



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Marcio Fernando Rodrigues Campos

O grande naufrágio de dizer:
O corpo como metáfora nas obras de Danielle Collobert

Florianópolis
2024

Marcio Fernando Rodrigues Campos

O grande naufrágio de dizer:

O *corpo* como *metáfora* nas obras de Danielle Collobert

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lucia de Barros Camargo

Florianópolis

2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Campos, Marcio Fernando Rodrigues

O grande naufrágio de dizer : o corpo como metáfora nas obras de Danielle Collobert / Marcio Fernando Rodrigues Campos ; orientador, Maria Lucia de Barros Camargo, 2024.
229 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Danielle Collobert. 3. Metáfora. 4. Pasta. 5. Poesia contemporânea francesa. I. Camargo, Maria Lucia de Barros. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Marcio Fernando Rodrigues Campos

O grande naufrágio de dizer: O corpo como *metáfora* nas obras de Danielle Collobert

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 18 de março de 2024, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof^a. Dr^a. Annita Costa Malufe
Instituição Universidad de Salamanca – Espanha

Prof^a. Dr^a. Sheila Maria dos Santos
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr^a. Susana Celia Leandro Scramim
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof^a. Dr^a. Maria Lucia de Barros Camargo
Orientadora

Florianópolis, 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao programa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (*CAPES*) pelo suporte no último ano de pesquisa desta dissertação.

Ao se concluir um trabalho, acredito que seja inevitável pensar os agradecimentos em forma cronológica, partindo dos primeiros indícios e coordenadas recebidas quanto à possibilidade de tornar uma pesquisa possível até a finalização da mesma. Logo, seguirei esta lógica aqui.

Gostaria de agradecer a Shirley Rodrigues Campos – vulgo minha mãe, que para além disso é uma grande amiga e minha maior confidente – por persistir deveras na estética de um grande SIM para a vida (apesar das adversidades) e apostar sempre na *filosofia* das flores de cerejeira – da qual este trabalho pode ser considerado um resultado. Da mesma forma, gostaria de agradecer aos meus irmãos – a.k.a. Joyce Campos e Gustavo Kone – pela parceria, união e amor mútuo estabelecido, e cada vez mais reforçado, entre nós. Meu maior exemplo de amizade e amor são vocês, estejam certos disso.

Academicamente falando, agradeço inicialmente a Annita Costa Malufe por ter sido a primeira pessoa a me alertar que – talvez – eu poderia começar um mestrado com todas as pesquisas que eu estava realizando em cunho pessoal, convidando-me inclusive a ser orientado por ela – o que, por questões pessoais, não pode se concretizar –, e acendeu um alerta na minha cabeça. Nesse sentido, agradeço também a Paulo Ferraz, Heitor Ferraz Mello e Cândida Almeida que, cada qual a sua maneira, também me orientaram para que esta dissertação de agora fosse realizada.

Gostaria de agradecer a Rogério Duarte – à época cliente da Livraria Martins Fontes Paulista, onde eu trabalhava – pela leitura atenta e *feedback* sobre o projeto de pesquisa enviado para o processo seletivo que resultou neste mestrado.

Mais uma vez – pois sempre que a encontro reitero este agradecimento que também será realizado aqui –, agradeço a Patricia Peterle por ter sido a primeira pessoa que topou orientar esta pesquisa – até julho de 2023 –, sempre buscando entender qual era a linha que eu gostaria de seguir e me trazendo referências primorosas para que eu pudesse realizá-la da melhor forma em acordo com as coordenadas vigentes no Programa de Pós-Graduação. Serei sempre grato ao pesquisador que ela ajudou a despertar em mim.

Seguindo esta linha, agradeço imensamente a Maria Lucia de Barros Camargo por ter topado me orientar nessa reta final de pesquisa, demonstrando sempre um olhar atento ao

texto desenvolvido durante a pesquisa e desdobrando-o em n possibilidades ao trazer diversos autores que dialogam com o que é pretendido, buscando assim uma linha segura junto ao orientando quanto ao resultado a ser alcançado – o que também colaborou para aguçar ainda mais este interesse na pesquisa, de minha parte.

Gostaria de agradecer a todos os professores deste Programa de Pós-Graduação em Literatura com quem tive a oportunidade de conversar, seja em aula ou não, trocar ideias, expor pontos de vistas e pela possibilidade que me deram de poder trazer um pouco da minha pesquisa para debate, onde se elucidaram alguns apontamentos precisos quanto à pesquisa (e a tradução), fazendo esta dissertação ficar – certamente – muito mais rica. Esta troca foi imprescindível, saibam.

