ces avis (« vous êtes fait pour l’ellipse », « je préfère les textes courts », etc).</i></p> <p><i>Qu’on préfère ce qu’on veut – et qu’on me foute la paix.</i></p>	<p>Que não me incomodem mais com essas classificações e essas opiniões (“você é feito para a elipse”, “prefiro os textos curtos”, etc.). Que prefiram o que quiserem – e que me deixem em paz.</p>
---	--

Inserida no contexto da escrita pongiana, a pontuação – mais especificamente, a vírgula – apresenta-se como uma questão de tradução. No livro *As (man)obras da pontuação: usos e significações*, de Veronique Dahlet (2006), a autora explora as características da vírgula: “Em geral, as gramáticas introduzem esse sinal pela pausa que ela acarretaria” e citando alguns exemplos de gramáticas de português nas quais os autores atrelam o sentido da vírgula à pausa, a autora contesta “Ora, é contraditório o fato de referir ao conceito de pausa, cujo domínio de aplicação é o registro falado, quando trata-se da pontuação, cujo domínio é por natureza o da escrita”.

Além de contestar a ideia de pausa, a autora afirma “Diz-se da vírgula que ela separa, exceto quando há elipse do verbo (Bueno, Bechara, Cunha)” e concorda com as gramáticas consultadas mas acrescenta “a vírgula, sem dúvida nenhuma, separa. Porém, sua função não se limita a isso, pois, ao separar segmentos da cadeia escrita, ela ativa outras operações

sintáticas, que podem se resumir a isto: adicionar, subtrair, inverter”. Esses três princípios de ocorrência da vírgula foram estabelecidos por R. Thimonier em seu *Code orthographique et grammatical* (1970) e embora aplicados à língua francesa, podem, segundo a autora, ser, sem ressalva, aplicados à língua portuguesa.

- i. princípio de adição: a vírgula aparece para separar segmentos de função gramatical equivalente, quando estes últimos não são ligados por um elemento de coordenação;
- ii. princípio de subtração: separam-se por (dupla) vírgula todos os elementos que poderiam ser subtraídos (aposto, adjetiva, explicativa), e assinalam-se por vírgula todos os elementos que foram subtraídos (elipse);
- iii. princípio de inversão: a vírgula assinala “qualquer deslocamento de segmentos frasais em relação à ordem canônica”. (DAHLET, 2006, p. 146)

Embora os princípios de ocorrência da vírgula estejam próximos nas línguas francesa e portuguesa, sua função altamente sintática, e sobretudo considerando a particular sintaxe de Ponge tornam essa pontuação uma questão de tradução, sendo muitas vezes ora suprimida ora acrescentada no texto em português. Como no exemplo, extraído do texto “*Le Cuistre*”, no qual em francês, há duas ocorrências de vírgula e em sua tradução, há dez ocorrências.

<p><i>J'entends par là que le poème n'a d'autre différence avec la prose que celle du rythme et de la rime et corollairement j'entends que toutes les autres qualités ou avantages comme on dit de la langue poétique, soit la concision, la propriété des termes, enfin « l'importance » de chaque mot doivent être aussi requises du prosateur. J'entends encore par là que la philosophie doit être considérée comme un genre et qu'on n'en doit jamais mettre dans la littérature, sinon comme objet, dans le discours d'un personnage par exemple.</i></p>	<p>Compreendo assim que o poema não tem outra diferença em relação à prosa senão a do ritmo e da rima e, corolariamente, compreendo que todas as outras qualidades ou vantagens, ditas da língua poética, ou seja essa concisão, a propriedade dos termos, enfim, “a importância” de cada palavra, devem ser exigidas do prosador. Compreendo assim também que a filosofia deve ser considerada como um gênero e que não devemos nunca colocá-la na literatura, a não ser como objeto, no discurso de um personagem, por exemplo.</p>
---	---

De acordo com a classificação proposta por Thimonier e retomada por Dahlet, nesse trecho temos o advérbio de modo “corolariamente” entre vírgulas, exemplificando o princípio de subtração, em francês, o mesmo advérbio não está acompanhado de (duas) vírgulas. No trecho “todas as outras qualidades ou vantagens, como dizem, da língua poética, seja essa concisão, seja a propriedade dos termos, enfim, a importância de cada palavra, devem ser exigidas do prosador” há a vírgula de princípio de inversão, pois podemos deslocar os segmentos frasais. Em francês, nem todos esses segmentos demandam vírgula, são três em francês no mesmo trecho, e no português, seis. Já no último trecho do exemplo: “não devemos nunca colocá-la na literatura, a não ser como objeto, no discurso de um personagem, por exemplo”, temos ainda mais casos do princípio de inversão, em francês são duas ocorrências, em português, três.

Para concluir essa breve introdução de questões gerais presentes nas traduções tendo o francês como língua de partida e o português, língua de chegada, pode-se dizer que a omissão do sujeito que existe na língua portuguesa e não na língua francesa, ao lado da tradução do pronome “*on*” capaz de assumir diferentes sentidos de acordo com o seu contexto assim como a pontuação dos textos, sobretudo a vírgula, foram recorrentes apresentando-se como questões centrais nas traduções dos textos de Francis Ponge extraídos de *Pages d’Atelier*, e, por isso, discutidas aqui. Outras questões mais específicas serão comentadas na própria tradução, em notas de rodapé. Nesse contexto, as traduções estão organizadas em torno dos quatro temas centrais e cada texto conta com uma apresentação, na qual trazemos as numerosas notas de rodapé da edição do livro *Pages d’Atelier*, contextualizando-os. As nossas notas estão acompanhando a tradução.

4.1. Dossiê Reflexões sobre literatura

O primeiro dossiê é composto por “*De l’expression artistique*” (1923), “*Le Cuistre*” (1924), “*Prologue de la nature des choses*” (1928) e “*Refléxions sur le genre littéraire*” (1954). Ao observarmos os anos em que foram escritos percebemos que um grande intervalo (26 anos) separa os três primeiros textos (todos escritos na década de 1920 – início da produção literária de Ponge) do último, escrito em 1954 (já na sua segunda fase). Nesse sentido, embora tratem de literatura, percebemos que cada texto apresenta uma diferente abordagem do tema. Os textos iniciais tratam questões em torno da poesia, do poema, de como apresentar o poema ao leitor, como propor um pensamento/objeto, a função do poeta, além de uma interessante discussão sobre o valor das palavras. Já no texto “*Réflexions sur le*

genre littéraire”, encontramos um tom confessional (e humorado) para lidar com questões que incomodaram o autor ao longo de sua escrita, como as normas e as classificações. Podemos verificar no presente dossiê o tom crítico de Ponge, através de metatextos, reflexões, referências a autores e filósofos, considerações sobre ritmo, gênero textual (discutidos em suas respectivas introduções), enfim, temos nesse dossiê uma relevante discussão sobre literatura sob o ponto de vista de Ponge, inserida em sua poética, em diferentes recortes de tempo.

4.1.1. *De l’expression artistique*

A edição de *Pages d’Atelier* traz em nota de rodapé a seguinte informação: “O primeiro título destas quatro folhas era *Expressão humana* e na margem figura como subtítulo: *Sobre o prazer lógico*”.²⁷ O texto, em sua introdução, nos mostra considerações acerca do processo de criação do artista, um tema amplo, para em seguida chegar a ideia central: a do ritmo na literatura, considerando o processo do autor, seu tempo de escrita e como suas escolhas são percebidas pelo leitor. Se, para Ponge, o ritmo equivale à ideia, o efeito literário é então completamente sentimental, o ritmo sugerido ou até mesmo imposto na escrita será refletido na leitura, na impressão e mesmo na vida do leitor.

<p><i>DE L’EXPRESSION ARTISTIQUE</i></p> <p><i>avant dîner 21 août 1923</i></p> <p><i>N’est-ce pas que l’artiste s’exprime poussé par un sentiment comparable à celui du capitaliste.</i></p> <p><i>Il a joui dans un certain état visionnaire, il a joui d’avoir senti un ensemble esthétique. Il</i></p>	<p>SOBRE A EXPRESSÃO ARTÍSTICA</p> <p>antes do jantar, 21 de agosto de 1923</p> <p>Não é que o artista se expresse movido por um sentimento comparável ao do capitalista.</p> <p>Ele desfrutou, em certo estado visionário, desfrutou²⁸ por ter percebido um conjunto</p>
--	--

²⁷ *Le premier titre de ces quatre feuillets était « Expression humaine », et en marge figure comme en sous-titre : « Sur le plaisir logique ».* (p.46)

²⁸ O verbo “*jouir*” apresenta como primeira entrada no *Littre*: “Tirer plaisir, agrément, profit de quelque chose.” Sua tradução sugere: “gozar, desfrutar, fruir, lograr, possuir; gozar, folgar com, fruir, desfrutar, estar satisfeito

<p><i>désire en garder la jouissance présomptive. Il tâche alors de fixer ce sentiment dans une personne objective qu'il fait et dont plus tard la rencontre lui procurera une jouissance intérieure comparable, celle toute intuitive, instantanée, physique, non logique et non du tout exprimée, qu'il a ressenti d'abord.</i></p> <p><i>C'est un effet du Temps. C'est dans la confiance au temps qu'il faut mettre ce sentiment de la création artistique. Et c'est par la considération de cette remarque que je veux parfaire mon paragraphe précédent.</i></p> <p><i>Je dirai plutôt en effet que dès l'ensemble</i></p>	<p>estético. Ele deseja manter o desfrute presuntivo. Encarrega-se então de fixar esse sentimento numa pessoa objetiva que ele faz e cujo encontro mais tarde lhe proporcionará um desfrute interior comparável, este completamente intuitivo, instantâneo, físico, não lógico e de forma alguma expresso, que ele sentiu a princípio.</p> <p>É um efeito do Tempo. Confiar no tempo, aí deve colocar o sentimento da criação artística. E é considerando este reparo²⁹ que quero perfazer³⁰ meu parágrafo precedente.</p> <p>Eu diria, com efeito, que desde que o</p>
--	---

com; experimentar um prazer muito vivo” (*Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo). Optou-se pelas palavras “desfrutar” e “desfrute”, visto que há, no texto, duas ocorrências do verbo “*jouir*” e uma ocorrência do substantivo “*jouissance*” (“gozo, posse, usufruto, fruição; gosto, prazer da alma ou dos sentidos”, ainda de acordo com o *Dicionário francês português* de Domingos de Azevedo), mantendo assim o mesmo grupo lexical assim como ocorre no texto de partida. Dentre as nuances de sentido contidas em “*jouir*”, acreditamos que “desfrutar” contemple seu sentido nesse contexto e traga ainda a ideia de “colher os frutos” (*Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*) que, no texto, poderia estar associada à imagem do artista que, ao ter uma “inspiração” (a percepção do conjunto estético), colhe seus frutos: a arte.

²⁹ O substantivo “*remarque*” foi traduzido por “observação”. De acordo com o *Littré*, as primeiras definições de “*remarque*” são: “*marquer à nouveau, faire attention à quelque chose, noter quelque chose*”. No *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, “*remarque*” é “nota, reparo, observação, advertência” e “*remarque*”: “notar, observar, reparar, advertir, considerar, ponderar”. Apesar de etimologicamente, ser possível aproximarmos “*remarque*” de “remarcar”, no texto acima, como se trata de uma discussão que se refere a “certo estado visionário”, optamos por “reparo”.

³⁰ A palavra “perfazer” pode causar estranhamento, o que não ocorre no texto de partida, visto que “*parfaire*” é um termo mais recorrente que o seu equivalente em português. Além disso, deve haver, por parte do leitor, uma direta associação do termo com a palavra “perfeito”, como ocorre em francês. De acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, “perfazer” é “dar conclusão a; terminar de fazer” ou então “pôr em execução; fazer, realizar”. E a palavra “perfeito” é “em que não há defeito” mas também o particípio passado de “perfazer”: “fazer inteiramente, acabar, terminar, perfazer”. Esta relação foi algo que nos pareceu importante no texto original e que por isso retomamos na tradução. Se pensarmos na poética do autor, na característica metatextual de sua produção, essa palavra torna-se central na discussão, pois à medida em que o texto se cria, o autor reflete sobre o próprio texto. Se Ponge, ao escrever, tivesse pensado em perfazer o parágrafo anterior, tivesse retomado o parágrafo e tivesse reescrito considerando a nova observação que apresenta (sobre a confiança no tempo), como anuncia, não haveria metatexto. O fato do autor optar por anunciar ao leitor que pretende perfazer seu parágrafo precedente deve apresentar o sentido de produzir mas também de refazê-lo sem defeito. Ele poderia ter escolhido o termo “*refaire*” (refazer), mas não, o autor optou por “*parfaire*”, construindo uma frase típica de sua poética metatextual, ao lado de seu famoso texto – abordado no primeiro capítulo deste trabalho – *Fable: “Par le mot par comence donc ce texte”*.

ressenti, immédiat, la faculté expressive se met au travail. Elle cherche à rattraper la première impression déjà passée et enfuie. Elle la retrouve. La modifie sans cesse. Par ce continuel jeu d'ondes allant et revenant de la minute actuelle à celle qui s'enfuit.

C'est là un caractère de toutes choses et aussi de la phrase logique elle-même, qui demande une somme de temps donnée pour être énoncée et l'effet n'est pas l'addition des impressions successives, mais par leur retour à l'identité une espèce de produit très compliqué, par les carrés ou les cubes, lequel est perçu en même temps que le dernier mot ou la dernière syllabe de la phrase. C'est l'impression neuve de cette dernière syllabe qui compte seule et encore que pour un seul instant, si bien que l'enchaînement du discours ne comporte aucun arrêt, aucune somme, aucun produit, mais une suite égale d'impressions.

Dans la littérature, l'effet littéraire est tout sentimental – car en effet cette suite d'impressions est faite selon un rythme qui n'est nullement perçu par l'entendement mais qui est imité par le rythme de la vie chez l'auditeur ou le lecteur, et cette sorte de conduite que nous fait le poème, le Voyage où il nous mène, n'est pas comme on pourrait le croire qu'il nous montre tels et tels tableaux,

conjunto é percebido, imediato, a faculdade expressiva começa a trabalhar. Ela tenta retomar a primeira impressão que fugiu e se foi. Ela a encontra. Modifica-a sem cessar. Por esse jogo contínuo de ondas indo e vindo do minuto atual àquele fugidio.

Esta é uma característica de todas as coisas e também da própria frase lógica, que pede uma determinada quantidade de tempo para ser enunciada e seu efeito não se dá pela adição das impressões sucessivas, mas pelo retorno à identidade, uma espécie de produto muito complicado, pelos quadrados ou pelos cubos, o qual é percebido ao mesmo tempo que a última palavra ou a última sílaba da frase. É apenas a nova impressão desta última sílaba que conta e só por um instante, de modo que o encadeamento do discurso não traz nenhuma pausa, nenhuma adição, nenhum produto, mas uma sequência igual de impressões.

Na literatura, o efeito literário é todo sentimental – pois com efeito essa sequência de impressões é feita segundo um ritmo que não é percebido pelo entendimento mas que é imitado pelo ritmo da vida no ouvinte ou no leitor, e esta espécie de conduta que nos faz o poema, a Viagem aonde ele nos leva, não é como poderíamos acreditar, que ele nos mostre tais ou tais quadros, mas antes, ele nos

<p><i>mais plutôt il nous fait courir ou marcher ou danser, ou haleter, ou respirer à larges souffles. Et à ces états physiques correspondent des sentiments accompagnés de plaisir ou de peine.</i></p> <p><i>Ainsi dans la littérature il y aurait deux choses. D'une part chaque impression des mots et leur accumulation combinée, leur complexe à chaque impression renouvelé et en cela consiste l'idée, l'affabulation du poème. D'autre part cette concomitante impression générale produite par le rythme de la course.</i></p> <p><i>Il faut compléter tout ceci en faisant la remarque suivante qui lie le tout et donne à notre théorie sa vérité, que ces deux choses sont inséparables. En effet chaque mot est nécessaire pour l'artiste par la suite et le rythme des autres. Et dans un poème quel qu'il soit on peut dire que l'idée vaut le rythme et que ce sont choses inséparables.</i></p> <p><i>Maintenant que j'ai introduit cette question de valeur il me reste à expliquer que l'homme préfère par habitude et goût</i></p>	<p>faz correr, ou andar ou dançar, ou ofegar ou respirar fundo³¹. E a esses estados físicos, correspondem sentimentos acompanhados de prazer ou de pesar.</p> <p>Assim, na literatura haveria duas coisas. De um lado, cada impressão das palavras e sua acumulação combinada, seu complexo a cada impressão renovada e aí consiste a ideia, a afabulação do poema. De outro lado, esta concomitante impressão geral produzida pelo ritmo do curso.</p> <p>É preciso completar tudo isso fazendo a seguinte observação que liga o todo e legitima nossa teoria: que essas duas coisas são inseparáveis. Com efeito, cada palavra é necessária para o artista pela sequência e pelo ritmo das outras. E em todo e qualquer poema, podemos dizer que a ideia equivale ao ritmo e que são coisas inseparáveis.</p> <p>Agora que introduzi esta questão de valor, falta explicar que pelo hábito e pelo gosto que convém a sua espécie, o homem prefere alguns poemas que não aceleram ou retardam³² demais o ritmo de sua vida (física</p>
---	---

³¹ Optou-se por não suprimir a repetição da conjunção “ou” a fim de manter o paralelismo sintático e retomar assim as pausas e as interferências no ritmo de leitura ocasionadas pela conjunção, mimetizando de certa forma o que está sendo dito pelo autor: a repetição impõe seu ritmo à leitura.

³² Diante dos termos “*précipiter*” (“precipitar, apressar, acelerar”) e “*ralentir*” (“afrouxar, amortecer, diminuir, demorar; tornar-se mais lento”) – *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo –, dentro do contexto, manteve-se a relação entre os termos explorando o mesmo grupo lexical, através de “acelerar” e “retardar”. O sentido parece contemplado, de acordo com a definição de “*précipiter*” no Littré: “hâter, accélérer”. Já “*ralentir*” tem como primeira definição: “rendre plus lent”.

<p><i>convenable à son espèce certains poèmes qui ne précipitent ou ralentissent par trop le rythme de sa vie (physique ou idéale c'est la même chose) et ceux qui sur un même thème lui font faire une toute nouvelle mesure, de nouveaux bondissements du cœur, de nouveaux gestes et provoquent un état pareil par le contentement (qui tient à la convenance à l'espèce) mais nouveau ou rare par la nature et la teinte sentimentale, ceux-là sont encore ceux qu'il préfère, ceux qu'il recherche et qu'il juge les plus admirables.</i></p>	<p>ou ideal, é a mesma coisa) e aqueles que sobre um mesmo tema o levam a criar³³ uma novíssima³⁴ medida, novos sobressaltos do coração, novos gestos e provoca[m] um estado semelhante pelo contentamento (apegado à conveniência da espécie), mas novo ou raro por sua natureza e por seu tom³⁵ sentimental, estes são ainda os que ele prefere, os que procura e que julga os mais admiráveis.</p>
--	--

4.1.2. *Le Cuistre*

O segundo texto, intitulado “*Le cuistre*”, traz como subtítulo a expressão grega *Ἀπαξ λεγόμενα* que significa “*Paroles dites une seule fois*” (Palavras ditas apenas uma vez). Significa algo que tenha tido uma só ocorrência na literatura. No dicionário *Larousse*, *hapax* ou *apax*: “(grec *hapaks legomenon*, chose dite une seule fois). *Fait de langue (mot, expression, construction) dont il n'existe qu'une seule occurrence dans un corpus donné.*” A nota de rodapé da edição de *Pages d'Atelier* explica o significado da expressão grega e acrescenta ainda que esse texto retoma algumas passagens de *Nature piscem doces* (PONGE, 1999, p. 178–179).

³³ Embora gramaticalmente correta, a repetição do verbo “fazer” não costuma ser usada em português, diferente do que ocorre em francês com o verbo “*faire*”, como no exemplo “*lui font faire*”. Nesse caso, optou-se por “o levam a criar” evitando a repetição do verbo “fazer”.

³⁴ A ênfase criada em francês no emprego da palavra “*toute*” associada a um adjetivo (“*nouvelle*”) pode ser traduzida pelo superlativo em português, contemplando assim seu sentido dentro do contexto “*toute nouvelle mesure*”

³⁵ De acordo com o *Litttré*, “*teinte*” possui cinco definições, sendo as quatro primeiras ligadas à pintura, tinta e cor, e a última: “*fig. petite dose. Il y a dans cet écrit une teinte de malice*”. Este sentido, ao nosso ver, é o que nos interessa considerando o texto de Ponge. Em português, pareceu-nos aproximar-se desse último sentido a palavra “tom”, o que provocou um deslocamento do campo semântico visual para o campo semântico do som.

O título apresenta a primeira grande dificuldade de tradução. No *Littré*, as definições são “*valet du collègue*” e “*par extension, pédant encrassé*”. Ainda de acordo com este dicionário, uma das possíveis origens da palavra é “*coustre*”: “*cuistre n'est qu'une autre prononciation de coustre, sacristain (qui vient, lui, du latin custos, gardien); le sens aura facilement passé de serviteur d'église à serviteur de collègue*”. Assim, em português, os sentidos possíveis são: “fâmulo, criado de um colégio” e ainda “por ext. pedante, homem de uma gravidade ridícula e afetada” (segundo o *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo). A escolha feita foi de manter o sentido primeiro de “*gardien de collègue*” não contemplando seu sentido por extensão (pedante) por acreditarmos que dentro do contexto, o autor está assumindo um papel de vigilante, considerando as regras da poesia presentes no texto.

Uma outra característica do texto é o diálogo com a filosofia. Frequentemente, Ponge traz em seus textos referências da filosofia, em “*Le Cuistre*”, três filósofos são citados: Aristóteles, Pirro e Montaigne. Acreditamos então ser importante contextualizá-los e para isso, recorreremos ao *Dicionário Básico de Filosofia*, de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes. Aristóteles é um filósofo grego, discípulo de Platão cuja obra aborda todos os ramos do saber: lógica, física, filosofia, botânica, zoologia, metafísica, etc. Para Aristóteles, a ideia não possui uma existência separada. Só são reais os indivíduos concretos. A ideia só existe nos seres individuais. Preocupado com as primeiras causas e com os primeiros princípios de tudo, dessacraliza o “ideal” platônico, realizando as ideias nas coisas. As concepções de Ponge acerca do pensamento e do objeto podem, nesse caso, estar associadas às de Aristóteles com relação à matéria e à forma (ideia), considerando que Ponge sugere justamente que o poema (a ideia/forma) seja proposto através do objeto (matéria) para que se realize.

Outro nome presente no texto é o do filósofo grego Pirro de Élide, fundador do ceticismo propriamente dito. Sua doutrina pode se resumir às seguintes proposições: a) sobre todas as coisas, devemos suspender nosso juízo, nada devemos afirmar ou negar (é a dúvida universal dos sofistas); b) tudo o que se apresenta como verdade não passa de hábito e convenção; c) precisamos distinguir entre os fenômenos e as causas incognoscíveis; d) consequência prática: a indiferença absoluta em relação a tudo, uma vez que nada é bom ou mau em si, não há lugar para preferir uma coisa à outra; tudo é indiferente, eis o segredo da felicidade. Pirro aparece ao lado do pensador francês Michel Eyquem de Montaigne, também conhecido por ter tomado, em relação às certezas e aos valores da Idade Média, uma posição cética. Em seus ensaios, não somente modernizou e enriqueceu a argumentação do ceticismo, mas mostrou a influência que os fatores pessoais, sociais e culturais exercem sobre as ideias.

Sua moral não é a da indiferença, mas a do domínio de si na paz da alma e no desejo de ser sutil. Ponge justifica que em se tratando de poesia, sua referência é Aristóteles, embora “quanto à metafísica, e quanto à moral, bem sabemos, Pirro ou Montaigne”.

Embora seja curto, “*Le Cuistre*” traz então todas essas referências filosóficas (além de mencionar o “*Discours de la méthode*”, apresentado como texto filosófico), para o autor apoiar suas reflexões sobre a poesia, questionando a distinção entre poesia e prosa, abordando o ritmo e tornando flexível as fronteiras que as separam, como poderemos verificar no texto.

<p style="text-align: center;"><i>LE CUISTRE</i></p> <p style="text-align: center;">Απαξ λεγόμενα</p> <p style="text-align: center;"><i>ou de la littérature</i></p> <p style="text-align: right;">27-2-24</p> <p>– <i>Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c’est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d’objet (c’est l’erreur de Valéry)</i></p> <p>– <i>Il est deux raisons de [ne] pas nommer le Discours de la méthode un poème : la première est qu’il est écrit en prose, la</i></p>	<p style="text-align: center;">O FLÂMULO</p> <p style="text-align: center;">Απαξ λεγόμενα</p> <p style="text-align: center;">ou da literatura</p> <p style="text-align: right;">27-2-24</p> <p>– O poeta nunca deve propor um pensamento, mas um objeto, ou seja, mesmo ao pensamento ele deve atribuir a pose de objeto (este é o erro de Valéry)</p> <p>– Há duas razões para não³⁷ considerar <i>O discurso do método</i> um poema: a primeira é que ele é escrito em prosa, a segunda é que</p>
--	--

³⁷ O [ne] entre colchetes pontua uma correção realizada no manuscrito para a publicação do livro póstumo. O sentido de negação está presente no uso familiar apenas do termo “pas”. Não foi possível sinalizar a correção na tradução, uma vez que, em português, a negação está presente apenas na palavra “não”. Se ele tivesse sido inserido na tradução, teríamos mudado completamente o sentido da frase de Ponge.

<p><i>deuxième est qu'il traite de philosophie.</i></p> <p><i>J'entends par là que le poème n'a d'autre différence avec la prose que celle du rythme et de la rime et corollairement j'entends que toutes les autres qualités ou avantages comme on dit de la langue poétique, soit la concision, la propriété des termes, enfin « l'importance » de chaque mot doivent être aussi requises du prosateur. J'entends encore par là que la philosophie doit être considérée comme un genre et qu'on n'en doit jamais mettre dans la littérature, sinon comme objet, dans le discours d'un personnage par exemple.</i></p> <p><i>– Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé ³⁶ spécialement pour lui. Cette intention ne doit pas faillir au poète. C'est la pierre de touche du critique.</i></p> <p><i>– Il y a des règles de plaire, une éternité du goût, à cause des catégories de la nature</i></p>	<p>ele trata de filosofia.</p> <p>Compreendo³⁸ assim que o poema não tem outra diferença com a prosa senão a do ritmo e da rima e, corolariamente, compreendo que todas as outras qualidades ou vantagens, ditas da língua poética, seja a concisão, seja a propriedade dos termos, enfim, a importância de cada palavra, devem ser exigidas do prosador. Compreendo assim também que a filosofia deve ser considerada como um gênero e que não devemos nunca colocar na literatura, a não ser como objeto, no discurso de um personagem, por exemplo.</p> <p>– O poema é um objeto de deleite que se propõe ao homem, feito e disposto especialmente para ele. Essa intenção não pode faltar ao poeta. É a pedra de toque do crítico.</p> <p>– Há regras para agradar, uma eternidade do gosto, por causa das categorias da natureza humana. Compreendo, pois, as mais</p>
--	--

³⁶ Em “*Le poème est un objet de jouissance **proposé** à l'homme, fait et **posé** spécialement pour lui*” há uma ligação lexical com a primeira frase do poema “*Le poète ne doit jamais **proposer** une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une **pose** d'objet.*” Temos então a relação entre os termos “*proposer*”, “*poser*” e “*pose*”. De acordo com o dicionário *Littre*, “*proposer*” significa: “*mettre une chose en avant pour qu'on l'examine, pour qu'on en delibere*”. “*Poser*”: “*placer, mettre sur; mettre dans le lieu, dans la disposition convenable*”. Nas traduções em português dos termos, temos: “*propor*”, “*pose*” e “*disposto*” a fim de preservar a relação lexical, pois considerando que as três ocorrências dos termos estão associadas ao poema, ao poeta, ao pensamento ou ao objeto – tema central da discussão do texto –, pareceu-nos importante associar suas traduções e manter os termos interligados.

³⁸ De acordo com o dicionário *Littre*, “*entendre*” significa: “*(étymologiquement) tendre vers, d'où, avoir l'intention. / Être occupé à. / Diriger son oreil vers, d; où recevoir l'impression de sons. / Prêter l'oreille. / Diriger son esprit, d'où par extension, comprendre, saisir le sens*”. Temos, de acordo com o *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, “*ouvir, perceber ouvindo/ ouvir, escutar / compreender / saber, ter o conhecimento prático de*”. Nesse sentido, optamos por “*compreender*” por acreditarmos que, inserido nesse contexto, o termo se aproxime mais do sentido da “*compreensão*” do que da “*escuta*”.

<i>humaine. J'entends donc les plus générales des règles, et c'est à Aristote que je pense. Certes quant à la métaphysique, et quant à la morale, je lui préfère, on le sait, Pyrrhon ou Montaigne, mais on a vu que je place l'esthétique à un autre niveau, et que tout en pratiquant les arts je pourrais dire par faiblesse ou par vice, j'y reconnais des règles empiriques/coutumes, enfin comme une thérapeutique de l'intoxication.</i>	gerais das regras e é em Aristóteles que penso. Claro, quanto à metafísica, mas quanto à moral, bem sabemos, Pirro ou Montaigne, mas vimos que situo a estética em um outro nível e que, praticando as artes, poderia dizer por fraqueza ou por vício, reconheço nelas regras empíricas/costumes, enfim, como uma terapêutica da intoxicação.
---	---

4.1.3. Prologue de la nature des choses

De acordo com a nota de rodapé, este texto apresenta um grande trecho riscado em seu manuscrito, logo após a palavra “vivre”: “o § II, riscado, continua legível: II. mas por um lado, realmente podemos dizer que os homens usam as palavras mas que seria mais verídico dizer que são as palavras que usam os homens para realizar o Jogo delas (cf. Ideias de Platão). Considerando os papéis comparados do homem, coisas-da-natureza e palavras, voltamos logo a repousar no início como axioma. No início ou no auge é a palavra. O início histórico/psicológico/físico é o auge moral quanto à lógica e à geometria, nada, ou tudo, é ao mesmo tempo início, auge, fim e base, sujeito e atributo. (É evidente que as coisas-da-natureza mudam [1º aos “olhos” de todo h[omem] 2º em sua acepção simbólica de homem a homem,] segundo suas “definições”. São as palavras que as definem, as limitam, as repartem, em suma, são as palavras que as criam, ou, se quisermos, as subsidiam)”.³⁹

Além disso, no texto, o autor cita Jean Paulhan, crítico e editor francês, responsável pela edição de boa parte da obra de Ponge e com quem o autor estabeleceu uma relação próxima. Paulhan é um personagem central no livro, visto que aparece frequentemente nos

³⁹ Le § II, biffé, demeure lisible : II. mais d'une autre part que réellement on ne peut dire que les hommes se servent des paroles mais qu'il serait plus véridique de dire que ce sont les paroles qui se servent des hommes pour réaliser leur Jeu (cf. Idées de Platon). À considérer les rôles comparés de l'homme, des choses-de-la-nature, et des paroles, on en revient bientôt à reposer au début comme axiome. Au début ou au sommet est la parole. Le début historique/psychologique/physique est le sommet moral quant à la logique et à la géométrie rien, ou tout, est à la fois début, sommet, fin et base, sujet et attribut. (Il est fort évident que les choses-de-la-nature changeant [1º aux « yeux » de chaque h[omme] 2º dans leur acception symbolique d'homme à homme,] selon leurs « définitions ». Ce sont les paroles qui les définissent, les limitent, les découpent, en somme ce sont les paroles qui les créent, ou si l'on veut les subventionnent.) (p. 93).

textos de *Pages d'Atelier*, há inclusive cartas no livro endereçada a ele. Em “*Prologue de la nature des choses*”, Paulhan é criticado, mas a crítica será mais acentuada no próximo texto, “*Réflexions sur les genres littéraires*”, texto que encerra o dossiê sobre literatura.

Se em “*Le Cuistre*”, Ponge menciona Aristóteles, Pirro e Montaigne, em “*Prologue de la nature des choses*”, é Platão a quem o autor faz referência. De acordo com o *Dicionário Básico de Filosofia*, Platão foi um filósofo grego discípulo de Sócrates que retomou a teoria de seu mestre sobre a ideia, e deu-lhe um sentido novo: a ideia é mais do que um conhecimento verdadeiro, ela é o ser mesmo. A doutrina central de Platão é a distinção de dois mundos, o mundo visível, sensível ou mundo dos reflexos e o mundo invisível, inteligível ou mundo das ideias. A essa concepção dos dois mundos se ligam as outras partes de seu sistema: o método é a dialética, consistindo em que o espírito se eleve do mundo sensível ao mundo verdadeiro, o mundo inteligível, o mundo das ideias.

Como vimos no capítulo III, ao afirmar que “não há Linguagem perfeita”, Ponge retoma a relação conflituosa da filosofia e da retórica, considerando a busca incessável pela verdade absoluta da filosofia, tentando exceder a retórica ao dizer o verdadeiro, e para isso, passando necessariamente pela linguagem (ao mesmo tempo inimigo e aliado, como explicamos outrora). Ponge retoma Platão e sua teoria para se engajar contra o valor absoluto que o filósofo faz de suas ideias justificando assim seu engajamento contra o valor absoluto das palavras. Como fez com Valéry no texto anterior, “*Le Cuistre*”, o poeta francês foi condenado por não atribuir ao pensamento a pose (a atitude) de objeto. Ou seja, poderíamos estabelecer uma relação entre as duas críticas dizendo que, segundo Ponge, ambos supervalorizam o pensamento/a ideia em detrimento do mundo real/objeto.

Nesse sentido, “*Prologue de la nature des choses*” é um texto significativo que, ao dialogar com o pensamento de Platão, para abordar o valor da palavra (*parole*), propõe ao leitor um questionamento sobre termos completos e definitivos como “absoluto” e “perfeito”.

Parece-nos interessante notar que aparecem alguns parenteses no texto, como por exemplo: “(*Exemples, ou preuves si l'on veut*)” e também “(*Exemples, ou preuves du paragr[aphe] précédent*)”, indicando que Ponge fez um anotação para provavelmente voltar ao texto posteriormente e desenvolver a ideia. Lembrando que *Pages d'Atelier* é uma reunião de manuscritos não publicados em vida pelo autor, trantando-se muitas vezes de rascunhos.

<p style="text-align: center;"><i>PROLOGUE</i> <i>DE LA NATURE DES CHOSES</i></p>	<p style="text-align: center;">PRÓLOGO DA NATUREZA DAS COISAS</p>
---	---

<p><i>Prologue de la nature des choses. – Pour le spectateur du rôle de l’homme dans la nature, il devient bientôt digne de remarque que les paroles</i></p> <p><i>I. 1° d’une part servent beaucoup plus aux hommes à se parler entre eux plutôt qu’aux hommes à se designer à eux-mêmes les choses de la nature.</i></p> <p><i>2° et qu’en somme les hommes ne considèrent les choses de la nature que comme des substrats ou occasions pour les paroles qu’ils ont à s’adresser entre eux afin de tenter la réalisation de leur désirs pratiques, et en fin de compte afin de pouvoir vivre.</i></p> <p><i>Mais je ne veux pas exagérer, et je me réfère à chaque instant aux rôles communs de la parole, à la conversation, aux discussions, aux foires et marchés, mais donc, est-il vraiment plus juste de donner toute l’importance aux paroles (dans un jugement critique)?</i></p> <p><i>Il faut craindre que l’on en déduise une prétendue valeur absolue des paroles, comme Platon fit de ses Idées. Cela est vraiment trop</i></p>	<p>Prólogo da natureza das coisas. – Para o espectador do papel do homem na natureza, logo torna-se digno de nota que as palavras⁴⁰</p> <p>I. 1º por um lado são muito mais usadas pelos homens para falarem entre eles do que pelos homens para designar para eles mesmos as coisas da natureza.</p> <p>2º e que em suma os homens apenas consideram as coisas da natureza como substratos ou ocasiões para as palavras que eles têm para se dirigir entre eles a fim de tentar a realizar seus desejos práticos, e no fim das contas para poder viver.</p> <p>Mas não quero exagerar, e me refiro a todo instante aos papéis <i>comuns</i> da palavra, à fala⁴¹, à conversação, às discussões, às feiras e mercados, mas seria realmente mais justo dar toda importância às palavras (num juízo crítico)?</p> <p>Há de se temer que daí se deduza um pretensão <i>valor absoluto das palavras</i>, como Platão fez de suas Ideias. Realmente, isso é</p>
--	--

⁴⁰ “Parole”, segundo o Littré, significa: “sentence, mot notable, dit; par atténuation du sens primitif, un simple mot prononcé; voix articulée, faculté qu’a l’espèce humaine d’exprimer ses idées par les sons de la voix”. Mas também: “Il se dit aussi de paroles écrites”. O sentido primeiro é ‘palavra falada’, “a fala”. De acordo com o *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, “parole” quer dizer “palavra, voz articulada; palavra, faculdade ou ação de falar; palavra, eloquência”. Optamos por traduzir o termo por “palavra” (em francês “mot” ou parole). Ao escolhermos “palavra” perdemos a nuance entre palavra escrita e dita, presente na língua francesa.

⁴¹ Como discutido na nota anterior, visando contemplar o sentido de “palavra falada” contido em “parole” e perdido no português “palavra”, nesse trecho, optamos por inserir “à fala” entre “palavra” (parole) e “conversação” (conversation).

<p><i>facile (de dire les Idées ou Paroles sont l'absolu, tout le reste du monde sont des ombres). C'est le salut trop tôt. Il faut bien reconnaître, en venir à admettre, si décevant que cela soit, que les Paroles sont elles encore des ombres, des reflets, des nuages. Qu'il n'y a pas de Langage Parfait. Qu'il n'en faut point tenter.</i></p> <p><i>(Exemples, ou preuves si l'on veut)</i></p> <p><i>(Exemples, ou preuves du paragr[aphe] précédent)</i></p> <p><i>S'il y avait un Langage Parfait, n'allons pas si loin : si les paroles avaient toutes seules le pouvoir (et si rien n'avait de pouvoir sur elles), elles seraient immobiles/ fixes, une fois pour toutes. Il n'y aurait pas diverses langues, diverses acceptions des mots, etc. On peut supposer au Sommet des Idées absolues (et encore!) mais non des Paroles. Il faudrait aussi alors supposer que les Poètes, ou les Logiciens, ou Grammairiens, seraient détenteurs de tout pouvoir mais l'on voit bien qu'ils se détruisent les uns et les</i></p>	<p>muito fácil (de dizer as Ideias ou Palavras são o absoluto, todo o resto do mundo são sombras). <i>É uma salvação precoce</i>⁴². Por fim, há de se reconhecer e chegar a admitir, por mais decepcionante que possa ser, que as Palavras são ainda sombras, reflexos, nuvens.</p> <p>Que não há Linguagem Perfeita. Que não se deve nunca⁴³ tentar.</p> <p>(Exemplos, ou provas se quisermos)</p> <p>(Exemplos, ou provas do parágr[afo] precedente)</p> <p>Se houvesse uma Linguagem Perfeita, não vamos tão longe: se as palavras sozinhas tivessem o poder (e se nada tivesse poder sobre elas), elas seriam imóveis/fixas, de uma vez por todas. Não haveria diversas línguas, diversas acepções das palavras, etc. Pode-se supor no Alto das Ideias Absolutas (e ainda assim!) mas não Palavras.</p> <p>Haveria também de se supor que os Poetas, ou Lógicos, ou Gramáticos fossem detentores</p>
---	--

⁴² “C’est le salut trop tôt” apresentou dificuldade para a tradução, “salut” aparece nesse trecho no sentido da primeira definição no *Littre*: “mise hors de mal, hors de péril”, sua tradução no *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo é “salvação, ação de salvar de um perigo; salvação, felicidade eterna; sucesso, bom êxito” (além de ter o sentido de “saudação”), mas é o primeiro sentido que nos interessa aqui, por isso, a palavra foi traduzida como “salvação”. Porém, “é a salvação cedo demais” parece-nos apresentar mais dificuldade de interpretação do que a nossa opção “é uma salvação precoce”, priorizando então o sentido da ideia transmitida, de que se, como Platão fez de suas Ideias, atribuímos às palavras o absoluto, resumiríamos o resto a “sombras” e isso seria uma “salvação” precipitada (e equivocada, de acordo com Ponge).