Neste ínterim, gostaria de agradecer também a todos os amigos, colegas e afins que conheci durante este percurso tanto no Programa – com ênfase aqui a Dante Salles, Nina Veras e Arthur Gassen que estão aqui desde o começo, mas não só a eles, certamente – como, mais especificamente, no Núcleo de Estudos Literários e Culturais (*NELIC*). Nossas conversas extra-acadêmicas e rolês ajudaram a manter a minha sanidade mental até aqui, acreditem.

Agradeço a Marie-Hélène Catherine Torres, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (*PPGET*), pelo suporte em algumas traduções realizadas nesta dissertação e pelas conversas extra-acadêmicas que colaboraram para que eu não perdesse o foco deste estudo e, tão pouco, pirasse em alguns momentos. Nossas conversas, em tons despreziosos, me ajudaram muito.

No mais, gostaria de agradecer a Karol Dimis (e seu irmão Allan) e a Gilson Tadeu Cordeiro (e a sua filha Eduarda) pelos lugares que me abrigaram até aqui que, com suas características tranquilas e convidativas, colaboraram e muito nos meus estudos.

Last but not least, gostaria de agradecer a todos os artistas e bandas que me acompanharam como trilha sonora neste trabalho – pois sem música nada funciona para este ser aqui –, com destaque para os seguintes álbuns: *A fábrica do poema* e *Público*, de Adriana Calcanhotto; *Cartilagem*, de Alexandre Kumpinski; *An awesome wave* e *This is all yours*, do alt-J; *Estranho sutil* e *Voador*, do André Prando; *Apanhador só*, *Antes que tu conte outra* e *Meio que tudo é um*, do Apanhador Só; *Nome* e *Coletânea Focus*, de Arnaldo Antunes; *Lá vem a morte*, do Boogarins; *Yesterday you said tomorrow*, de Christian Scott; *Zero e um*, *Contra todos* e *Ponto cego*, do Dead Fish; *Go!*, de Dexter Gordon; *Maravilhas da vida moderna* e *A vida é uma granada*, do DINGO; *É o tchan do Brasil*, do É o Tchan;

Arkhangelsk, de Erik Truffaz; *L'oiseleur* e *Palais d'argile*, do Feu! Chatterton; *13 songs* e *Repeater*, do Fugazi; *Primavera punk e outras estações de falso jazz* e *Fake freedom as a placebo – the deluxelessalbum*, do Gustavo Kaly; *Joy as an Act of Resistance*, do IDLES; *A sétima efervescência*, do Jupiter Apple; *Karnak*, do Karnak; *Kelly Key (2001)*, da Kelly Key; *Ça ma vexe*, *Jamais la paix* e *Jouer dehors*, de Mademoiselle K; *De primeira*, da Marina Sena; *Matador* e *Tu vas pas mourir de rire*, do Mickey 3d; *The Beacon street collection* e *Tragic kingdom*, do No Doubt; *Trilogia suja de Copacabana* e *Sem gelo*, do Noção de Nada; *Rated R*, *Songs for the deaf* e *In times new roman...*, do Queens of the Stone Age; *Kid A*, *Hail to the thief* e *In rainbows*, do Radiohead; Trilha sonora nacional da novela *Vamp* (1991); *Wonkavision*, do Wonkavision; entre tantos outros.

*« żyję nie widując gwiazd
mówię nie rozumiejąc słów
czekam nie licząc dni*

aż ktoś przebije ten mur »

*[vivo sem ver as estrelas
falo sem entender as palavras
espero sem contar os dias*

até que alguém destrua esse muro]

(Rafał Wojaczek)

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo a análise das obras publicadas em vida pela ativista, jornalista, escritora e poeta francesa Danielle Collobert, seguindo uma via transversal quanto às pesquisas realizadas sobre a autora até aqui: investigar o *corpo* em suas composições como *metáfora*. Para tanto, valho-me não só de conceitos discursivos – amparado por Roland Barthes, Julia Kristeva, Paul Ricœur, Michel Foucault, entre outros – como também de uma perspectiva voltada à fenomenologia hermenêutica – em teóricos como Michel Collot, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, entre outros.

Dado o ineditismo das obras de Danielle Collobert em língua portuguesa, trago no início deste estudo uma biografia da autora – e os pontos que considero mais relevantes neste percurso –, assim como um espelhamento entre a escritora e outros autores com os quais ela parece estabelecer uma espécie de *ambivalência*. Neste sentido também, incluo no decorrer da análise a tradução da obra *Il donc* a fim de aproximar o leitor desta dissertação do universo proposto pela autora.