⁴³ Aqui, no texto de partida, optou-se por não usar a negação com os termos habituais “ne” e “pas” e sim com os termos “ne” e “point”, enfatizando a negação. Embora não haja a palavra “nunca” (*jamaïs*) na frase, optou-se por acrescentá-la na tradução a fim de contemplar essa ênfase à negação do texto de partida, principalmente por se tratar de uma das ideias principais do texto: visto que a palavra não tem valor absoluto, consequentemente, não se deve (nunca/point) tentar uma linguagem, pois ela não existe.

<p>autres/ <i>se déchirent entre eux, s'ils ont du pouvoir sur le commun.</i></p> <p><i>Mais – pour ne point exagérer – il faut cependant reconnaître que si ombres, si nuages qu'elles soient, les paroles sont pourtant généralement victorieuses de l'homme, que l'homme le plus souvent est vaincu par les proverbes, les lieux communs (foires et marches, décisions de justice, etc.) que là où il obtient quelque chose ce sont les paroles qui l'ont obtenu, c'est une sorte de tromperie, de connaissance, et en fin de compte d'art des paroles capables d'emporter quelque succès, quelque résultat. Il y a un fonds de sentiments venus des paroles, auquel on peut faire appel avec succès dans tout homme contre son intérêt sans doute parce qu'il n'y a au fond de l'homme qu'un seul intérêt, celui qu'il porte au bon Jeu des paroles.</i></p> <p>Que cet art des paroles ne peut être codifié, réglé une fois pour toutes...</p> <p>Que cependant il est possible d'en établir un relativement bon, pour chaque époque...</p>	<p>de todo o poder, mas vemos bem que eles se destroem <i>uns aos outros</i> / se depreciam uns aos outros, se eles tiverem poder sobre o comum.</p> <p>Mas – para não exagerar – contudo há de se reconhecer que por mais que sejam <i>sombras</i>, por mais que sejam <i>nuvens</i>, as palavras são no entanto geralmente vitoriosas sobre o homem, que o homem <i>na maioria das vezes</i> é vencido pelos provérbios, os lugares comuns (feiras e mercados, decisões da justiça, etc.) que⁴⁴ quando aí ele consegue algo, foram as palavras que o conseguiram, é um tipo de engano, de conhecimento, e finalmente, de <i>arte</i>, das palavras capazes de conseguir algum sucesso, algum resultado. Há um fundo de sentimentos vindos das palavras, ao qual se pode recorrer⁴⁵ com sucesso em todo homem <i>contra seu interesse</i> provavelmente porque há no fundo do homem um só interesse, o de ter o bom Jogo de palavras.</p> <p><i>Que esta arte das palavras não pode ser codificada, resolvida de uma vez por todas...</i></p> <p><i>Que, no entanto, é possível estabelecer um relativamente bom, para cada época...</i></p>
--	---

⁴⁴ Nota original do texto na edição de *Pages d'Atelier* (p. 95): “En haut de ce nouveau feuillet, ceci: ‘(il y a faute ou défaut de paroles, comme il y a faute partout de personnalité) (fait partie du paragraphe précédent)’.” No alto desta nova folha, isso: ‘(há erro ou defeito de palavra, como há em todos os lugares defeito de personalidade) (faz parte do parágrafo precedente).

⁴⁵ De acordo com o *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, “*appel*” seria “chamamento, chamada” e logo em seguida aparece “*faire appel à*, apelar para invocar”. Temos ainda “*cour d’appel*, tribunal de segunda instância”. Nesse sentido, pareceu-nos que “recorrer” (no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*: “pedir auxílio a alguém socorrer-se com”) contempla o sentido de “*faire appel*” nessa passagem do texto.

<p>Que cela est nécessaire...</p> <p><i>à l'ordre general</i></p> <p><i>au bonheur de chaque homme.</i></p> <p>Rôle des poètes, <i>comparés à celui des</i> professeurs de rhétorique</p> <p><i>Rôle des poètes dans le fondement d'une</i> <i>rhétorique</i></p> <p><i>Que toute rhétorique réclame nécessairement</i> <i>un fondement</i></p> <p>dictionnaire (<i>avant tout fondement</i> <i>grammatical ou syntaxe</i>)</p> <p><i>etc.</i></p> <p>« Ressources naïves » <i>plus (+) connaissances</i> <i>rhétoriques.</i></p> <p><i>Refus (ou Réfutation) de l'idée de Paulhan :</i> <i>s'il nous arrive d'admirer t[out] à fait un</i> <i>écrivain c'est qu'il a dépassé (moi je dis</i> <i>oublié ou amorti) ce souci logique. Le Poète</i> <i>est celui qui, lui étant données les ressources</i> <i>naïves, n'a que des soucis logiques et il se</i> <i>place au-dessus du logicien, il juge le</i> <i>logicien qui ne se croit bouffon qu'à moitié,</i> <i>qui a moins de scrupules.</i></p>	<p><i>Que isso é necessário...</i></p> <p><i>à ordem geral</i></p> <p><i>à felicidade de todo homem.</i></p> <p><i>Papel dos poetas, comparados ao dos</i> <i>professores de retórica</i></p> <p>Papel dos poetas no fundamento de uma retórica</p> <p>Que toda retórica reclama necessariamente um fundamento</p> <p><i>dicionário</i> (antes de todo fundamento <i>gramatical ou sintaxe</i>)</p> <p><i>etc.</i></p> <p>“Recursos ingênuos” mais (+) conhecimentos retóricos</p> <p>Recusa (ou Refutação) da ideia de Paulhan:</p> <p>se nos acontece de admirar absolutamente um escritor é porque ele ultrapassou (eu diria esqueceu ou amortizou) esta preocupação lógica. O Poeta é aquele que, tendo recebido os recursos ingênuos, tem <i>apenas</i> preocupações lógicas <i>e se coloca acima do</i> <i>lógico, ele julga o lógico</i>⁴⁶ <i>que se crê apenas</i> <i>meio bufão</i>⁴⁷, <i>que tem menos escrúpulos.</i></p>
---	--

⁴⁶ Em português, temos a ambiguidade na palavra “lógico” que pode ser “conforme as regras da lógica” ou “aquele que é versado em lógica” (em francês não, pois temos a distinção entre os termos: “logique” e “logicien”).

4.1.4. *Réflexions sur les genres littéraires*

Este texto retoma “*Le Murmure (condition et destin de l’artiste)*” – *Méthodes* (PONGE, 1999, p. 622) – e foi escrito a partir de sua releitura como o próprio poeta indica. Seu manuscrito foi extraído do dossiê de “*Murmure*” (informações fornecidas em nota de rodapé na edição de *Pages d’Atelier*). O subtítulo “*Justification de la préciosité*” antecipa ao leitor o tema abordado: a preciosidade textual, como cada texto deve “funcionar”, Ponge faz referência a alguns de seus textos para demonstrar o funcionamento textual (“*Notes premières de l’homme*”, “*La main, la bouche*”, ou até mesmo ao seus livros, *La rage de l’expression* e *Le parti pris des choses*). “*Réflexions sur les genres littéraires*” foi escrito em 1954, fase de produção literária mais madura do escritor, assim, alguns textos em *Le parti pris des choses* são aqui apontados como uma inflexão entre suas formas (ou não formas) textuais: textos curtos e fechados ou extensos e abertos. Além de textos, Ponge retoma o termo “*objeu*” (traduzido aqui por “objogo”), como vimos no segundo capítulo, o termo apareceu diversas vezes em *Pages d’Atelier*. Trata-se do conceito criado pelo escritor, que aborda o objeto considerando que o poeta sempre terá algo a dizer a seu respeito.

O autor demonstra aqui todo seu incômodo com a necessidade de se falar em formas e classificações e nesse contexto, retomar Jean Paulhan, seu editor, comparando-o a Jupien, personagem de Proust. Ponge o acusa de zelador da literatura, e acusa os críticos, de uma maneira geral, de ter “impotência de criação”. Além de Proust, outras referências literárias aparecem ao longo do texto, como Malherbe, Gongora, Rameau, Horace, e também referências de escultores, como Lipschitz, Giacommetti e Germaine Richier.

Pelas palavras empregadas (“*salauds*”, “*le goût*”, “*l’amour*”, “*la sympathie*”), nota-se que se trata de um texto que, diferentemente dos outros três textos que compõem esse dossiê, tem um tom mais confessional.

<p style="text-align: center;"><i>[RÉFLEXIONS SUR LES GENRES LITTÉRAIRES]</i></p> <p style="text-align: right;"><i>4 mars 1954</i></p>	<p style="text-align: center;">[REFLEXÕES SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS]</p> <p style="text-align: right;">4 de março de 1954</p>
--	---

⁴⁷ “*Bouffon*”, a escolha do autor, é um personagem de teatro que faz rir. “*Bouffon du roi*” é o bobo da corte. Poderíamos traduzir por bobo mas perderíamos a referência ao personagem, então mantivemos “bufão”. Segundo o *Littré*, “*bouffon*”: “*par dénigrement, celui qui cherche à amuser par ses plaisanteries*”.

<p>Justification de la préciosité</p> <p><i>À partir de la relecture de Murmure.</i></p> <p>1. <i>Le texte doit être une chose qui fonctionne comme fonctionne chaque chose, et donc sans ses moindres détails.</i></p> <p><i>Voilà ce qui justifie ce qu'on appelle la préciosité (le raffinement).</i></p> <p><i>Un homme sensible est sensible aux moindres détails d'une chose, d'une forme. À ses engrenages les plus subtils, ainsi qu'au mouvement, au fonctionnement de cette chose. C'est ainsi que Góngora décrivant Atys en vient à nacrer ses lèvres, et à s'extasier comme la nymphe (Galatée elle-même) sur le moindre duvet qui adorne la partie supérieur de sa bouche.</i></p> <p><i>Le goût (l'amour, la sympathie) des choses justifie que nous les épousions et les reformions dans les moindres détails, et de même – et pour cela le goût, la sensibilité aux mots, aux êtres du monde verbal.</i></p> <p><i>Le murmure est l'art poétique / la loi morale la plus simple et la plus simplement dite : il faut replacer l'homme à sa place dans la nature et qu'il se perçoive comme un des engrenages du fonctionnement (un solículus, tout au plus).</i></p> <p><i>Ainsi le fonctionnement se reproduira-t-il.</i></p> <p><i>À partir de cette conviction (de notre moment historique : dans l'histoire de la</i></p>	<p><i>Justificativa da preciosidade</i></p> <p><i>A partir da releitura de Murmúrio.</i></p> <p>1. O texto deve ser uma coisa que funciona como funcionam todas as coisas, e <i>sem seus mínimos detalhes.</i></p> <p>Isso é o que justifica o que chamamos a preciosidade (o refinamento).</p> <p>Um homem sensível é sensível aos mínimos detalhes de uma coisa, de uma forma. Às suas engrenagens mais sutis, assim como ao movimento, ao funcionamento desta coisa. Foi assim que Góngora descrevendo Atys chega a emperlar seus lábios e se extasiar como a ninfa (a própria Galatea) sobre a menor penugem que enfeita a parte superior de sua boca.</p> <p>O gosto (o amor, a simpatia) das coisas justifica que nós as esposemos e as reformemos nos mínimos detalhes, e da mesma forma – e <i>por isso</i> o gosto, a sensibilidade com as palavras, com os seres do mundo verbal.</p> <p>O murmúrio é a arte poética/ a lei moral mais simples e a mais simplesmente dita: é preciso recolocar o homem em seu lugar na natureza e que ele se perceba como uma das engrenagens do funcionamento (um <i>soliculus</i>⁴⁸, quando muito).</p> <p>Assim o funcionamento se reproduzirá.</p> <p>A partir desta convicção (de nosso</p>
---	---

⁴⁸ De acordo com nota original na edição de *Pages d'Atelier*: “termo do latim popular, derivado de sol, origem da palavra ‘soleil’”. (p. 319)

<p><i>civilisation d'une part, dans l'histoire de la langue française d'autre part) tous les exercices, toutes les pratiques sont utiles, et je dirai même indispensables. Il faut nous rompre à toutes les pratiques.</i></p> <p><i>Réinventer toutes les façons logistiques, réinventer ce que j'ai appelé ailleurs toutes les erreurs des écoles stylistiques de tous les temps.</i></p> <p><i>2. Un coup violent donné à l'Homme, à sa prétention intellectuelle :</i></p> <p><i>voilà le Murmure :</i></p> <p><i>un coup de poing pour ramener l'homme à une juste conscience de sa petitesse – fonctionnante grâce à quoi tout se remettra à fonctionner.</i></p> <p><i>C'est par un processus en réduction parfois que tout se remet à fonctionner (soliculus). Théocrite.</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>Cela se peut en amenuisant l'homme (le Je, le spectre de Giacometti) en le trouant (Lipschitz, etc.), en le rebourrant avec des éléments naturels (Germaine Richier). En le décrivant (Notes premières de l'homme et</i></p>	<p>momento histórico: na história da civilização por um lado, na história da língua francesa por outro) todos os exercícios, todas as práticas são <i>úteis</i>, e eu diria até indispensáveis. É preciso treinarmos todas as práticas.</p> <p>Reinventar todas as maneiras logísticos, reinventar o que eu chamei alhures de todos os erros das escolas estilísticas de todos os tempos.</p> <p>2. Um golpe violento dado no Homem, em sua pretensão intelectual:</p> <p>aqui está o <i>Murmúrio</i>:</p> <p>um soco para trazer de volta o homem a uma justa consciência de sua pequenez – funcionante graças ao qual tudo voltará a funcionar.</p> <p>Resumindo, às vezes, é por um processo de redução que tudo volta a funcionar (<i>soliculus</i>). Teócrito⁴⁹.</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Isso é possível apequenando o homem (o Eu, o espectro de Giacometti) perfurando-o (Lipschitz ⁵⁰, etc.) atulhando-o ⁵¹ com</p>
---	--

⁴⁹ Poeta grego de maior destaque no período helenístico.

⁵⁰ Nota original do livro *Pages d'Atelier*: “Jacques Lipschitz, pintor e escultor nascido na Lituânia em 1891 e morto em Jerusalém em 1973”. (p.319)

⁵¹ A expressão “en le rebourrant” apresentou dificuldade de tradução. De acordo com as primeiras definições do *Litttré*, “bourrer” seria termo de caça, mas também “frapper, maltraiter; bourrer quelqu'un, le maltraiter en paroles” e há ainda “manger quelque chose avec excès” ou então “faire manger avec excès”). De acordo com o *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, temos para “bourrer” as seguintes traduções: “maltratar, bater; apertar alguém numa discussão ou disputa; dar uma severa repreensão; encher bem;

<p><i>L’homme à grands traits, La main, la bouche, etc.). Tatouages indiens ou nègres. Initiation, etc.</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>Cela se peut en regonflant les moindres choses (le parti pris des choses). En les sacralisant.</i></p> <p><i>Cela se peut en regonflant les moindres mots (fables logiques, la rage de l’expression), préciosité. En les sacralisant.</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>Cela se peut (il faut en même temps) exprimer, ne pas oublier le fonctionnement du monde. Redire à chaque instant la théorie de l’objeu. Réexposer à chaque instant la théorie, le principe essentiel.</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>Cela se peut en prenant garde à certaines œuvres-modèles : Malherbe, Rameau, Horace, Braque, les Étrusques.</i></p> <p><i>3. Il faudrait donner dans la même suite :</i></p> <p><i>Le Murmure (Éloge de la paresse : PAR ESSE des œuvres du et pour le loisir, venant du loisir et vous y renfonçant)</i></p> <p><i>Giacometti</i></p> <p><i>Groethuysen</i></p>	<p>elementos naturais (Germaine Richier). Descrevendo-o (Primeiras notas do homem, O homem em linhas gerais, A mão, a boca, etc.) Tatuagens indígenas ou negras. Iniciação, etc.</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Isso é possível ampliando as mínimas coisas (o partido das coisas). Sacralizando-as.</p> <p>Isso é possível ampliando as mínimas palavras (fábulas lógicas, a raiva da expressão), preciosidade. Sacralizando-as.</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Isso é possível (é preciso, ao mesmo tempo) exprimir, não esquecer o funcionamento do mundo. Dizer novamente a todo instante a teoria do <i>objogo (objeu)</i>. Expor a todo instante a teoria, o princípio essencial.</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Isso é possível tomando cuidado com certas obras modelo: Malherbe, Rameau, Horácio, Braque, os Etruscos.</p> <p>3. Seria preciso dar na mesma sequência:</p> <p>O Murmúrio (Elogio à preguiça: PAR ESSE⁵² das obras do e pelo lazer, vindas do</p>
--	---

empanturrar, encher de comida”. Dentro do contexto, associados então aos termos “amenuisant” e “trouant” e sobretudo considerando o exemplo de Germaine Richier (escultora francesa que utilizava terra para suas obras e subvertia as formas do corpo humano), optamos por atulhando.

⁵² Em latim significa “parece”, em francês, “*par esse*” pode ter o sentido de “pela letra ‘s’”. Difícil de compreender a expressão empregada por Ponge, certamente trata-se de um jogo com a palavra “*paresse*”

<p><i>Malherbe</i></p> <p><i>Rameau</i></p> <p><i>Phrase pour Charbonnier</i></p> <p><i>Le dialogue avec Reverdy-Breton</i></p> <p><i>Ambassadeurs du monde muet</i></p> <p><i>Puis les exercices :</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Menées</i></p> <p><i>L'homme/ L'artiste rompus aux</i> <i>pratiques : toutes les tentatives</i> <i>de Trame.</i></p> <p>8.III. 54</p> <p><i>Il ne me serait pas trop difficile de prouver que dans le Parti pris des choses déjà figurent des textes de rhétoriques très différentes et que Faune et Flore par ex. est une sorte de texte-brouillon. Coquillages, Escargots sont des textes intermédiaires entre Menée et Eugénie, etc., etc. Beaucoup de textes intermédiaires entre P[arti] p[ris] des ch[oses], Rage, Proêmes, Fables logiques, Machins.</i></p> <p><i>Qu'on ne m'ennuie donc plus avec ces classifications et ces avis (« vous êtes fait pour l'ellipse », « je préfère les textes courts », etc). Qu'on préfère ce qu'on veut – et qu'on me foute la paix.</i></p>	<p>fundo do lazer e nos afundando nele novamente)</p> <p>Giacometti</p> <p>Groethuysen</p> <p>Malherbe</p> <p>Rameau</p> <p>Frase para Charbonnier</p> <p>O diálogo com Reverdy-Breton</p> <p>Embaixadores do mundo mudo</p> <p>E ainda os exercícios:</p> <p style="text-align: right;">Manobras</p> <p>O homem/ O artista treinado às práticas: todas as tentativas de Trama</p> <p>8.III.54</p> <p>Não me seria muito difícil provar que no Partido das coisas já figuram textos de retóricas muito diferentes e que <i>Fauna e Flora</i> por exemplo é uma espécie de texto-rascunho. <i>Conchas, Caracóis</i> são textos intermediários entre <i>Manobra e Eugénia</i>, etc., etc. Muitos textos intermediários entre <i>P[artido] das coisas, Raiva, Proemas, Fábulas lógicas, Trecos</i>.⁵³</p> <p>Que não me aborreçam mais com essas classificações e essas opiniões (“você é feito</p>
---	---

(preguiça) visto que figura no texto logo após o título “*Éloge de la paresse*” (Eugène Marsan), apresentando dificuldade na tradução.

⁵³ O título “*Machins*” é difícil de traduzir. Segundo o *Littre*, trata-se de um “*terme très trivial employé pour désigner une personne, un objet dont on ne se rappelle pas le nom*” A mesma definição é encontrada no *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo: “nome com que se designa uma pessoa ou uma coisa cujo nome não lembra”. Pensando na forma popular de se falar de algo que não se lembra o nome, pensamos em “trecos”.

<p style="text-align: center;">★</p> <p><i>J'ai bien envie de bouleverser un peu aussi le genre « préface », seule concession à l'ancien catalogue des genres dans mon livre, comme déjà ou par la même occasion le genre titres, et donner, par exemple, une série de titres comme préface... 1^{er} livre : Le livre des titres possibles.</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>Dire un mot de ces salauds qui vous mettent en garde contre l'ambition ou le désir d'absolu ou de grandeur – qui veulent vous réduire à leurs normes, à leurs petites classifications, à leur mœurs de concierge ou de vicieux de la Littérature.</i></p> <p>8. III. 54</p> <p><i>Comment s'appelle donc le concierge aimé de Charlus dans Proust ? Jupien, je crois, ou quelque chose d'approchant.</i></p> <p><i>À celui-là me fait irrésistiblement penser Jean Paulhan, sorte de Jupien chamarré de la Littérature.</i></p> <p><i>« Rentrez donc ! Rentrez donc ! dans la catégorie où je vous ai fait l'honneur de vous ranger et d'exercer à votre propos ma « critique » – [c'est-à-dire mon impuissance de création] et mon goût de la seconde</i></p>	<p>para a elipse”, “prefiro os textos curtos”, etc.). Que prefiram o que quiserem – e que me deixem em paz.</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Tenho bastante vontade também de abalar um pouco o gênero “prefácio”, única concessão ao antigo catálogo dos gêneros em meu livro, tal como, ou na mesma ocasião, o gênero título, e dar, por exemplo, uma série de títulos como prefácio... 1º livro: O livro de títulos possíveis.</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Dizer algumas palavras sobre esses sacanas que nos alertam contra a ambição ou o desejo de absoluto ou de grandeza – que querem nos⁵⁴ reduzir a suas normas, a suas classificações⁵⁵, a seus costumes de zelador ou de depravado da Literatura.</p> <p>8.III.54</p> <p>Como se chama o zelador amado de Charlus em Proust ? Jupien, acho, ou alguma coisa assim.</p> <p>Irresistivelmente, Jean Paulhan me faz pensar nele, espécie de Jupien agalado da Literatura.</p> <p>“Então entre! Entre! Na categoria que fiz o favor de encaixá-lo e de exercer sobre você a</p>
--	--

⁵⁴ Mudamos na segunda pessoa do plural (vous) em francês para a primeira pessoa do plural em português (nos) para manter o caráter de uma fala geral.

⁵⁵ “Petites classifications” foi traduzido por “classificaçõeszinhas” por acreditarmos contemplar, dessa forma, a conotação pejorativa associada ao termo “classificação”, ao qual Ponge se manifesta vivamente contra.

<p><i>main : goût mondain et antiquaire d'érudition et pédant de l'histoire littéraire !</i></p> <p><i>Rentrez-y ou « l'on ne vous publiera plus ».</i></p> <p><i>Et surtout pas de constructions de ce genre chez vous. Chasse interdite ! Terrain réservé ! »</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>De concierge à chroniqueur, de chroniqueur à publiciste, ils se renvoient la balle, car ces genres sont aussi directeurs de l'opinion et conseillers de nos éditeurs.</i></p> <p><i>Somme toute, nous sommes plus ignorés, perdus (Dieu merci), plus maudits que jamais. Mais terrorisés, non ! Qu'on n'y compte pas ! Nous ne cesserons pas de préparer nos livres.</i></p>	<p>minha ‘crítica’ – [quer dizer, minha impotência de criação] e meu gosto de segunda mão: gosto mundano e antiquário de erudição e pedante da história literária!</p> <p>Entre aí ou ‘não o publicaremos mais’. E sobretudo, nada de construções desse gênero vindas de você. Caça proibida ! Área reservada!”</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>De zelador a cronista, de cronista a publicitário, eles apontam o dedo, pois esses gêneros são também diretores da opinião e conselheiros de nossos editores.</p> <p>Em suma, <i>somos</i> mais ignorados, perdidos (graças a Deus), mais malditos que nunca.</p> <p>Mas <i>aterrorizados</i>, não! Que não contem com isso! Não pararemos nunca de <i>preparar</i> nossos livros.</p>
---	--

4.2. Autorreflexões poéticas

O segundo dossiê, composto por “*L’écriture comme repos*” (1924), “*Notes secrètes*” (1924), “*Je ne suis pas un poète épique*” (1942) e “*Quand Jupiter seul au monde*” (1951), aborda questões sobre a própria escrita do poeta, são metatextos, com teor autorreflexivo, que explicitam impressões pessoais de como o autor percebe o ato de escrever: “*on écrit pour reposer une pensée*” (*L’écriture comme repos*) ou então “*Je ne cherche pas à me faire comprendre*” (*Notes secrètes*), “*J’écris, je choisis (pour mon plaisir aussi) d’écrire*” (“*Je ne suis pas un poète épique*”). Abarcando momentos distintos de sua produção, as autorreflexões trazem diferentes perspectivas da escrita pongiana, nesse sentido, o texto que encerra o dossiê, “*Quand Jupiter seul au monde*”, vai revelar um poeta, que além das preocupações com o texto e o objeto (sempre presentes), pretende lançar um olhar sobre si mesmo “À chaque instant, il doit s’occuper non seulement de quelque objet du monde extérieur mais dans le même temps de quelque part malade (atteinte) de lui-même.” O autor sugere que Jupiter (o

poeta) transforme essa parte (atingida, danificada) em objeto textual. Nessas autorreflexões, ao compararmos os textos que compõem o dossiê, notamos que as diferentes abordagens do objeto, atravessando todas essas décadas, são percebidas pelo leitor mas também reveladas pelo próprio autor (que pontua a mudança e faz referências aos seus próprios textos).

4.2.1. *L'écriture comme repos*

Neste típico metatexto pongiano, observa-se de certo modo o caminho que se perfaz do pensamento à escrita. Na presente edição de *Pages d'Atelier*, temos em *L'écriture comme repos* duas notas de rodapé indicando anotações à margem do manuscrito, a primeira localizada após “*Il est bien reposant*”: “Vemos um trem parado e o passamos em revista antes de fazê-lo partir novamente sem nenhuma intenção”; a segunda, após “*sans appui qu'on ressent bientôt la fatigue*”: “I. Tempo material. II. Entra na natureza, a tradição.”⁵⁶

O texto que o antecede em *Pages d'Atelier* chama-se “*Ala*” (seguido da informação: “*ce terme n'a pas été éclaircie*”) e “*L'écriture comme repos*” pode ser considerado como sua continuação, visto que, após tratar da ansiedade em lidar com o tempo futuro, encerra-se com as seguintes impressões “*Le repos est dans l'état d'être entraîné sans fatigue (certaines lectures, voyages, musiques, vitesse, cartes, amour) à une action normale – ou à la contemplation visuelle (action physique, abrutissement). Eh bien, mais ! l'écriture procure ces deux états combinés.*” O texto que segue então vai tratar justamente da escrita como um ato de descanso.

<i>L'écriture comme repos</i>	A escrita como repouso
<i>On écrit pour reposer la pensée. Pour la ralentir. Écrire une pensée (?)/Passer la minute à écrire en traçant certains mots repose, rend calme et heureux, car si j'écris un mot je le répète intérieurement un grand</i>	Escreve-se para repousar o pensamento. Para desacelerar. Escrever um pensamento (?)/ Passar o minuto escrevendo, traçando certas palavras, repousa, acalma e alegra, pois se escrevo uma palavra, eu a repito

⁵⁶ “*On regarde un train arrêté et le passe en revue avant de le faire repartir, on le regarde repartir sans aucune intention.*” ; “*I. Temps matériel, II. Rentre dans la nature la tradition.*” (p. 61)

nombre de – ou moins deux ou trois – fois pendant le temps qui m'est nécessaire pour en tracer l'image à l'encre, c'est ce qu'on appelle le temps matériel. Il est bien reposant. On fait aussi des retours, on fait de la contemplation, on se relit sur place la phrase à partir du commencement, enfin on pense lentement, on se repose, on s'attarde. Cela est prouvé par ce fait d'observation qu'on a souvent de la peine à repartir dans la pensée une fois la première phrase écrite, à repartir dans la mémoire de la suivante (mémoire car on l'avait pensée en éclair).

Au contraire lorsqu'on a une activité intellectuelle sans écrire, l'allure est si rapide et si agitée, si comme on dit « en équilibre » et sans appui qu'on ressent bientôt la fatigue.

C'est ainsi qu'on peut dire que la pensée à l'allure de l'écriture se repose. Je le confirme en ajoutant qu'elle se repose à la manière du cheval ou du soldat ou de la bille qui trouve une rainure qui la conduit à un manège habituel. En effet la logique qui est bien simple et bien connue et qui est le manège où

interiormente um grande número de – pelo menos duas ou três – vezes durante o tempo que é necessário para eu traçar a imagem com a tinta, é o que se chama de tempo material. É bem repousante. Damos voltas, fazemos contemplação, no local, nos releemos a frase a partir do começo, enfim, pensamos lentamente, repousamos, demoramos. Isto está provado pelo fato de observarmos que temos frequentemente dificuldade de retomar o pensamento uma vez escrita a primeira frase, retomar a memória seguinte (memória pois a tínhamos pensado num lampejo)

Ao contrário, quando temos uma atividade intelectual sem escrever, o andamento⁵⁷ é tão rápido e tão agitado, tão, como se diz, “em equilíbrio” e sem apoio que logo sentimos o cansaço.

É assim que podemos dizer que o pensamento com o andamento da escrita repousa. Confirmo acrescentando que ele repousa à maneira do cavalo ou do soldado ou da bola de gude que encontra uma ranhura que a conduz a um picadeiro habitual. Com efeito, a lógica que é bem simples e bem

⁵⁷ A palavra “allure” tem três ocorrências neste trecho. De acordo com o *Littré*, é “façon de marcher” e logo em seguida “il se dit du cheval”. E seu sentido figurado traz: “marche habituel des choses”. E também: “conduite d'une personne dans une affaire”. Inserida nesse contexto do descanso da escrita, a palavra foi traduzida como o “andamento” estando relacionada com “manège” (que tem duas ocorrências no mesmo trecho). Os dois movimentos são apresentados como movimentos da escrita. “Manège”, segundo o *Littré*, significa: “exercice qu'on fait faire au cheval pour se dresser; terrain entouré de murs et destiné à enseigner ou à pratiquer l'art de l'équitation; manière de se comporter, de se prendre aux choses”. Sendo sua etimologia o italiano *maeggio*, de *manus*, *main*. Temos então uma associação novamente com o cavalo (exemplo dado por Ponge no texto “à la manière du cheval”) e também com as mãos, o “manejo”. A ambiguidade sugerida no texto é difícil de ser transmitida em português. Optamos por traduzir a palavra por “picadeiro”, ligada à ideia de local onde ocorre o treinamento do cavalo.

<p><i>l'on se trouve immédiatement amené dès qu'on trace un mot vous impose son allure, vous calme, vous force souvent à un piétinement (marquez le pas) calme, à une attente tranquille du terme ce qui est bien reposant.</i></p> <p><i>Il est bien entendu que je parle de la première écriture. Tout ce qui est travail littéraire est très fatigant pour d'autres raisons dont les principales sont « d'où juger », la multiplicité des points de vue critiques où l'on court se placer sans se fixer jamais, et surtout cette présence de l'objet, de la page déjà noircie qui vit et qui résiste, qui est même inattaquable puisqu'elle a déjà vécu, que c'est un moment passé.</i></p>	<p>conhecida e que é o picadeiro onde se encontra imediatamente levado assim que traçamos uma palavra, impõe seu andamento, nos acalma, nos força frequentemente a um pisoteio (marquem o passo) calmo, a uma espera tranquila do termo, o que é bem repousante.</p> <p>É claro que falo da primeira escrita. Todo o que é da ordem do trabalho literário é muito cansativo por outras razões das quais as principais são « desde onde julgar », a multiplicidade dos pontos de vista críticos onde corremos para nos colocar⁵⁸ sem nunca se fixar, e sobretudo esta presença do objeto, da página já escurecida que vive e que resiste, que é mesmo inatacável já que ela já viveu, e que é um momento passado.</p>
--	---

4.2.2. Notes secrètes

Em sua edição contida em *Pages d'Atelier*, este texto traz uma nota de rodapé, esclarecendo fazer parte de um conjunto de reflexões de Ponge intitulado “*Façons Logiques*”. Embora curto (característica das notas), “*Notes secrètes*” traz uma importante questão para a poética pongiana: não procurar se fazer entender; se conformar aos homens, ou seja, se conformar às palavras. Em seu percurso, apesar de todos os caminhos nos quais o poeta se lança, haverá sempre um “*Retour à la poésie, à la littérature OBLIGATOIRE*”.

NOTES SECRÈTES	NOTAS SECRETAS
----------------	----------------

⁵⁸ “*Où l'on court se placer*” permite diversas traduções, optamos por “onde corremos nos colocar” para o verbo “correr” se contrapor à ideia de andamento (mais calmo) trazida no texto.

[1924]	[1924]
<p><i>Je ne cherche pas à me faire comprendre (ma vision du monde ne fait que me gêner), je cherche à me pétrir, à me conformer aux hommes, c-à-d. aux mots, au plus médiocre</i></p> <p><i>je ne veux dire que des paroles telles que Paul pourra s'en servir (devra s'en servir) pour parler à Pierre.</i></p> <p><i>Retour à la poésie, à la littérature OBLIGATOIRE (qui oblige).</i></p> <p><i>aux hommes, c-à-d. en DÉFINITIVE aux mots,</i></p> <p><i>car je n'ai aucune autre notion de l'acception des hommes</i></p> <p><i>que l'acception des mots (leurs racines, leur évolution).</i></p>	<p>Não procuro me fazer entender (minha visão de mundo apenas me incomoda), eu procuro me moldar, me conformar aos homens, ou seja, às palavras, à mais medíocre</p> <p>só quero dizer palavras como as que Paulo poderá usar (deverá usar) para falar com Pedro.</p> <p>Retorno à poesia, à literatura OBRIGATÓRIA (que obriga).</p> <p>aos homens, ou seja, DEFINITIVAMENTE às palavras,</p> <p>pois não tenho nenhuma outra noção da acepção dos homens</p> <p>que a acepção das palavras (suas raízes, sua evolução)</p>

4.2.3. *Je ne suis pas un poète épique...*

O texto “*Je ne suis pas un poète épique*” trata do processo de concepção da poesia para o Ponge. Aqui, o poeta revela como convida o seu leitor a ter uma nova perspectiva sobre o objeto textual usando como referência as artes visuais. Interessante notar que o texto foi escrito em 1942, ano de publicação de *Le Parti pris des choses* e também o ano em que sua obra é dividida devido às mudanças de formas pelas quais sua produção literária passa. Ao lermos essa busca de definição (“*je ne suis pas un poète épique, ni un dramaturge, ni un romancier...*”), percebemos então a questão da classificação, e uma busca pelo seu lugar na literatura.

<p style="text-align: center;">« JE NE SUIS PAS UN POÈTE ÉPIQUE... »</p> <p style="text-align: right;">Roanne, 3 mars 1942</p> <p><i>Je ne suis pas un poète épique (je le regrette), ni un dramaturge, ni un romancier, ni un élégiaque, ni un satiriste.</i></p> <p><i>J'écris, je choisis (pour mon plaisir aussi) d'écrire, pour l'homme au moment où il se repose et ne fait rien, pour lui découvrir les beautés dont il peut jouir s'il s'arrête non seulement d'agir, mais de songer à lui-même, à sa fortune, à ses responsabilités, à ses devoirs, à ses plaisirs et à ses peines.</i></p> <p><i>Je ne le flatte pas dans son goût d'entendre encore – lorsqu'il s'arrête d'agir – d'entendre encore raconter des actions, des pensées, des aventures d'hommes et de femmes.</i></p> <p><i>Je lui montre certaines choses, telles qu'il</i></p>	<p style="text-align: center;">“NÃO SOU UM POETA ÉPICO...”</p> <p style="text-align: right;">Roanne, 3 de março de 1942</p> <p>Não sou um poeta épico (lamento), nem um dramaturgo, nem um romancista, nem um elegíaco, nem um satírico.</p> <p>Escrevo, escolho (também pelo meu prazer) escrever, para o homem, no momento em que ele repousa e não faz nada, para descobrir para ele as belezas de que pode desfrutar se ele parar não apenas de agir mas de pensar em si mesmo⁵⁹, em sua fortuna, suas responsabilidades, seus deveres, seus prazeres e seus pesares.</p> <p>Não lisonjeio em seu gosto de ouvir de novo – ao parar de agir – de ouvir de novo contar ações, pensamentos, aventuras de homens e de mulheres.</p> <p>Mostro-lhe algumas coisas, tais como</p>
---	---

⁵⁹ A palavra “*songer*” significa, segundo o *Litttré*: “faire un songe; (fig.) s’abandonner à ses rêveries; avoir en l’idée, considérer, se souvenir de; s’occuper de, avoir en vue”. No *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, temos “sonhar, ter um sonho, imaginar em sonhos/ sonhar, meditar; pensar, refletir” e a construção que nos interessa “*songer à quelqu’un* – pensar em alguém, ocupar-se do que lhe diz respeito ou pode interessar-lhe”. Optamos por “pensar em si mesmo” por haver em português a expressão “pense em (alguém)”, por exemplo: “pense em mim, antes de tomar uma atitude”, querendo dizer para considerar alguém, ocupando-se do que lhe diz respeito, sentido em que Ponge emprega o termo no texto.

<p><i>peut (telles qu'il pourrait) les voir sans mon invitation et sans mon secours – mais il n'y penserait pas. Je lui propose une leçon – sans aucun parti pris – sans jugement de valeur. Comme un peintre propose à ses yeux des compositions de formes et de couleurs plaisantes (à propos ou non d'objets qu'il reconnaît, mais découvre sous un autre jour), comme un musicien l'enchanté par des combinaisons de sons et de rythmes qui influent heureusement sur la disposition de son âme, sur son humeur, sa vitalité.</i></p>	<p>pode (tais como poderia) vê-las sem meu convite e sem meu concurso⁶⁰ – ele sequer pensaria nisso. Proponho-lhe uma lição – sem tomar nenhum partido – sem juízo de valor. Como um pintor propõe aos seus olhos composições de formas e cores prazerosas (sobre ou não objetos que ele <i>reconhece</i>, mas que descobre sob uma outra perspectiva), como um músico o encanta por meio de combinações de sons e ritmos que influem de maneira feliz na disposição de sua alma, de seu humor, sua vitalidade.</p>
---	--

4.2.4. *Quand Jupiter seul au monde*

Em “*Quando Jupiter seul au monde*”, o poeta utiliza a imagem do maior planeta do sistema solar para expor seu sentimento de solidão apesar da conexão com o mundo exterior (através da escrita). Nesse contexto, o poeta vai se questionar se Júpiter não deveria cuidar (*s’occuper*) não apenas do mundo exterior mas também de si mesmo. Ao final do texto, que antes narrava em terceira pessoa Júpiter, o sujeito poético passa a ser “je”, explicitando quem dá voz ao planeta no texto. As autorreferências aqui presentes revelam a mudança de perspectiva em sua obra “*Le plus sage alors n’est-il pas de choisir comme objet cette part de lui-même et de lui donner toute son attention ? Peut-être est-ce le point où j’en suis arrivé depuis que j’envisage l’homme (à grands traits). Peut-être est-ce parce que je n’étais pas assez conscient de cela qu’ayant entrepris depuis lors des objets extérieurs (comme auparavant) – par exemple Le lézard, Le volet, Les olives, La cheminée d’usine, L’araignée –*

⁶⁰ De acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, “concurso” significa: “ato ou efeito de concorrer; encontro, freq. fortuito de diversos eventos; fato de duas ou mais coisas se encontrarem juntas num mesmo lugar ou ponto; cooperação, participação numa ação em comum; espécie de competição por meio de prova”. Em francês, “*secours*” quer dizer “*ce qui sert dans un cas pressant pour en sortir; Il se dit simplement de ce qui sert, qui est utile*” (*Litttré*). Embora “concurso” não seja o primeiro sentido de “*secours*” (de acordo com o *Dicionário Francês – Português* de Domingo de Azevedo: “socorro, auxílio, ajuda, assistência; adjutório, apoio, valimento; proteção/ socorro, recurso”), optou-se pela palavra que, nesse contexto, nos pareceu mais capaz de dar conta do sentido, considerando a frase na qual está inserida “sem meu convite e sem meu concurso”, temos a ideia do leitor enxergar através do poema de Ponge coisas que ele não veria caso não tivesse sido convidado pelo autor e caso não houvesse seu apoio, seu auxílio, sua participação, enfim, seu concurso (e não seu socorro).

j'ai dû les traiter (je n'ai pu faire mieux que les traiter) assez différemment que je ne faisais jusqu'alors : intervenant plus que de coutume, adoptant (ou plutôt ne pouvant éviter) un ton plus affectif (tragique ou ravi) ? Ce n'est pas impossible".