Palavras-chave: corpo; metáfora; *pasta*; discurso; Danielle Collobert.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the works published during the lifetime of the French activist, journalist, writer and poet Danielle Collobert, following a transversal approach to the research conducted on the author thus far: investigating the *body* in her compositions as a *metaphor*. For this purpose, this study relies not only on discursive concepts – supported by Roland Barthes, Julia Kristeva, Paul Ricœur, Michel Foucault, among others – but also on a perspective oriented towards hermeneutic phenomenology – with theorists such as Michel Collot, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, among others.

Given the novelty of Danielle Collobert's works in the Portuguese language, I begin this study with a biography of the author – highlighting the points I consider most relevant in this journey –, as well as a mirroring between the writer and other authors with whom she seems to establish a kind of *ambivalence*. In this sense, I also include in the course of the analysis the translation of the work *Il donc* in order to bring the reader of this dissertation closer to the universe proposed by the author.

Keywords: body; metaphor; *paste*; discourse; Danielle Collobert.

RÉSUMÉ

La présente étude a pour objectif l'analyse des œuvres publiées du vivant de l'activiste, journaliste, écrivaine et poète française Danielle Collobert, suivant une voie transversale par rapport aux recherches menées sur l'auteure jusqu'à présent : enquêter le *corps* dans ses compositions en tant que *métaphore*. Pour ce faire, l'on se base non seulement sur des concepts discursifs – soutenus par Roland Barthes, Julia Kristeva, Paul Ricœur, Michel Foucault, entre autres – mais aussi sur une perspective orientée vers la phénoménologie herméneutique – selon des théoriciens tels que Michel Collot, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, entre autres.

Compte tenu du caractère inédit des œuvres de Danielle Collobert en langue portugaise, l'on présente au début de cette étude une biographie de l'auteure – et les points que l'on considère les plus pertinents dans ce parcours –, ainsi qu'un miroir entre l'écrivaine et d'autres auteurs avec lesquels elle semble établir une sorte d'*ambivalence*. Dans ce sens également, l'on inclut au cours de l'analyse la traduction de l'œuvre *Il donc* afin de rapprocher le lecteur de cette dissertation de l'univers proposé par l'auteure.

Mots-clés : corps ; métaphore ; *pâte* ; discours ; Danielle Collobert.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (OU “FIFTEEN STEPS / THEN A SHEER DROP”)	12
1. “EU DESISTI ANTES DE NASCER” (OU “ESPASMOS BIOGRÁFICOS”)	15
1.1. A VIDA ATÉ PARECE UMA... GUERRA? (OU “A PRIMEIRA VIDA DE DANIELLE COLLOBERT: 1940-1961”)	15
1.1.1. Qualquer coisa de intermédio (1961-1962)	19
1.2. A TANATOLOGIA LITERÁRIA DE SI (OU “COLLOBERT: 1962-1978”)	21
1.2.1. Os desoladores moinhos de vento do mundo	23
1.2.2. <i>Retro(en)verse</i> (ou “Sustentam a morte / e o resto é pra enfeitar”)	30
1.3. DAS AMBIVALENCIAS (OU “AS LEITURAS DE COLLOBERT”)	35
1.3.1. Danielle Collobert e os ecos beckettianos	36
1.3.2. Outros ecos	40
1.3.3. <i>Interlúdio 1</i> (ou “Vestígios sobre a <i>pasta</i> ”)	48
2. O ITINERÁRIO DO <i>CORPO</i> COMO <i>METÁFORA</i>	50
2.1. A CINEPOÉTICA DO OLHAR (<i>MEURTRE</i> – 1964)	52
2.1.1. <i>Interlúdio 2</i> (ou “Modelando a <i>pasta</i> ”)	57
2.2. A LACUNA HISTÓRICA DA IGNORÂNCIA (<i>DIRE I</i> – 1967)	58
2.3. A FERIDA ABERTA DAS/PELAS PALAVRAS (<i>DIRE II</i> – 1970)	62
2.3.1. <i>Interlúdio 3</i> (ou “Definindo a <i>pasta</i> ”)	64
2.4. O GRANDE NAUFRÁGIO DE DIZER (<i>IL DONC</i> – 1976)	67
2.4.1. Isto então (ou “Uma tradução”)	71
2.4.2. <i>Interlúdio final</i> (ou “O depurar pela <i>pasta</i> ”)	191
2.4.3. Às margens de um <i>infinito-devir</i> (Ou “Conclusão reflexiva – Vol. 1”)	191
2.5. A MORTE DO <i>AUTOR</i> ENQUANTO OUTRO (<i>SURVIE</i> – 1978)	193
DA <i>PASTA</i> À VIDA (OU “CONCLUSÃO”)	201
BIBLIOGRAFIA	206
ANEXO I – Tradução de <i>La ralentie</i>, de Henri Michaux	214

INTRODUÇÃO (OU “FIFTEEN STEPS / THEN A SHEER DROP”¹)



Nos idos de 2017, quando realizava uma pesquisa – de cunho, inicialmente, pessoal – sobre os escritos do poeta Christophe Tarkos, acabei por me deparar com a seguinte colocação feita pela poeta Liliane Giraudon: “DANIELLE COLLOBERT descobrindo trinta anos antes de Tarkos o conceito de pasta. A Pasta-Palavra de DANIELLE COLLOBERT”². Inevitavelmente, com esta “pequena célula ativa em uma cabeça investigativa”³, uma questão se levantou como um muro no meio da pesquisa: mas quem é Danielle Collobert?

Imediatamente fiz a encomenda das obras da autora – lançadas pela editora P.O.L como *Œuvres I* (2004) e *Œuvres II* (2005), respectivamente – e, enquanto aguardava a chegada delas em mãos, parti para um outro tipo de pesquisa onde buscava não só investigar a proposição feita por Giraudon como também tentar compreender a obra de Collobert através do que já havia sido escrito sobre ela por alguns pesquisadores. A princípio, três foram os artigos lidos sobre a autora: *Writing (at) the Limits of Genre: Danielle Collobert’s Poetics of Transgression*, de John C. Stout (2000); *Danielle Collobert’s aux environs d’un film: poetic writing on the brink of cinema*, de Christophe Wall-Romana (2005); e “*Slammed into Walls*”: *Violence and the Impersonalized Subject in Danielle Collobert’s It Then*, de Frances Kruk (2015). Num primeiro momento, fiquei me questionando se a maior parte dos estudos sobre ela teriam sido realizados em língua inglesa – desconfiança esta que se desfez ao longo da pesquisa, posto que pude constatar que há uma quantidade equilibrada entre esta língua e os estudos sobre ela em língua francesa, além de artigos em italiano e espanhol.

Além dos artigos citados – como numa espécie de brinde ao acaso –, dei continuidade na leitura da tese de doutorado de Anne-Renée Caillé, intitulada *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l’œuvre poétique de Christophe Tarkos* (2014), e qual não foi a minha surpresa ao constatar que o capítulo 5 deste estudo – intitulado *Recoupement de deux figures langagières et poétiques : de la pâte de Collobert à la pâte-mot de Tarkos*⁴ – traz um

1. RADIOHEAD. *15 step*. Londres: XL Recordings, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4oXg7xT4ksBxHTx8PcmSXw?si=8d9b5019738f4aa7>. Acesso em: 18 nov. 2023.

2. Do original: “DANIELLE COLLOBERT découvrant trente ans avant Tarkos le concept de « pâte ». La Pâte-Mot de DANIELLE COLLOBERT”. Ver Giraudon, 2012, p. 126. (As traduções realizadas nessa dissertação são de responsabilidade do autor, exceto quando citados os tradutores e suas obras de referência)

3. Do original: “petite cellule vivante à tête chercheuse”. Ver Collobert, 2004, p. 418.

4. Cf. CAILLÉ, Anne-Renée. *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l’œuvre poétique de Christophe Tarkos*. 2014. 426 f. Tese (Ph.D. em Literatura em Língua Francesa) – Departamento de Literatura em Língua Francesa, Faculdade de Artes e Ciências, Montreal, 2014. p. 203-249.

início de comparação entre os textos dos dois poetas, muito embora ela parta de um *status* de “pasta verbal”⁵ para referenciar a escrita de Collobert, sem arquitetá-la de fato, e tenta defini-la em comparação às ideias de Tarkos. Foi a partir daí que o primeiro estalo para a presente dissertação nasceu: buscar definir a escrita de Collobert a partir de Collobert.

O segundo ponto que me intrigou para a realização desta dissertação foi a constatação de que, ao contrário da divulgação, das citações e das traduções existentes de Christophe Tarkos no Brasil⁶, nenhuma referência é feita sobre Danielle Collobert neste sentido. Isto fez soar um segundo alerta para mim: o de estar lidando com uma poeta que nunca foi estudada ou traduzida em língua portuguesa; o que – ao menos até o presente momento – se comprovou⁷. O que me fez concluir que somente analisar a obra da autora não seria suficiente, era necessário apresentá-la também.