<p style="text-align: center;">« QUAND JUPITER SEUL AU MONDE »</p> <p style="text-align: center;">Paris, La Coupole, 3. V. 51</p> <p style="text-align: center;">2 heures du matin</p> <p><i>Quand Jupiter seul au monde, seul en face de son monde, commence à sentir quelques atteintes en lui-même qui l'obligent à se considérer lui-même comme une machine qu'il ne commande pas entièrement – c'est-à-dire – quand la machine grâce à laquelle il commande et comprend le monde – lui apparaît comme indépendante en quelque façon – bien que la ressource lui reste (et il en use immédiatement) d'observer froidement (autant qu'il le peut, cette modification, donc de la considérer comme extérieur à lui) il se dit qu'il commence donc à ressentir les</i></p>	<p style="text-align: center;">“QUANDO JUPITER ESTÁ SÓ NO MUNDO”</p> <p style="text-align: center;">Paris, La Coupole, 3. V. 51</p> <p style="text-align: center;">2 horas da manhã</p> <p>Quando Jupiter está só no mundo, só diante de seu mundo, começa a sentir algumas afecções nele mesmo que o obrigam a considerar a si mesmo como uma máquina que não comanda por inteiro – quer dizer – quando a máquina graças à qual ele comanda e compreende o mundo – lhe aparece de certa maneira independente – mesmo se o recurso que lhe resta (e que usa imediatamente) é observar friamente (o quanto pode, esta modificação, e ⁶¹ de considerá-la como exterior a ele) ele se diz que começa então a sentir as afecções do mundo. Ele observa o</p>
---	---

⁶¹ Sinalizamos aqui a omissão de “donc”, conjunção que, de acordo com o *Littre*, “sert à marquer la conclusion qu'on tire d'un raisonnement / exprime, en general, qu'une chose est ou doit être la conséquence d'une autre / sert souvent de simple transition pour revenir au sujet après une digression”. No contexto, é a última definição que nos interessa, e nesse sentido, omitimos a conjunção para evitar sua repetição, que é menos usual em português do que francês (logo na sequência no texto temos outra conjunção “donc”, dessa vez, traduzida por “então”)

<p><i>atteintes du monde. Il observe le monde gagnant son esprit (ou son corps ?). Il envisage le moment où il sera occupé en majorité, où il perdra donc son libre arbitre. Et déjà il lui semble que son pouvoir sur le monde n'est plus décisif, plus pur. Du fait qu'il ne peut plus être occupé seulement à les exprimer, les objets lui paraissent moins intéressants (moins passionnants), plus lointains. À chaque instant, il doit s'occuper non seulement de quelque objet du monde extérieur mais dans le même temps de quelque part malade (atteinte) de lui-même. Il ne peut plus donc se laisser envahir par quelque objet puisqu'il est pour une part obligé de [se] défendre d'un envahissement (qu'il n'a pas souhaité) par lui-même : c'est comme s'il n'était plus sélectif.</i></p> <p><i>Le plus sage alors n'est-il pas de choisir comme objet cette part de lui-même et de lui donner toute son attention ? Peut-être est-ce</i></p>	<p>mundo ganhando seu espírito (ou seu corpo?). Ele vislumbra o momento no qual será quase todo ocupado e perderá seu livre arbítrio. E já parece-lhe que seu poder sobre o mundo não é mais decisivo, não é mais puro. Por não poder mais apenas ocupar-se em expressá-los, os objetos parecem menos interessantes (menos apaixonantes), mais distantes. A cada instante, deve ocupar-se não somente de algum objeto do mundo exterior mas, ao mesmo tempo, de alguma parte doente (afetada⁶²) dele mesmo. Ele não pode mais se deixar invadir por qualquer objeto já que é, por um lado, obrigado a [se] defender de uma invasão (que não desejou) por ele mesmo : é como se não fosse mais seletivo.</p> <p>O mais sábio então não seria escolher como objeto esta parte dele mesmo e lhe dar toda atenção? Talvez este seja o ponto onde cheguei desde que encaro⁶³ o homem (em linhas gerais)⁶⁴. Talvez seja porque não</p>
---	---

⁶² Temos no texto três ocorrências da palavra “atteinte”, logo no início “*commence à sentir quelques atteintes*”, em seguida “*commence donc à ressentir les atteintes du monde*” e um pouco mais adiante “*de quelque part malade (atteinte)*”. As três ocorrências trazem o mesmo contexto e trata-se de uma ideia central no texto. Por isso, optamos por manter a relação entre elas. De acordo com o *Dicionário Francês – Português* de Domingos Azevedo, temos “golpe, ferida, pancada/dano, estrago/ataque, insulto de uma dor, acesso, doença”. Sendo assim, optamos por “afeção/afetada” por acreditarmos dar mais conta do sentido empregado texto de partida: os golpes do mundo e as partes atingidas/afetadas.

⁶³ “*Envisager*” no texto em francês, ao que Domingos de Azevedo oferece-nos como tradução: “encarar, fitar os olhos em / encarar, afrontar; considerar / ter em vista”. Em português temos “encarar”: “olhar para a cara de alguém, olhar de frente, nos olhos; acarar / examinar com atenção, analisar / fazer frente a, aceitar o repto de, enfrentar”. Nossa escolha baseia-se no sentido transmitido pelo texto, acreditamos pois que “encarar” dê conta da relação estabelecida aqui entre Ponge e o homem: percepção e enfrentamento.

⁶⁴ “*L’homme (à grands traits)*”, nota original na edição de *Pages d’Atelier*: “Título de um texto de Méthodes, OC, t. I, p. 616.” Sobre a expressão “*à grands traits*”: no *Litttré*, temos “*prendre à grands traits, raconter rapidement et avec animation*”. No *Dicionário de Francês – Português* do Domingos de Azevedo, temos: “*A grands traits*, a grandes ou a largos traços, rápida e concisamente”. Retomando o sentido da expressão francesa,

<p><i>le point où j'en suis arrivé depuis que j'envisage l'homme (à grands traits). Peut-être est-ce parce que je n'étais pas assez conscient de cela qu'ayant entrepris depuis lors des objets extérieurs (comme auparavant) – par exemple Le lézard, Le volet, Les olives, La cheminée d'usine, L'araignée – j'ai dû les traiter (je n'ai pu faire mieux que les traiter) assez différemment que je ne faisais jusqu'alors : intervenant plus que de coutume, adoptant (ou plutôt ne pouvant éviter) un ton plus affectif (tragique ou ravi) ?</i></p> <p><i>Ce n'est pas impossible.</i></p> <p><i>Notes</i></p> <p><i>C'est donc qu'il n'est pas Jupiter, pas éternel dans sa puissance, sa santé – mais un homme.</i></p> <p><i>Voilà aussi pourquoi j'ai ressenti comme un bienfait important le fait d'avoir de nouveau une machine à broyer insensible (éternellement insensible) dans ma bouche : et j'ai senti me revenir plusieurs états de ma jeunesse.</i></p>	<p>estava mais tão consciente disso que tendo empreendido desde então objetos exteriores (como anteriormente) – por exemplo <i>O lagarto, A persiana, As azeitonas, A chaminé de fábrica, A aranha</i>⁶⁵ – eu tive de tratá-los (não pude fazer melhor que tratá-los) bem diferentemente do que eu fazia até então : intervindo mais do que de costume, adotando (ou melhor não podendo evitar) um tom mais afetivo (trágico ou contente)?</p> <p>Não é impossível.</p> <p>Notas</p> <p>Acontece que ele não é Jupiter, não é eterno em seu poder, sua saúde – mas um homem. Por isso também, porque eu percebi como um benefício importante o fato de ter de novo uma máquina de moer insensível (eternamente insensível) na minha boca : e senti voltarem a mim diversos estados da minha juventude.</p>
---	---

optamos por traduzi-la por “em linhas gerais”, por se tratar igualmente de uma expressão e contemplar o sentido em francês.

⁶⁵ Como apontamos na introdução do dossiê dos textos em torno das autorreflexões poéticas, e na introdução deste texto, essas autorreferências contribuem para avaliar as transformações na obra pongiana. Ponge aponta os textos que embora tragam um objeto como tema, foram abordados de modo mais “afetuoso”.

4.3. Dossiê Objetos textuais

O terceiro dossiê é formado por “*Le silence*” (1951), “*L’œil, les yeux, le regard*” (1951), “*Le genre des mots*” (1949) e “*Les pluriels*” (1970). São textos que, embora tenham sido escritos em diferentes momentos, estão bem próximos no que diz respeito às suas formas. Os três primeiros textos que compõem o dossiê foram escritos em momentos muito próximos e apenas o último se distancia dos demais em termos de ano de produção, porém todos fazem parte da segunda fase de Ponge. Os textos, chamados objetos textuais, colocam em prática as reflexões de Ponge acerca da proposta de objeto pelo poeta e sua concepção de poema.

4.3.1. *Le Silence*

“*Le Silence*” traz uma terceira variação em nota de rodapé presente em *Pages d’Atelier*: “*Le silence est une chose parfaitement matérielle / Appréciable comme tel, il n’est insupportable qu’aux sots. / Il est plein, non pas vide. / On peut l’écouter, le peser (Var. : le peser, l’écouter). Le temps, comme le sable, s’écoule en silence. / Le silence est le sable (Var. : ou la cendre) des bruits.*” No decorrer do texto, percebemos o silêncio encarado por Ponge sob uma nova perspectiva, a da materialização, atribuindo ao silêncio qualidades pouco usuais, como “concreto”, “cheio”, “intenso” e “erosão”. Temos aqui duas variações do texto que se complementam e se consideramos *Notes d’un poème (sur Mallarmé)* além da terceira variação do texto, percebemos então um retorno ao tema, que como vimos no primeiro capítulo, é uma característica da obra pongiana, podendo ser associado ao “*objeu*” (conceito que propõe um objeto sobre o qual sempre haverá algo a dizer) ou “*inachèvement perpétuel*” (a incansável retomada do tema).

Por se tratar de um texto que dialoga com *Le Silence*, trazemos então alguns trechos de *Notes d’un poème (sur Mallarmé)*, escrito em 1926: “*Le langage ne se refuse qu’à une chose, c’est à faire aussi peu de bruit que le silence [...] Mallarmé n’est pas de ceux qui pensent mettre le silence aux paroles. Il a une haute idée du pouvoir du poète. Il trahit le bruit par le bruit [...] Il a créé un outil antilogique. Pour vivre, pour lire et écrire [...] Poète, non pour exprimer le silence. Poète, pour couvrir les autres voix surprenantes du hasard.*” (PONGE, 1999, p. 181)

<p style="text-align: center;"><i>LE SILENCE</i></p>	<p style="text-align: center;">O SILÊNCIO</p>
<p style="text-align: center;"><i>Paris, nuit du 15-16 mai 1951</i></p>	<p style="text-align: center;">Paris, noite de 15-16 de maio de 1951</p>
<p><i>Note première</i></p>	<p>Nota primeira</p>
<p><i>Le silence est une chose matérielle ; il peut être goûté comme tel. Il n'est insupportable qu'aux sots.</i></p>	<p>O silêncio é uma coisa material; ele pode ser saboreado como tal. Ele só é insuportável para os tolos.</p>
<p><i>Il est fait d'une infinité de bruits infimes. On s'y entend vivre.</i></p>	<p>Ele é feito de uma infinidade de barulhos ínfimos. Nele, cada qual se escuta vivendo.</p>
<p><i>Il est plein (non pas vide). On peut l'écouter. Il est intense (en même temps que détendu).</i></p>	<p>Ele é cheio (e não vazio). Podemos ouvi-lo. Ele é intenso (ao mesmo tempo que relaxado).</p>
<p><i>Il va bien avec la pénombre ou une lumière douce : faible ou tamisée.</i></p>	<p>Ele cai bem com a penumbra ou com uma luz amena⁶⁶ : fraca ou peneirada.</p>
<p><i>Le silence est la respiration du monde. Ce n'est pas peu de chose !</i></p>	<p>O silêncio é a respiração do mundo. Não é pouca coisa!</p>
<p><i>Le silence est le lieu de l'attention et de l'amour (universels).</i></p>	<p>O silêncio é o lugar da atenção e do amor (universais).</p>
<p><i>Silence, le bruit de torrents, silence le bruit de la mer, silence le bruit du vent dans les arbres. Silence le passage des nuages.</i></p>	<p>Silêncio, o ruído de torrentes, silêncio o ruído do mar, silêncio o ruído do vento nas árvores.</p>

⁶⁶ No texto em francês, temos “douce” feminino de “doux”, que, de acordo com o *Litttré*, quer dizer “dont la saveur est agréable, qui n'a rien de rude / par extension, qui fait sur les sens une impression agréable”. No *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, temos como primeira tradução “doce, sereno, fraco, suave (falando da luz, dos sons, das cores, dos aromas)” exatamente a definição que nos interessa. É importante saber que em seguida, aparece a palavra “faible” (fraca) e para evitar sua repetição, não poderíamos optar por essa tradução de “douce”. Ao apresentarmos os dois termos “amena” e “baixa” cremos que assim daremos conta do sentido de “douce”, e utilizamos um recurso que o próprio autor faz uso nesses manuscritos. Apresentar a possibilidade de escolha relaciona-se com a poética de Ponge, a valorização da palavra e a preciosidade textual.

<p><i>Silence, le sablier.</i></p> <p><i>Silence de sable. Le silence est le sable des bruits.</i></p> <p><i>Silence de plomb qui se résoudrait en sable.</i></p> <p><i>Érosion continue. Ressource continue.</i></p> <p><i>Érosion et ressource.</i></p>	<p>Silêncio a passagem das nuvens</p> <p>Silêncio, a ampulheta.</p> <p>Silêncio de areia. O silêncio é a areia dos ruídos.</p> <p>Silêncio de chumbo⁶⁷ que consistiria em areia. Erosão contínua. Recurso contínuo. Erosão e recurso.</p>
---	--

<i>Le Silence</i>	O silêncio
<i>Le silence est une chose parfaitement matérielle.</i>	O silêncio é uma coisa perfeitamente material.
<i>Appréciable comme tel, il n'est insupportable qu'aux sots.</i>	Apreciável como tal, ele só é insuportável aos tolos.
<i>Il est plein, non pas vide.</i>	Ele é cheio, não vazio.
<i>On peut l'écouter, le peser.</i>	Pode-se escutá-lo, pesá-lo.
<i>Le temps, comme le sable, s'écoule en silence.</i>	O tempo, como a areia, flui em silêncio
<i>Le silence est le sable des bruits.</i>	O silêncio é a areia dos ruídos.

4.3.2. *L'œil, les yeux, le regard*

⁶⁷ “*Silence de plomb*” é uma expressão em francês, quer dizer “silêncio pesado, silêncio constrangedor”. Mantivemos o “chumbo” por ser um elemento importante na materialização do silêncio.

Em sua edição de *Pages d'Atelier*, figura como nota de rodapé a seguinte informação “Quando Ponge relê seu texto em 26 de fevereiro de 1952, escreve em papel isolado : ‘Para conquistar / À conquista do olho com palavras, preciso primeiro tentar abri-lo e fechá-lo no mesmo texto. Depois haverá sua expressão, sua profundidade’”.⁶⁸ Esse texto foi escrito na mesma época que o precedente, e segue o mesmo estilo e a mesma temática, mas dessa vez, Ponge propõe através da escrita a materialização do olho, dos olhos e do olhar (termos de mesma origem em português, porém distantes em francês).

<p><i>L'ŒIL, LES YEUX,</i></p> <p><i>LE REGARD</i></p> <p><i>(Cahier ouvert à L'Orangerie,</i> <i>Trie-Château (Oise)</i> <i>le 21 juin 1951)</i></p> <p><i>Je vais d'abord essayer de le (ou de les)</i> <i>former, de le créer d'un coup (et non</i> <i>seulement dessiner, car il y a son expression,</i> <i>sa profondeur); ou si l'on veut de l'ouvrir et</i> <i>refermer dans le même texte (poème) (sera-ce</i> <i>dans la même phrase?)</i></p> <p><i>Puis il y aura à l'étudier par petites journées,</i></p>	<p>O OLHO, OS OLHOS,</p> <p>O OLHAR.</p> <p>(Caderno aberto na Orangerie, Trie-Château (Oise) 21 de junho de 1951)</p> <p>Vou primeiramente tentar formá-lo (ou formá-los), criá-lo de uma só vez (não apenas desenhar, pois há sua expressão, sua profundidade); ou, se quisermos, abri-lo e fechá-lo no mesmo texto (poema) (será que na mesma frase?)</p> <p>Depois teremos de estudá-lo em pequenas</p>
---	--

⁶⁸ “Pour conquérir / À la conquête de l'œil aux paroles, il me faut d'abord essayer de l'ouvrir et refermer dans le même texte. Puis il y aura son expression, sa profondeur.”

<p><i>à le conquérir.</i></p> <p><i>Enfin de nouveau à tenter de le reformer en un seul écrit: complet, total cette fois et définitif.</i></p> <p><i>L'œil de forme sphérique/ à la forme d'une bille, mais l'on n'en voit jamais que le segment antérieur orné ou plutôt fenestré, hubloté d'une cible (convexe) ou cocarde où sont échantillonnés à l'état pur (pures pépites) les métaux que contient le corps (les métaux de chaque personne), de but en noir (porte de sable noir) en but ou abîme),</i></p> <p><i>couché dans le lit en œillet, le sillon des paupières,</i></p> <p><i>et d'abord la niche architecturale des orbites sous le fronton, ou comme le noyau d'un fruit fendu</i></p>	<p>jornadas, conquistá-lo.</p> <p>Enfim, novamente, tentar reformá-lo em apenas um escrito: completo, total desta vez, e definitivo.</p> <p>O olho de forma esférica/em forma de bola de gude, mas dele vemos apenas o segmento anterior ornado, ou melhor, fenestrado, escotilhado⁶⁹ de um alvo (convexo) ou amedalhado⁷⁰ onde são demonstradas no estado puro (puras pepitas) os metais que o corpo contém (os metais de cada pessoa), de alvo obscuro⁷¹ (porta de areia (preta) no alvo ou abismo),</p> <p>deitado na cama em orifício, o sulco das pálpebras,</p> <p>e, antes de tudo, o nicho arquitetural das órbitas sob o frontão⁷²,</p>
---	--

⁶⁹ A palavra “hubloté” foi criada por Ponge. “Hublot” quer dizer “Mar, postigo, vigia”. (*Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo). No *Dicionário Larousse*, “fenêtre munie d’un verre épais, aménagée dans la coque d’un navire”, nesse sentido, optamos por “escotilhado”, tomando a liberdade, como Ponge, de jogar com a palavra “escotilha”.

⁷⁰ Espécie de medalha com círculos, encontrada frequentemente com as cores da bandeira francesa. Devido ao uso da palavra “hubloté” criada por Ponge, aqui tomamos a liberdade de inventar uma palavra baseada na palavra “medalha”, aproximada da definição sugerida de “cocarde” (*Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo): “cocar, laço, insígnia de forma circular, ordinariamente em pregas, que se faz no chapéu, como distintivo de nacionalidade/cocar, laço de barretina dos militares com as cores nacionais/ fig. Cor, partido, bandeira, opinião política que tem por emblema o cocar: changer de cocarde, virar a casaca.”

⁷¹ “But en noir” é uma jogo de palavra com a expressão “but en blanc” que quer dizer “de maneira direta”. Buscamos trazer o sentido de “indiretamente” com a palavra “obscuro”.

⁷² “Fronton” de acordo com o *Litttré* é um termo da arquitetura que significa “ornement d’architecture, de forme triangulaire, ordinairement, qui surmonte et couronne la principale entrée d’un édifice.” Em português, temos o seu equivalente “frontão”.

<p style="text-align: center;">★</p> <p><i>S'il s'ouvre, la lumière s'y polarise et selon le point où pour le spectateur elle se réfléchit, l'expression change : mais l'impression cependant est donnée, l'illusion, il semble de toute façon que la lumière, comme une brève flamme ou étincelle, vienne de l'intérieur (ce qui est faux : seulement la façon de l'appréhender).</i></p> <p><i>On ne peut voir un œil ouvert sans aussitôt être attiré (non tout à fait ébloui, ébloui pourtant un peu certes) par le reflet de la lumière extérieure.</i></p> <p><i>Il y a un autre point : plus sensible encore : c'est celui du regard.</i></p> <p><i>(On ne regarde pas un regard – il faudra que j'essaye : on regarde une expression (qu'on interprète), un fantôme.)</i></p> <p><i>Quoi qu'il en soit le moment du regard est fort sensible, troublant (surtout celui de la première fois).</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>Voyons! dans la nature il y a des glaces, des</i></p>	<p>ou como o caroço de uma fruta cindida</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Se ele se abre, a luz polariza-se e, conforme com o ponto onde ela se reflete para o espectador, a expressão muda: mas a impressão é no entanto dada, a ilusão, de qualquer maneira parece que a luz, como uma breve chama ou faísca, vem do interior (o que é mentira: somente a maneira de apreendê-la).</p> <p>Não se pode ver um olho aberto sem logo ser atraído (mas não completamente deslumbrado, um pouco deslumbrado certamente) pelo reflexo da luz externa.</p> <p>Há um outro ponto: ainda mais sensível: é o do olhar.</p> <p>(Não se olha um olhar – vou precisar tentar: olha-se uma expressão (que interpretamos), um fantasma.)</p> <p>De todo modo, o momento do olhar é sensibíllissimo, perturbador (sobretudo o da primeira vez).</p> <p style="text-align: center;">★</p>
---	---

<p><i>vitres, des eaux, des pierres cristallines (cristaux naturels) comportant ainsi des points brillants de réflexion de la lumière. Pourtant qu'est-ce qui en distingue les yeux : c'est probablement l'ambiance (l'entourage) du visage, c'est aussi la présence de la prunelle (but en blanc, ou plutôt en noir) : cet abîme, ce tunnel minuscule où il n'y a évidemment rien à voir : si l'on regardait au télescope-microscope que verrait-on? rien : on perdrait tout l'entourage et on ne décèlerait que des particules physiologiques sans intérêt (probablement).</i></p>	<p>Vejamos! Há na natureza espelhos, vidros, águas, pedras cristalinas (cristais naturais) que comportam pontos brilhantes de reflexão da luz. No entanto, o que distingue os olhos: provavelmente o ambiente (o entorno) do rosto, é também a presença da pupila (alvo branco /direto, ou melhor, obscuro): este abismo, este túnel minúsculo onde não há evidentemente nada a ver: se olhássemos pelo telescópio-microscópio, o que veríamos? nada: perderíamos todo o entorno e vislumbraríamos apenas em partículas fisiológicas desinteressantes (provavelmente).</p>
<p style="text-align: center;">★</p>	<p style="text-align: center;">★</p>
<p style="text-align: right;"><i>Note du 26 février 52</i></p>	<p style="text-align: right;">Nota de 26 de fevereiro de 52</p>
<p><i>De la vitrification de l'œil, dès la perte de conscience. Donc le brillant, l'éclat de l'œil n'est pas le fait seulement de la réfraction de la lumière. Il y a aussi là comme une lampe. Comme un foyer. Comme un émetteur de lumière. Ou bien peut-être ne sont-ce que d'infinitésimales vibrations, des mouvements infimes et incessants? Ces mouvements, c'est ce qu'on nomme la vie...?</i></p>	<p>Da vitrificação do olho, assim que se perde a consciência. O brilhante, a cintilação do olho não é, pois, somente consequência da refração da luz. Há aí <i>também</i> algo como uma luminária. Como um foco. Como um emissor de luz. Ou seria talvez, , apenas vibrações infinitésimas, movimentos ínfimos e incessantes? Esses movimentos, é o que nomeamos vida...?</p>

4.3.3. *Genre des mots*

No breve texto “*Genre des mots*”, a arbitrariedade do gênero das palavras leva Ponge a abordar as palavras como coisas, questionando seus gêneros, seus sexos. Parece-nos importante ressaltar que todas as palavras empregadas por Ponge para questionar o gênero das palavras têm coincidência de gênero em português: *la main* (a mão), *le bras* (o braço), *la*

jambe (a perna), *le pied* (o pé). Mas se o autor tivesse optado por questionar o gênero das palavras como *la mer* (o mar), por exemplo, essa dificuldade teria se apresentado na tradução. Parece-nos óbvio que “o mar” seja masculino, tanto quanto “*la mer*” seja feminino. O fato de termos um elemento da natureza tão assimilado como o mar em gêneros diferentes nas línguas francesa e portuguesa contribui ainda mais para o questionamento levantado por Ponge no texto: “*L’absurdité seule présida-t-elle aux choix de ces genres?*”.

GENRE DES MOTS	GÊNERO DAS PALAVRAS
<p style="text-align: right;"><i>Paris, mai 49</i></p> <p><i>Quoi de plus mystérieux que les genres je veux dire le sexe des mots (et quoi de moins étudié).</i></p> <p><i>Il me semble me souvenir que manus en latin est du neutre. Féminin en français...! (il manque un signe pour l'étonnement).</i></p> <p><i>Mais le pied est du masculin.</i></p> <p><i>L'absurdité seule présida-t-elle aux choix de ces genres? (Ou l'hasard? Hasard ici synonyme d'absurdité...)</i></p> <p><i>On dit le bras et la main</i></p> <p><i>et, au contraire, la jambe et le pied.</i></p> <p><i>Pourquoi? Pourquoi?</i></p> <p><i>C'est à pleurer, quand on y songe!</i></p> <p><i>À pleurer (d'ignorance) (ou) de bêtise</i></p>	<p style="text-align: right;">Paris, maio de 49</p> <p>Nada mais misterioso do que <i>os gêneros</i>, quer dizer, <i>o sexo</i> das palavras (e nada de menos estudado).</p> <p>Creio me lembrar que <i>manus</i> em latim é neutro. Feminino em francês...! (falta um signo para o espanto).</p> <p>Mas o pé é masculino.</p> <p>Apenas o absurdo reinou na escolha desses gêneros? (Ou o acaso? Acaso aqui sinônimo de absurdo...)</p> <p>Se diz <i>o</i> braço e <i>a</i> mão</p> <p>e, ao contrário, <i>a</i> perna e <i>o</i> pé.</p> <p>Por quê? Por quê?</p> <p>É de chorar quando refletimos!</p> <p>De chorar (por ignorância) (ou) por</p>

<p><i>Mais comment le voir autrement? nous ne pouvons!</i></p> <p><i>Quelle faiblesse! Quelles manies!</i></p>	<p>besteira</p> <p>Mas como ver isso de outro jeito? Não podemos!</p> <p>Quanta fraqueza! Quanta mania!</p>
--	---

4.3.4. *Les pluriels*

No manuscrito de “*Les pluriels*”, Ponge anotou “*à faire plus court*”. O texto foi escrito no dia 30 de maio, porém as variações anotadas no mesmo manuscrito são do dia 3 de junho de 1970. Trata-se do texto mais recente de todos os que foram selecionados e traduzidos. Embora distante, no que diz respeito ao tempo, do texto precedente, as temáticas se aproximam, se em “*Le genre des mots*”, Ponge tratou o gênero, aqui, o autor vai abordar o número das palavras.

Nesse metatexto, Ponge exalta a letra “s” que permite a língua (francesa mas também a portuguesa) de passar uma palavra do singular para o plural, simbolizando a materialidade do signo, de seu caráter gráfico. Tornando a palavra tão concreta quanto o objeto. Mesmo que manifestado de diferentes formas, esse interesse pela materialidade verbal está presente ao longo de toda a sua produção literária.

Interessante notar que Ponge exalta a simplicidade em se transformar um substantivo no plural em determinadas línguas, como no francês, mas, diferente do português, a língua francesa, embora ofereça o plural com a letra “s” na maioria de suas palavras, conta com outra forma de plural, bem recorrente, com a letra “x” (“*travail*”, “*travaux*”).

<i>LES PLURIELS</i>	OS PLURAIS
30 mai 70, repris le 1 ^{er} juin	30 de maio de 70, retomado dia 1º de junho
<i>J'aime les pluriels – mot, d'abord, qui me</i>	Eu gosto dos plurais – palavra,

<p><i>plaît./ Ah ! Que je le dise d'abord : d'abord parce que ce mot me plaît (à condition qu'on y prononce l'l) pour laisser/ placer en suspens (vers l'élévation) quelque chose (un mot meilleur à trouver)/ la matière verbale, pourtant immédiatement terminé (bouclé) dans son abondance, sa ressource (son indication d'abondance), de richesse, de sémination ou dissémination possible) par le s.</i></p> <p><i>J'aime que les choses qui m'entourent (de mon environnement) soient au pluriel (soient plurielles), d'abord parce qu'il en est toujours ainsi dans la nature (en réalité) : une grande (infinie) variété (diversité) de choses distinctes (distinctes les unes des autres) mais toutes, dans leur distinction même (chacune), au pluriel – ce qui leur permet (par certaines de leurs individualités, certains de leurs individus) aux extrémités (à l'extrême, aux extrêmes de chaque espèce) de se rejoindre comme s'entremêlent – et dans certains cas, sous points de vue, s'entremiment⁷³ – les branches extrêmes de troncs bien distincts.</i></p>	<p>primeiramente, que me agrada. / Ah! Que eu o diga primeiramente : primeiramente porque essa palavra me agrada (com a condição de que se pronuncie o s) para deixar / colocar em suspenso (rumo à elevação) alguma coisa (achar uma palavra melhor⁷⁴) / a matéria verbal, no entanto imediatamente terminada (encerrada) em sua abundância, seu recurso (sua indicação de abundância, de riqueza, de seminação ou disseminação possível) pelo s.</p> <p>Gosto que as coisas que me cercam (do meu ambiente) estejam no plural (sejam⁷⁵ plurais), primeiro porque é sempre assim na natureza (na realidade) : uma grande (infinita) variedade (diversidade) de coisas distintas (distintas umas das outras) mas todas, em sua distinção mesmo (cada uma), no plural – o que permite (por causa de algumas de suas individualidades, alguns de seus indivíduos) às extremidades (ao extremo, aos extremos de cada espécie) de se juntar como se entrelaçam – e em certos casos, sob certos pontos de vista, se entreimitam – os galhos extremos de troncos bem distintos.</p> <p>Gosto dos plurais porque isso, e apenas</p>
---	--

⁷³ Temos aqui a relação entre os termos “*entremêler*” que, de acordo com o *Litttré*, quer dizer “*mêler par-ci, par là, insérer par-ci, par-là*”, já o verbo “*entremimer*” deriva de “*mimer*”: “representar por gestos, arremedar” (*Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo). Optamos por manter a relação entre os verbos, traduzindo-os por “entrelaçar” (“juntar, prender, enlaçando” – *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*) e “entreimitam”, contemplando os sentidos em seus contextos.

⁷⁴ “(un mot meilleur à trouver)” seguindo “quelque chose” (alguma coisa), sugerimos aqui que Ponge pretendia voltar ao texto, deixando para trás essa anotação: “encontrar uma palavra melhor”.

<p><i>J'aime les pluriels parce que cela, seul, justifie et permet l'abstraction – activité naturelle – et par cela exaltante, jubilante – de l'esprit. Et aussi parce que la pluralité (multiplicité) des individus dans chaque espèce permet, justifie la notion d'espèce, assure sa perpétuation (malgré la perte d'une grande quantité de possibles, leur sacrifice à chaque printemps, à chaque génération) : en somme cela permet (et justifie) non seulement la notion d'espèce, mais l'espèce (la perpétuation de l'espèce) elle-même.</i></p>	<p>isso, justifica e permite a abstração – atividade natural – e por isso exaltante, jubilante – do espírito. E também porque a pluralidade (multiplicidade) dos indivíduos em cada espécie permite, justifica a noção de espécie, assegura sua perpetuação (apesar da perda de uma grande quantidade de possíveis, seu sacrifício a cada primavera, a cada geração) : em suma, isso possibilita (e justifica) não apenas a noção de espécie, mas a espécie (a perpetuação da espécie) ela mesma.</p>
<p>I.VI.70</p>	<p>I.VI.70</p>
<p><i>Peut-être aussi (enfin) aimé-je les pluriels parce qu'ils me font (mieux) sentir ma singularité, – le fait que je est simple, single, unique, seul (croit-il) de son espèce (dans son espèce) –, me mettent en condition (en situation) de roi. Me permettent, m'invitent à me considérer, à m'admirer (à me réjouir) comme le roi (le prince unique) des choses.</i></p>	<p>Pode ser também (finalmente) que eu ame os plurais porque eles me fazem (melhor) sentir minha singularidade, – o fato de que eu é simples⁷⁶, single, único, só (ele acredita) de sua espécie (na sua espécie) –, me colocam em condição (em situação) de rei. Me permitem e me convidam a me considerar, a me admirar (a me regozijar) como o rei (o príncipe único) das coisas.</p>

⁷⁵ Visto que os verbos “ser” e “estar” estão contemplados no verbo “être”, temos, nesse exemplo “*soient au pluriel (soient plurielles)*” evidenciando a diferença entre os verbos em português, por isso optamos pela tradução “estejam no plural (sejam plurais)”.

⁷⁶ Temos a palavra “simples”, no singular em francês “*simple*”, simbolizando a singularidade do “eu” (“*je*”), em contraponto com os plurais. Porém, em português, a palavra “simples” não varia em número, perdendo esse contraponto “gráfico” na palavra, mas mantendo o sentido.

<p><i>J'adore, j'admire que les langues aient – ainsi qu'elles ont – une (ou des) façon(s) aussi simple(s) [claire(s), rapide(s) et simple(s)] d'indiquer le pluriel. Que la distinction du singulier et du pluriel soit l'une de leurs premières préoccupations, l'un de leurs principaux soucis – et que ce problème soit, par elles, aussitôt résolu. Je révère cette virtuosité, ce génie. Je lui accorde le caractère du sacré. / Je ne suis pas loin de lui accorder la qualification de « sacré ».</i></p>	<p>Adoro, admiro que as línguas tenham – quando têm – uma (ou algumas) maneira(s) tão simples [clara(s), rápida(s) e simples⁷⁷] de indicar o plural. Que a distinção do singular e do plural seja uma de suas primeiras preocupações, uma de suas principais inquietações – e que este problema seja, por elas, logo resolvido. Reverencio essa virtude, esse gênio. Eu o atribuo o caráter do sagrado. Não estou longe de lhe atribuir a qualificação de sagrado.</p>
---	---

4.4. Em torno do surrealismo

O quarto dossiê é composto por três textos, sendo duas cartas: “*Lettre aux surréalistes*” e “*À André Breton, Buñue e Dalí*” e o texto “*La solitude n'est pas bonne*”. Os três textos foram escritos entre 1930 e janeiro de 1931 (o primeiro *Manifeste du surréalisme* de Breton é de 1924 e o segundo manifesto, de 1930). Os textos revelam um interesse, tardio, de Ponge pelo movimento surrealista, revelando um diálogo com o movimento, ou monólogo, visto que a maioria de suas cartas não eram entregues e considerando também suas anotações nas edições de *La Révolution surréaliste* “*lues la plume à la main*”. Trata-se de um movimento no qual não podemos inserir Francis Ponge, que nunca pode se fechar em um movimento literário, mas, através dos textos que compõem esse dossiê, podemos constatar sua breve aproximação e admiração.

4.4.1. *Lettres aux surréalistes*

⁷⁷ Mais uma vez a ocorrência de “simples”, no texto de partida “*simple(s)*” traz o “s” entre parênteses, jogando com o plural da palavras “simples”, em português, a não variação de número da palavra inviabiliza sua reprodução.

Se a relação de Ponge com os surrealistas traz termos contraditórios como admiração e hesitação, aproximação e distanciamento, nessa longa carta intitulada “*Lettre aux surréalistes*”, constatamos apenas seu lado favorável ao movimento. Trata-se de uma carta comprometida em dar apoio não só ao movimento surrealista como individualmente aos seus destinatários, Breton, Aragon e Éluard (a carta se encerra com uma pequena mensagem muito positiva a cada um deles). O tom adotado por Ponge é de uma espécie de tímido admirador, que escreve inúmeros rascunhos de cartas a eles, mas nunca as envia, e até mesmo se envergonha do que escreve (tão logo o faz) “*Le précédent morceau de bravoure me paraît aussitôt complètement idiot, même honteux*”. Mas que no entanto, dessa vez, pretende enviar “*Par fatigue, par mépris de tout fard et de toute idée qu’une perfection logique soit possible, à cette heure, avant de m’endormir, je l’adopte, je vous l’envoie (...) quelques pages plus ou moins faibles que je vous écrivais hier. Après quoi vous n’aurez sans doute qu’une écorce de moi encore de plus par terre, mais vous l’aurez.*”

Em nota de rodapé, temos a explicação sobre o texto Berl citado na mensagem endereçada a Éluard: “Emmanuel Berl publicou na Grasset em 1929, *Mort de la morale bourgeoise*, republicado pela Gallimard em 1930”, mesmo ano da carta escrita por Ponge.

<p><i>LETTRE AUX SURREALISTES</i></p>	<p>CARTA AOS SURREALISTAS</p>
<p><i>à Breton, Aragon et Éluard</i></p> <p><i>30 janvier 1930</i></p>	<p>a Breton, Aragon e Éluard</p> <p>30 de janeiro de 1930</p>
<p><i>Pardonnez-moi je ne trouve rien de mieux que de vous envoyer tels que ces brouillons de lettres – incapable de les mettre au propre, mais incapable aussi de résister au désir de vous atteindre de quelque façon que ce soit et de tâcher de vous persuader, si cela peut vous faire quelque chose, que je suis</i></p>	<p>Desculpem-me, não me ocorre nada melhor do que enviar assim mesmo estes rascunhos de cartas a vocês – incapaz de passá-las a limpo, mas também incapaz de resistir ao desejo de chegar até vocês, de algum modo, e para tentar persuadi-los, se é que isso possa</p>

<p><i>avec vous.</i></p> <p><i>Le seul hommage je pense que l'on puisse rendre à quelqu'un est de ne pas pouvoir lui parler ; en aucune circonstance, d'aucune façon ; essayant pourtant à maintes reprises et désirant chaque fois de toutes ses forces y parvenir. Depuis sept ans c'est avec vous ce qui m'arrive. C'est ce qui fait de cette lettre la n^{ième} que je vous écrive, si c'est la première que vous receviez. C'est aussi pourquoi je vous demande de l'excuser si par quelque endroit elle vous choque. Vous pensez bien qu'elle me choque moi-même par plusieurs.</i></p> <p><i>Mais vraiment je suis arrivé à une époque de ma pensée – et je n'emploie pas de telles expressions croyez-le bien sans rire jaune – où il me semble que je dois à cette pensée de me débarrasser de certains scrupules, purement de pudeur, et faire litière de ces scrupules au fougueux coursier de mon indignation (plus ou moins en papier, mais qu'y puis-je, il suffit sans doute qu'il n'en soit pas tout à fait), – afin de tenter de porter au jour, de quelle manière que ce soit, sinon une vérité à laquelle bien entendu je ne suis pas</i></p>	<p>significar algo, de que estou com vocês.</p> <p>Creio que a única homenagem que podemos prestar a alguém é a de não poder lhe falar; em nenhuma circunstância, de maneira alguma; no entanto, tentando repetidamente e desejando toda vez, com todas as forças, conseguir. Há sete anos, é o que me acontece em relação a vocês. Por isso, esta é a enésima carta que escrevo, mesmo sendo a primeira que vocês recebam. E por isso também peço desculpas se, por algum motivo, ela os choca. Vocês devem imaginar que ela choca a mim mesmo por vários motivos.</p> <p>Mas realmente cheguei a um momento do meu pensamento – e, acreditem, não emprego tais expressões sem um sorriso amarelo – em que parece que devo a esse pensamento o fato de me libertar de certos escrúpulos, de puro pudor, e não fazer caso⁷⁸ desses escrúpulos ao ardente corcel da minha indignação (mais ou menos em papel, mas o que posso fazer, basta, provavelmente, que não o seja completamente), – visando trazer à luz, do jeito que for, senão uma verdade, na qual</p>
--	--

⁷⁸ “Litière”, segundo o *Littre* significa “chez les anciens Romains, voiture portée par des hommes/ espèce de chaise à porteurs/ lit couvert porté sur deux bancards, par deux ou plusieurs chevaux ou mulets”, em português “liteira”, mas “faire litière d’une chose” é uma expressão idiomática, e de acordo com o *Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, quer dizer: “desprezar uma coisa”, por isso optamos por “não fazer caso”, aproximando as construções (com o verbo “faire”/“fazer”) “faire litière de ces scrupules” e “não fazer caso desses escrúpulos”.

<p><i>assez fou pour croire être parvenu, du moins tout mes efforts, toutes mes démarches, tous mes bonds idéologiques autant que possible, – parce qu’il m’est apparu qu’ils se produisent tous depuis mon enfance dans une certaine direction. En un mot je me suis aperçu que le contenu de mon esprit présentait un caractère constant qui l’obligeait, en quelque sorte, à ne pas laisser ses démarches secrètes : je veux parler d’un caractère subversif.</i></p> <p><i>Vous n’avez pas été naturellement sans remarquer que beaucoup d’hommes dont toutes les pensées sont au fond subversives se trouvent curieusement empêchés d’en livrer publiquement aucune. C’est à croire que dieu lui-même est contre la subversion, je veux dire cet innommable et décourageant démon qui préside aux rapports de la pensée et de la parole. Toujours est-il que les hommes les plus nobles secrètement par lui saisis à bras</i></p>	<p>evidentemente não estou louco suficiente para acreditar, ter chegado, no mínimo, todos os meus esforços, procedimentos⁷⁹, saltos⁸⁰ ideológicos, sempre que possível, – porque me pareceu que todos se produzirão, desde a minha infância, numa certa direção. Em suma, percebi que o conteúdo da minha mente⁸¹ apresentava um caráter constante que a obrigava, de alguma maneira, a não deixar seus procedimentos secretos: quero dizer, um caráter subversivo.</p> <p>Naturalmente, vocês não devem ter deixado de notar que muitos homens cujos pensamentos no fundo são subversivos, encontram-se curiosamente impedidos de tornar qualquer um deles público. Parece que o próprio deus é contra a subversão, quero dizer, este inominável e desencorajador demônio que preside as relações entre o que</p>
--	---

⁷⁹ “Démarche”, no Littré: “le pas qu’on commence à faire quand on veut aller en quelque lieu ou en sortir/ Marche (du style poétique en ce sens)/ Allure, façon de marcher/ (fig) Manière d’agir”. Pelo contexto, optamos por “procedimentos”: maneira de agir, modo de proceder, de portar(-se)/ conduta, comportamento (*Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*).

⁸⁰ A palavra “bonds”, no contexto em que aparece, associada a “idéologiques”, quer dizer “saut” (Littré), (“salto” em português), por isso, aqui, optamos por “saltos ideológicos”.

⁸¹ Temos seis vezes a ocorrência da palavra “esprit” ao longo da carta. A palavra pode assumir diferentes sentidos, de acordo com o Littré, “souffle/ aspiration/ substance incorporelle et intellectuelle/ les corps légers et subtils qu’on regardait comme le principe de la vie et des sentiments/ l’âme de l’homme, l’esprit et le corps/ en particulier le sens d’esprit, l’âme considérée comme l’agent des pensées, des souvenirs, des volontés/ il se dit en particulier des facultés intellectuelles, de l’aptitude à comprendre, à saisir, à juger”, dentre outros de cunho religioso que não nos interessam nesse contexto. Optamos, aqui, por “mente” por nesse caso estar mais próximo de “l’agent des pensées” e nas demais ocorrências, de acordo com o contexto, optamos por “espírito”, tendo uma equivalência de sentido.

le corps s'entendent souffler mille spécieux prétextes. Si bien que par scrupule envers ces ours chéris qu'ils voudraient retenir plus longtemps sous leur langue, par goût du complot ou de la bombe minutieusement préparée, non seulement ils n'admettent couramment à la parole que ce qui ne leur tient pas à cœur mais encore quelques fois pour assurer, pensent-ils, la sérénité de leur réflexion ils adoptent civilement les positions les plus communes, et dans leur bouche les plus basses expressions du déshonneur et de la sottise. Eh bien ! Je me demande pourquoi je me le répète et surtout en m'adressant à vous qui le savez aussi bien que moi (sans doute est-ce pour m'en assurer plus profondément encore, dans la compagnie critique la moins inacceptable pour moi à cette époque), ces scrupules d'apparence les plus nobles conduisent directement au gâtisme. Autrement dit c'est jouer pour l'esprit un jeu dangereux. Cela je l'affirme par expérience. On ne s'habitue pas impunément aux hommes. L'esprit y perd aussitôt. Et ce qu'il faut préserver et entretenir ce ne sont pas quelques raisons, si subversives soient-elles, c'est la vivacité même de réflexes qui les ont à l'origine rendues possibles, c'est sa faculté d'indignation.

Or il n'y a qu'un moyen de préserver la colère, c'est de lui donner libre cours. Je ne peux concevoir une colère sans objet (je veux

se pensa e o que se diz. Ainda assim, os homens, os mais nobres, secretamente por ele agarrados com unhas e dentes ouvirem soprar mil especiosos pretextos. De modo que por escrúpulo em relação a esses queridos ursos que eles gostariam de segurar por mais tempo embaixo da língua, por gostar da conspiração ou da bomba minuciosamente preparada, não somente eles só aceitam dizer e que seja dito o que não lhes é caro, mas ainda, algumas vezes, para garantir, creem, a serenidade de suas reflexões, adotam civilmente as posições mais comuns, e dentro de suas bocas guardam as mais baixas expressões da desonra e estupidez. Bem! Me pergunto por que me repito isso e principalmente, dirigindo-me a vocês que o sabem tão bem quanto eu (provavelmente é para me assegurar mais profundamente ainda, na companhia crítica menos inaceitável para mim nos dias de hoje), esses escrúpulos de aparência mais nobres levam diretamente à senilidade. Em outras palavras, é jogar um jogo perigoso para o espírito. Afirmo por experiência. Não nos acostumamos impunemente com os homens. O espírito logo se perde. E o que é preciso preservar e conservar não são algumas razões, por mais subversivas que sejam, é a própria vivacidade dos reflexos que no início as tornaram possíveis, é a sua faculdade de indignação.

Ora, há apenas um meio de preservar a cólera, é dando-lhe total liberdade. Não posso

dire sans objets à casser sous la main) mais une avalanche même de pas grand-chose arrache sur son passage des blocs qui à leur tour en disent beaucoup plus long et en font bien davantage. Bien davantage qu'une prétendue dynamite synthétique à propos de laquelle je remarquerai seulement primo que pas un logicien encore n'a pu nous en apporter la formule et secundo que les observations signalent deux formes de la même sourde maladie que j'évoque sans en avoir l'air : l'une se nomme bien la folie, c'est-à-dire l'expression véritable, et on ne peut la trouver au premier chef qu'acceptable, mais l'autre se nomme la paralysie : ce qui semble indiquer que l'effet des infiniment cachés est assez incertain, et m'engage à souhaiter plutôt voir surgir dans les fragiles borbiers de bambous de la critique générale quelque animal plus délibéré, que ce soit quelque hyène hagarde, pareille à ces poètes qu'aveugle et que nourrit la mort, ou quelque à la fois noble et facétieux lion.

Le précédent morceau de bravoure me paraît aussitôt complètement idiot, même honteux. Mais ici je tombe de fatigue. Les jours pour la raison sont mille fois trop courts. Et pourquoi s'en plaindre : l'homme étant plus qu'à moitié l'obligé, dans tous les sens du terme, de l'obscurité et du rêve. Par

conceber uma cólera sem objeto (quero dizer, sem objetos para serem quebrados nas mãos), mas uma avalanche, mesmo que não seja de grande coisa, arranca pelo caminho blocos que, por sua vez, dizem mais e que fazem bem mais. Bem mais do que uma suposta dinamite sintética sobre a qual noto apenas: primeiro, que nenhum lógico até o presente momento pôde nos descrever a fórmula e, segundo, que as observações destacam duas formas da mesma doença surda que evoco, mesmo sem parecer fazê-lo: uma se chama mesmo loucura, isto é, a expressão verdadeira, e só podemos, em primeira instância, achá-la aceitável, mas a outra se chama paralisia: o que parece indicar que o efeito dos infinitamente escondidos é bem incerto, e me leva a desejar, de preferência, ver surgir nos frágeis lamaçais de bambu da crítica geral algum animal mais deliberado, mesmo que seja alguma hiena indomável, igual a esses poetas cegos que alimentam a morte, ou como algum nobre e gracioso leão.

O trecho de bravura precedente já me parece completamente idiota, até mesmo vergonhoso. Mas aqui desabo exausto. Os dias para a razão são mil vezes mais curtos. E por que se queixar disso: o homem estando em grande medida obrigado, em todos os sentidos do termo, à obscuridade e ao sonho. Por cansaço, por desprezo a todo

fatigue, par mépris de tout fard et de toute idée qu'une perfection logique soit possible, à cette heure, avant de m'endormir, je l'adopte, je vous l'envoie, et je place à la suite sans me demander si je me répète (et que je me confonde je ne le crois pas possible) quelques pages plus ou moins faibles que je vous écrivais hier. Après quoi vous n'aurez sans doute qu'une écorce de moi encore de plus par terre, mais vous l'aurez.

.....

Je me suis tu sept ans et jusques à ce jour d'un voile de curiosité j'ai couvert mon amour. Mais aujourd'hui qu'on prétend un peu partout que vous êtes mortes et qu'il paraît que tout le monde vous laisse tomber, je n'y tiens plus : je ne vois plus aucune raison de ne pas vous dire que je vous préfère, et de beaucoup, à tout ce monde. Voici ma première affirmation peut-être : oui, je commence à prétendre à moi-même par la

fingimento⁸² e a toda ideia de que uma perfeição lógica seja possível, nesse instante, antes de dormir, eu a adoto, envio a vocês e coloco na sequência sem me perguntar se me repito (e que me confundo, não creio que seja possível) algumas páginas mais ou menos frágeis que eu escrevia ontem. Depois disso, vocês terão sem dúvida apenas mais uma casca de mim caída no chão⁸³, mas a terão.

.....

Calei-me por sete anos e até hoje, com um véu de curiosidade cobri meu amor.⁸⁴ Mas hoje que julgam em quase todos os lugares que estão mortos e que parece que todo mundo deixa vocês de lado⁸⁵, eu não aguento mais: não vejo mais razão nenhuma para não dizer que prefiro vocês, e muito, a todo mundo. Eis talvez minha primeira afirmação: sim, começo a julgar a mim mesmo nessa mesma oportunidade.

Com efeito, por uma loucura que me é

⁸² A palavra “fard” quer dizer (Littré) “(fig.) *Déguisement, feinte, dissimulation dans les discours. Terme de littérature. Faux ornements.*” Ao que Domingos de Azevedo sugere (*Dicionário Francês – Português*): “Disfarce, fingimento, dissimulação” ou ainda “falsos ornatos (em matéria de eloquência)”. Considerando o contexto, optamos por “fingimento”, acreditando ter dado conta do sentido.

⁸³ Na frase “vous n'aurez sans doute qu'une écorce de moi encore de plus par terre” é uma metáfora, na qual “écorce”, que significa “cortiça, casca ou película dos vegetais” (*Dicionário Francês – Português* de Domingos de Azevedo, simboliza as folhas caídas no chão, os numerosos rascunhos escritos por Ponge (aos surrealistas), como as folhas das árvores ou mesmo as cascas do seu tronco. Acreditamos se tratar do acúmulo de folhas. A redundância contida em “encore de plus”, em português foi transmitida através de “caída no chão”.

⁸⁴ Nota original de *Pages d'Atelier*: “Eco de uma réplica de Antiochus em *Bérénice* de Racine: ‘Calei-me por cinco anos...’” (ato I, cena 4).

⁸⁵ Traduzimos a expressão familiar “laisser tomber” pela também familiar “deixar de lado”, mantendo ainda a formação com o verbo “laisser” / “deixar”, em português. O sentido é de “deixar pra lá”, “não ligar”, “desistir”.

<p><i>même occasion.</i></p> <p><i>C'est qu'en effet par une folie qui m'est personnelle et qui consiste à vouloir à toute force placer d'abord la parole et la raison dans la bouche de mon adversaire il m'a fallu d'abord, contre le surréalisme qui se trouvait donné en moi, reforcer à grand renfort de tortures dans mon esprit tous les arguments du conformisme. Pendant sept ans je me suis assommé à faire prendre en moi des idées comme « tout ce qui peut être transformé de l'intérieur doit être d'abord respecté » ou « il ne s'agit pas bien entendu de partir des règles mais de n'être content que lorsqu'on les retrouve » ou encore « est esthétiquement et moralement valable tout ce qui conseille la subversion, oui, mais qui dans le même moment jette des armes à la conversation, comme en lui criant défends-toi ».</i></p> <p><i>Il l'a fallu d'abord, pour qu'aujourd'hui, assuré d'avoir assez consciencieusement, sans trop de lâcheté, sans restriction, sans ombre reconstruit, parlé oui et par conséquent pensé, c'est-à-dire après m'être aussi parfaitement qu'il m'a été possible rendu compte de toutes ces illusions, je me permette enfin de me laisser revenir à ma</i></p>	<p>pessoal e que consiste em querer a todo custo colocar primeiramente a palavra e a razão na boca do meu adversário, foi preciso primeiro, contra o surrealismo que se encontrava em mim, forjar novamente à custa de torturas em meu espírito, todos os argumentos do conformismo. Durante sete anos eu me matei fazendo entrar em mim ideias como “tudo o que pode ser transformado desde o interior deve primeiramente ser respeitado” ou “não se trata evidentemente de se basear em regras mas de estar contente somente quando as encontramos” ou ainda “é estética e moralmente válido tudo que aconselha a subversão, sim, mas que ao mesmo tempo traz argumentos na conversa, como se estivesse gritando para ela defendá-se”.</p> <p>Primeiramente, foi necessário garantir de ter conscientemente, sem muita covardia, sem restrição, sem sombra reconstruída, foi preciso, ter dito sim e consequentemente, pensado, quer dizer, depois de ter tão perfeitamente quanto me foi possível percebido todas essas ilusões, para que hoje eu me permita enfim voltar à minha paixão de sempre⁸⁶, à minha paixão pueril, contra toda a estupidez e baixeza do estado de coisas que nos cerca, contra essa farinha ignóbil que</p>
--	---

⁸⁶ Considerando o trecho: “Il l'a fallu d'abord, **pour qu'aujourd'hui**, assuré d'avoir assez consciencieusement, sans trop de lâcheté, sans restriction, sans ombre reconstruit, parlé oui et par conséquent pensé, c'est-à-dire après m'être aussi parfaitement qu'il m'a été possible rendu compte de toutes ces illusions, **je me permette** enfin de me laisser revenir à ma passion de toujours” (grifo nosso), podemos observar a sintaxe empregada por Ponge, a ideia, que começa no início da frase com “pour qu'aujourd'hui” só vai ser concluída muito depois, em “je me permette”. Visando uma melhor compreensão do texto, aproximamos os dois trechos na tradução.

passion de toujours, à ma passion puérile, contre toute la sottise et la bassesse de l'état de choses qui nous entoure, contre cette ignoble farine qui vous saute aux yeux et à la gorge et sur les vêtements lorsque l'on entre dans la vie, et dont les sacs c'est-à-dire les hommes ne m'avaient dès l'abord bien sûr rien dit qui vaille.

Oui. Avec vous contre cette farine sous toutes ses formes, poussière ou pain cuit, contre cette poussière plus ignoble que la poussière parce qu'elle paraît utile. Après avoir longuement voulu la mouiller, la pétrir, la cuire, la dorer, –non, je ne mangerai pas de ce pain-là.

Et mon expérience de la boulangerie pourra peut-être servir à quelque chose. C'est en « connaissance de cause » que je pourrai dire qu'il n'y a rien à opposer à la funèbre et incessante ondée de la suie, que la pure révolte, les frémissements continuels et convulsifs de l'épiderme qui refuse de se laisser ensevelir. Que le conformisme, autrement dit l'entrée aux flics ou aux pompiers, ne peut pas être considéré comme une solution d'esprit, comme un comble d'affranchissement : car la suie n'attend que cela pour définitivement vous recouvrir : c'est un fait. Qu'il est immoral de tendre une épée à son adversaire, immoral de le combattre par ses propres armes, immoral d'examiner si peu que ce soit ces armes : car

nos salta aos olhos e à garganta e sobre as roupas quando entramos na vida, e cujos sacos, que dizer, os homens evidentemente não tinham me dito nada que valesse desde o princípio.

Sim. Com vocês, contra essa farinha em todas as suas formas, poeira ou pão assado, contra essa poeira mais desprezível que a poeira porque ela parece útil. Após ter muito tempo querido molhá-la, moldá-la, assá-la, dourá-la, – não, não vou comer desse pão.

E minha experiência em padaria poderá talvez servir para alguma coisa. É com “conhecimento de causa” que poderei dizer que não há *nada* a opor à fúnebre e incansável chuva de fuligem, que a pura revolta, as agitações contínuas e convulsivas da epiderme que recusa se deixar enterrar. Que o conformismo, em outras palavras, a entrada de policiais ou de bombeiros, não pode ser considerado como uma solução do espírito, como um cúmulo de libertação: pois a fuligem espera apenas isso para definitivamente recebê-los: *é um fato*. Como é imoral estender uma espada a seu adversário, imoral combatê-lo com suas próprias armas, imoral examinar por pouco que seja essas armas: pois você estará logo encarregado e sobrecarregado à vontade. E que no fim, visto que todo escrito, toda atitude e mesmo todo silêncio moraliza, só é possível admitir as palavras e aconselhar a

vous en voilà aussitôt chargé et alourdi à merci. Et qu'enfin, puisque tout écrit, toute attitude et même tout silence moralise, il n'est possible d'admettre aux paroles et de conseiller à tous dans tous les domaines finalement que la recherche sans espoir d'un absolu à tout jamais innommable, soit pur ravissement soit pure subversion. Mais encore le ravissement ne se conseille pas (c'est pourquoi soit dit en passant je ne vois pas l'utilité d'une enquête sur l'amour).

★

Breton, s'il est vrai que vous soyez sensible au point de garder le lit pour une coupure de presse, je vous en prie, tenez compte, contre l'effet du pamphlet pourtant imbécile qui vient d'être lancé contre vous, de la présente déclaration d'amour. Flic et curé, du respect plein de la bouche, c'est la définition même de la conscience, de ce que vous appelez l'esprit, dont ces pauvres garçons aussi naïfs que forcenés voudraient bien étouffer la voix, comme vous et comme moi en eux ou autour d'eux ils ne savent pas bien.

Éluard, si vous saviez de quelle

todos em todas as áreas finalmente somente a pesquisa sem esperança de um absoluto para sempre inominável, seja puro arroubo, seja pura subversão. Mas o arroubo não é aconselhável (e falando nisso, é por isso que não vejo a utilidade de uma pesquisa sobre o amor).

★

Breton, se é verdade que você é sensível a ponto de ficar na cama por causa de um recorte de jornal, por favor, leve em consideração, contra o efeito do panfleto, imbecil, que acaba de ser lançado contra você, a presente declaração de amor. Policial e padre, com a boca cheia de respeito⁸⁷, é a definição da consciência, do que você chama de espírito, da qual esses pobres meninos tão ingênuos quanto furiosos queriam abafar a voz, como você e como eu, neles ou em torno deles, eles não sabem muito bem.

Éluard, se você soubesse a indignação com que pulei da cadeira, depois o desprezo com que sentei, quando li o imundo artigo de

⁸⁷ Ao traduzir “*du respect plein de la bouche*” optamos por “com a boca cheia de respeito” por acreditarmos ser importante manter essa imagem trazida por Ponge no texto.

<p><i>indignation j'ai bondi, puis avec quel mépris je me suis rassis, lorsque j'ai lu l'immonde article d'un nommé Berl où il était des poètes de sanatoria.</i></p> <p><i>Aragon, vous contre qui la bêtise n'a rien à faire, elle ne vous rendra pas soucieux, à quand les prochains moulinets, les prochains soleils de votre canne, une nouvelle volée de coups de bâton ? (plus ou moins en papier, je le répète, mais qu'y faire, etc.).</i></p> <p style="text-align: center;">★</p> <p><i>Enfin, j'habite Paris, 19^{ème} Boulevard de Port-Royal ; je m'adresse à tout le monde ; puis-je voir l'un de vous ?</i></p>	<p>um tal Berl que tratava dos poetas de sanatórios⁸⁸.</p> <p>Aragon, você contra quem a besteira não pode fazer nada, ela não o deixará preocupado, quando os próximos carretéis, os próximos sois de sua bengala, uma nova surra de pauladas? (mais ou menos em papel, eu repito, mas o que fazer, etc.).</p> <p style="text-align: center;">★</p> <p>Enfim, moro em Paris no 19^{ème} Boulevard de Port-Royal; me endereço a todo mundo, poderia ver um de vocês?</p>
---	---

4.4.2. *La Solitude n'es pas bonne*

Se no texto precedente, tínhamos uma carta de admiração e apoio ao movimento surrealista, em “*La Solitude n'est pas bonne*”, Ponge decide se explicar sobre sua amizade e suas relações com os surrealistas, trazendo hesitação, num contexto de retificação, como uma razão de escrever “*On peut écrire pour se ressaisir, contre ses propres paroles, contre les paroles, – pour se mettre au point*” ou ainda “*Comme les paroles ne vous servent point exactement comme vous l'entendez il faut continuer à écrire pour protester contre ce qu'elles vous ont fait dire*”.

Após o trecho “*et c'est encore certainement une raison d'écrire*”, temos a seguinte nota, na edição de *Pages d'Atelier*, “ver ‘*Des raisons d'écrire*’, *Proèmes*, OC, t. I, p. 195”. O texto mencionado traz, como o título sugere, razões para escrever: “*Notre premier mobile fut sans doute le dégoût de ce qu'on nous oblige à penser et à dire, de ce à quoi notre nature d'hommes nous force à prendre part.*” Ou então: “*Qu'il faut à chaque instant se secouer de la*

⁸⁸ Em francês, “*sanatoria*”, uma forma antiga do plural de “*sanatorium*”.

suie des paroles et que le silence est aussi dangereux dans cet ordre de valeurs que possible. Une seule issue : parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire". (Publicado em *Proêmes*, em 1948). Percebemos então uma proximidade entre *La solitude n'est pas bonne* e *Des raisons d'écrire*, numa retomada de tema.

<p style="text-align: center;"><i>LA SOLITUDE</i></p> <p style="text-align: center;"><i>N'EST PAS BONNE</i></p> <p style="text-align: right;"><i>13 au 14 mai 1930</i></p> <p><i>Je m'expliquerai donc ici au sujet de l'amitié et par là même occasion sur mes rapports avec les surréalistes.</i></p> <p><i>Je suis tout disposé à passer sur les défauts de caractère de quelques hommes tant qu'il menacent moins l'esprit qu'il ne l'alertent. Je suis persuadé qu'il faut se voir. Et par exemple à la différence de certains je me sens assez fort pour ne pas me gêner de certaines manifestations intempestives d'autorité. Quoique là encore une mesure soit nécessaire. Enfin il y a un tact de ce qui de la part de certains hommes est permis et de ce qui ne l'est plus. Je veux dire de ce qui nécessite une réparation explicite, c.-à-d. en paroles. L'instinct de conservation de l'esprit</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>A SOLIDÃO</i></p> <p style="text-align: center;"><i>NÃO É BOA</i></p> <p style="text-align: right;"><i>13 a 14 de maio de 1930</i></p> <p>Vou, pois, me explicar aqui sobre a amizade e nessa mesma oportunidade, sobre minhas relações com os surrealistas.</p> <p>Estou disposto a passar por cima dos defeitos de caráter de alguns homens desde que ameacem menos o espírito do que o alertem. Estou persuadido de que é preciso se ver. E por exemplo, diferente de alguns, sinto-me suficientemente forte para não me incomodar com algumas manifestações intempestivas de autoridade. Ainda que isso exija uma medida. Enfim, há um tato daquilo que da parte de certos homens é permitido e daquilo que não é mais. Quero dizer, daquilo que precisa de uma reparação explícita, ou seja, em palavras. O instinto de conservação</p>
--	--

<p><i>doit jouer ici encore.</i></p> <p><i>Et sans doute pour un homme qui n'a pas le génie de la discussion dans les conversations, ou dans les assemblées cela est-il plus difficile. Mais on peut toujours, et il ne faut jamais oublier de le faire, reprendre le dessus par une lettre personnelle, par une explication suivante, voire par une publication : et c'est encore certainement une raison d'écrire. J'écris souvent contre les fautes que la difficulté de paroles ou le manque de possession présente de toutes mes raisons à l'esprit m'a fait dans la conversation commettre. On peut écrire pour se ressaisir, contre ses propres paroles, contre les paroles, – pour se mettre au point.</i></p> <p><i>Non pas logiquement, mais moralement, je dis non pas logiquement parce qu'ici un autre danger survient et je touche à la question des ratures et de la logique dans une œuvre, et même de la « logique dans la vie ». Je touche au préjugé de ne pas se contredire, de ne pas évoluer. Il ne s'agit pas d'évoluer bien entendu. Comme les paroles ne vous servent point exactement comme vous l'entendez il faut continuer à écrire pour protester contre ce qu'elles vous ont fait dire. Mais dans une certaine mesure et non pas</i></p>	<p>do espírito deve aqui ainda entrar em jogo.</p> <p>Provavelmente, para um homem que não tem o gênio da discussão nas conversas e nas assembleias isso é mais difícil. Mas podemos sempre, e nunca se deve esquecer de fazê-lo, retomar a dianteira por meio de uma carta pessoal, com a seguinte explicação, ou até mesmo por meio de uma publicação: é ainda certamente uma razão para se escrever. Escrevo frequentemente contra os erros que a dificuldade de palavras ou a falta de uma plenitude das minhas faculdades mentais me fez cometer na conversa. Podemos escrever para nos recuperarmos, contra as nossas próprias palavras, contra as palavras, – para nos ajustarmos.⁸⁹</p> <p>Não logicamente, mas moralmente, digo não logicamente porque aqui um outro perigo aparece e toco na questão das rasuras e da lógica numa obra, e mesmo na “lógica na vida”⁹⁰. Toco no preconceito de não se contradizer, de não evoluir. Não se trata de evoluir, claro. Como as palavras não servem exatamente como você as entende, é preciso continuar a escrever para protestar contra o que elas o fazem dizer. Mas em uma certa medida e não absolutamente (como o fazem alguns) contra todas as palavras. Manter a</p>
---	--

⁸⁹ Considerando a expressão “se mettre au point”, de acordo com o *Littré*, temos: “mettre au point, donner à une lunette, à un appareil photographique le degré de longueur nécessaire pour que l'image soit nette”, nesse contexto, seria um ajuste.

⁹⁰ Nota original em *Pages d'Atelier* “Ver o texto com esse título em Métodos, OC, t. I, p. 615”

<i>absolument (comme le font certains) contre toutes paroles. Garder la ligne exacte, sur le fil de fer, entre la logique et la morale voilà toute la difficulté. Comme sur un fil de fer, l'instinct de conservation de l'esprit et de la dignité humaine.</i>	linha exata, a fio de ferro, entre a lógica e a moral, eis a dificuldade. Como sobre um fio de ferro, o instinto de conservação do espírito e da dignidade humana.
---	--

4.4.3. À André Breton, Buñuel et Dalí

As notas de rodapé da edição de *Pages d'Atelier* trazam as seguintes informações “Uma folha manuscrita conservada na biblioteca do museu da Cinemateca Francesa. O envelope está endereçado a André Breton, rua Fontaine, 42, com carimbo do dia 8 de janeiro de 1931” e ainda, sobre os filmes citados na carta, *Um Cão Andaluz* e *Idade do ouro*, “Filmes de Buñuel, 1928 e 1930, com a participação de Salvador Dalí nos roteiros”.

A carta, enviada a Breton, mas também destinada a Buñuel e Dalí, trata dos dois filmes mencionados. Dirigido por Buñuel, com roteiro de Buñuel e Dalí, *Un chien anadalou* é um curta-metragem de 16 minutos, sua realização conferiu ao diretor o ingresso no movimento surrealista. *L'âge d'or* foi escrito por Dalí, e é o segundo filme de Buñuel, polêmico pela maneira como retrata a Igreja Católica, fato que Ponge retoma na carta.

<p>À ANDRÉ BRETON, BUÑUEL ET DALÍ</p> <p>8 janvier 1931</p> <p>Le Chien andalou et L'âge d'or sont les seuls films sérieux que j'aie encore vus.</p> <p>Spectateur si habitué que je sois aux manifestations publiques de honte ou de lâcheté furieuses, j'avoue que cette fois</p>	<p>A ANDRÉ BRETON, BUÑUEL ET DALÍ</p> <p>8 de janeiro de 1931</p> <p>O Cão Andaluz e A Idade do ouro são os únicos filmes sérios que já vi.</p> <p>Espectador tão acostumado que sou às manifestações públicas de vergonha ou de covardia furiosas, confesso que dessa vez o</p>
---	--

<p>l'éjaculation d'encre violette et le cri : « on va bien voir s'il reste des chrétiens en F... » n'on flatté dès l'abord le goût d'une impression de beauté si particulière, que je m'en suis comme vous aussitôt inquiété.</p> <p>Nous sommes à une époque de persécutions.</p> <p>Les haut-parleurs fonctionnent, et il est évident que c'est contre l'U.R.S.S. que marcheront d'abord les tanks et les lance-parfums, qui s'ébranlent derrière la croix.</p> <p>Les réflexes-exagérés de la police, les palinodies de la censure, me semblent aussi bons signes de leur prochaine frénésie.</p> <p>Pour éviter toute confusion j'ajoute que bien que je sois prophète je ne suis pas juif.</p>	<p>jorro de tinta violeta e o grito : « Vamos ver se restam cristãos na F... » chocaram desde o início o gosto de uma impressão de beleza tão particular, que assim como vocês eu logo me preocupei.</p> <p>Vivemos numa época de perseguições.</p> <p>Os alto-falantes funcionam e é evidente que é contra a URSS que funcionarão primeiro os tanques e os lança perfumes, que balançam atrás da cruz.</p> <p>Os reflexos-exagerados da polícia, os avanços e recuos da censura, também parecem bons sinais do próximo frenesi deles.</p> <p>Para evitar toda confusão, adiciono que mesmo que seja profeta, não sou judeu.</p>
---	--

Considerações finais

A poética de Francis Ponge pode ser considerada constelar por permitir inúmeras leituras. Nossa pesquisa buscou explorar essas possibilidades a partir de um corpus, o livro *Pages d'Atelier*. Ao tratarmos do abrangente material presente no livro, percebemos claramente a relação de sua poesia com a música, as artes visuais, a filosofia, quanto com os estudos da linguagem; percebemos também Ponge como crítico, poeta, autor de cartas e diários, buscando abarcar a pluralidade da obra pongiana.

Nesse sentido, o processo da seleção de quinze textos do livro *Pages d'Atelier* de Ponge pareceu-nos revelador, pois pudemos perceber uma mudança de perspectiva na obra de Ponge no decorrer dos anos, por se tratarem de textos escritos em momentos tão distintos de sua produção literária, sendo que algumas mudanças nos foram apontadas pelo próprio poeta nos textos (*Quand Jupiter seul au monde*). Acreditamos que, ao agrupar os textos selecionados, escritos em diferente épocas, em torno de temas centrais, pudemos evidenciar as mudanças pelas quais Ponge passou ao abordar um mesmo tema em diferentes momentos. Assim, foi possível acessar e apresentar ao leitor brasileiro uma visão mais panorâmica da obra de Ponge, graças a esse recorte que abarcou textos apresentados sob diferentes formas (cartas, objetos textuais, reflexões, críticas) e escritos ao longo desse grande intervalo temporal (o primeiro texto traduzido, *De l'expression artistique*, data de 1923, o último, *Les Pluriels*, de 1970).

Enfim, a prática da tradução comentada mostrou-se um caminho profícuo para apresentarmos a poética pongiana. Percebemos que o processo de tradução de textos como esses (talvez de quaisquer textos, mas sobretudo de textos poéticos, metatextuais e atrelados à materialidade verbal), obriga-nos a ter um contato íntimo com o material a ser trabalhado, impondo leituras e releituras (não só dos textos a serem traduzidos mas dessa e de outras obras de Ponge – são muitos os casos de autorreferência), visando a apreensão completa do sentido.

Considerando a tradução um espaço de reescrita, reescrever Ponge nos fez colocar em prática algumas noções tratadas nos próprios textos, como a “preciosidade textual” (*Réflexions sur les genres littéraires*), na busca pela palavra que melhor contemplasse as escolhas do texto de partida, ou ainda, as pausas exigidas no processo de tradução, impondo seu próprio ritmo de leitura (*De l'expression artistique*). As pausas são longas e recorrentes, visto que é preciso procurar, pesquisar, contextualizar a publicação do texto, explicar (mesmo que de maneira breve) sobre os escritores, filósofos, artistas citados em cada texto, desvendar

expressões idiomáticas, trabalhar de mãos dadas com os dicionários (como Ponge com o *Litttré*). Mas todo esse movimento tem um descanso, visto que o pensamento repousa quando finalmente podemos escrever a tradução ou mesmo sobre a tradução, nos comentários e nas notas (*L'écriture comme repos*). Todo esse processo de produção do texto, realizado e descrito tão habilmente por Ponge, parece conduzir nosso trabalho de reescrita.

Na tradução comentada, visando uma melhor compreensão do leitor, preferimos redigir uma introdução que apresentasse cada texto, deixando para as notas sobretudo questões semânticas ou de sintaxe (as notas originais da edição de *Pages d'Atelier* também foram, em sua maioria, traduzidas na introdução dos textos). Essa forma de tradução comentada buscou contemplar a contextualização dos textos, revelar expressões idiomáticas empregadas pelo autor, contextualizar os personagens mencionados e tratar das dificuldades de tradução, revelando o método com o qual trabalhamos.

Dentre as questões de tradução trazidas, gostaríamos de destacar os momentos em que nos permitimos ter mais liberdade de criação, como no caso do texto *L'œil, les yeux, le regard*. No trecho “*L'œil de forme sphérique/ à la forme d'une bille, mais l'on n'en voit jamais que le segment antérieur orné ou plutôt fenestré, hubloté d'une cible (convexe) ou cocarde où sont échantillonnés à l'état pur (pures pépites) les métaux que contient le corps (les métaux de chaque personne)...*”, diante das palavras “hubloté” (inventada por Ponge) e “cocarde” (laço ou insígnia de forma circular), criamos “escotilhado” e “amedalhado”.

Ademais, as notas que exploraram o campo semântico empregado por Ponge, buscando a correlação entre palavras nos textos, como é o caso e “*manège*” e “*allure*” em *L'écriture comme repos*, ou ainda, “*proposé*”, “*pose*” e “*posé*” em *Le Cuisinier*, mostraram-se reveladoras pelo processo de busca da tradução de sentido de um todo, obrigando-nos a pensar nas palavras, não apenas em seus contextos na frase, mas inseridas nos textos de Ponge.

Algumas notas foram ainda capazes de esclarecer o modo de pensar pongiano, como é o caso do texto *De l'expression artistique*: “*C'est un effet du Temps. C'est dans la confiance au temps qu'il faut mettre ce sentiment de la création artistique. Et c'est par la considération de cette remarque que je veux parfaire mon paragraphe précédent*”. Refletir sobre a palavra “*parfaire*” nos fez refletir sobre o metatexto, sobre essa importante característica da obra pongiana.

Para concluir, esperamos que, com as traduções dos textos selecionados da obra póstuma de Francis Ponge, *Pages d'Atelier*, abarcando o período de 1917 a 1982, tenhamos conseguido colaborar para trazer ao leitor brasileiro outra perspectiva da obra pongiana, que

contava sobretudo com a tradução de poemas em prosa. Esperamos, com a tradução de textos autorreflexivos, de cartas, de críticas, de textos apresentados de diversas formas, ter contribuído para a recepção da obra de Ponge no Brasil, evidenciando facetas ainda pouco exploradas entre nós desse grande escritor e pensador francês.

Referências

BERMAN, Antoine, GRANEL, Gérard, JAULIN, Annick, et al., *Les Tours de Babel : essais sur la traduction*. Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985.

CABRAL DE MELO NETO, João. *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2009

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 279 p.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COLLOT, Michel, *Entre mots et choses*. Seyssel: Champ Vallon, 1981.

DAHLET, Véronique. *As (man)obras da pontuação: usos e significações*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

DARMESTER, Arsène. *La vie des mots, Deuxième partie, “Comment les mots vivent entre eux”*. Paris: Champ Libre, 1979.

DELEUZE, Gilles. “*La littérature et la vie*” In *Critique et Clinique*. Paris: Les éditions de Minuit, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Déplier Ponge – Entretiens avec Gérard Farasse*. Villeneuve d;Asacq: Ed. Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

_____ *L’écriture et la difference*. Paris: Editions du Seuil, 1967.

_____ *Signéponge*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*,. Paris: Gallimard, 1966.

GREVISSE, Maurice. *Le bon usage*. Gembloux, 1936.

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Ed. du Seuil, 1973.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Florianópolis: EDUSC, 2008.

MALLARME, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*. Paris: Gallimard, 2003.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PONGE, Francis. *A Mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____ *A Mimosa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

_____ *Entretiens avec Philippe Sollers*. Paris: Gallimard, 1970.

_____ *Œuvres complètes*, La Pléiade. Paris: Gallimard, 1999.

_____ *Pages d'Atelier*. Paris: Gallimard, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Le Seuil, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Editions Payot, 1972.

SARTRE, Jean-Paul. *Critiques littéraires (Situations I)*. Paris: Gallimard, 1947.

_____ *L'Homme et les choses*. Paris: Seghers, 1947.

_____ *Qu'est-ce que littérature?* Paris: Ed. Gallimard, 1948.

TENÓRIO DA MOTTA, Leda. *Francis Ponge – o objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras,

2000. 111 p.

VALÉRY, Paul. *Degas, danse, dessin*. Paris: Ambroise Vollard, 1936.

VEIGA, Cláudio. *Gramática Nova do Francês*. São Paulo: Editora Do Brasil, 1974.

Teses:

Laurent Flieder. *Par l'émoi des mots: La Poésie à la recherche d'un nouveau langage* (1910 – 1950), Université Paris VII, 1986.

Artigos:

BRITTO, Paulo Henriques. “O tradutor como antologista” em *Literatura traduzida – antologias, coletâneas e coleções*. (Coleção Transletras) TORRES, Marie-Helène Catherine (org.). Fortaleza: Substância, 2016.

FARRASSE, Gérard. *Héliographie*, Revue des sciences humaines, Université de Lille, n. 151, septembre 1973, páginas 435 à 457.

SARDIN, Pascale. “De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte”, *Palimpsestes* [on line] 2007, consultado em abril de 2017.

<http://palimpsestes.revues.org/99>