Mas foi na leitura dos textos de Collobert – onde lidei com as mais diferentes formas de escritas, variando entre prosa poética, poesia, diários, peças radiofônicas, artigos, entre outras – que firmei a ideia de que o presente estudo seja necessário: parece haver uma via de interpretação que não foi cogitada inteiramente nos estudos que li sobre a autora até aqui e que pretendo explorar – o que justifica, inclusive, o subtítulo desta dissertação: a utilização do *corpo* como *metáfora*.

Logo, buscando delimitar ao máximo o campo de pesquisa, cheguei a um cronograma (com dois capítulos distintos) onde poderia abarcar os princípios básicos de composição desta dissertação – que, embora pareça simples, se mostrou, paradoxalmente, desafiadora: Capítulo 1 – onde trago uma breve biografia da autora que ajuda a dar uma ideia de quem foi Danielle Collobert e, na sequência, mapeio algumas correlações literárias possíveis que me auxiliem nas análises sobre a obra dela; e Capítulo 2 – uma análise linear das obras publicadas de Danielle Collobert. Para tanto, precisaria delimitar quais seriam estas obras.

Para nortear o mapeamento pretendido no capítulo 1, valho-me inicialmente dos registros de Collobert nos seus *Cahiers* (que funcionavam como uma espécie de diário e estão inseridos em *Œuvres II*), além de dados biográficos e observações feitas por Françoise Morvan – organizadora dos dois tomos que reúnem a obra da autora –, entre outros textos correlatos.

5. Cailée, 2014, p. 207.

6. O autor desta dissertação traz algumas referências neste sentido no início do artigo *A apropriação como enxerto: Da pasta de Danielle Collobert à pasta-palavra de Christophe Tarkos*, escrito em coautoria com Patricia Peterle. Cf. Campos; Peterle, jan./abr. 2023, p. 180-181.

7. Só para fazer jus a uma tentativa de tradução de Collobert em português, o blog *as turas* traz uma adaptação livre do último poema do livro *Survie*, realizada por Nathalia Rech e postada em 17 de março de 2018, mas reconhecem que a fazem “aos trancos e barrancos”. Pelo aspecto inacabado desta tentativa, o autor desta dissertação optou por desconsiderá-la.

Já para o capítulo 2, parto do recorte proposto por Martine Renouprez ao refletir que:

De *Meurtre* (1964) a *Survie* (1978), passando por *Dire I e II* (1972) e *Il donc* (1976), testemunhamos o lento deslocamento de uma escrita marcada pela dificuldade de encontrar a si mesma, de se relacionar com seres e coisas e de atribuir significado a eles; uma escrita que metaforiza essa separação em narrativas curtas de prosa poética (*Meurtre*), para depois confirmá-la na sintaxe de declarações poéticas (*Dire I e II, Il donc*) até a incoerência gramatical (*Survie*). É o fracasso da Modernidade e da palavra que está inscrito nessa travessia: o recuo da razão lógica diante do balanço do *nonsense*, diante do qual a luta pela sobrevivência a princípio parece ainda possível – importante o suficiente para ser contada em narrativas – para então se esgotar em torno de algumas palavras, cuidadosamente escolhidas e delimitadas, as únicas às quais ainda podemos pensar em se apegar. Dessa poesia que circunscreve o vazio sob a forma de uma separação radical do eu consigo mesmo e do eu com o outro e com o mundo, emana uma forma de angústia do isolamento, da perda de referências e da queda.⁸

Ou seja, esta análise se baseará basicamente nas obras lançadas em vida pela autora e estão concentradas no tomo I das obras reunidas – que comportam os livros *Meurtre, Dire I - Dire II, Il donc* (obra à qual dou mais ênfase, posto que trago uma tradução da mesma) e *Survie* – e, assim como Renouprez, tratarei essa sequência como uma única obra.

Outro ponto que creio ser importante ressaltar quanto às ideias de partida para o presente estudo é a de que “Uma crise da representação é encarnada por Collobert na série de afirmações sobre a dificuldade de se utilizar signos [...], de uma certa desconfiança avessa às palavras”⁹. Acredito, como Anne-Renée Caillé, numa *crise da representação* em Danielle Collobert que se inicia pelo olhar, perpassa a linguagem e se desdobra em outros fatores durante o desenvolvimento dos textos (e aqui há uma espécie de paradoxo, posto que – em oposição à ideia de *desdobramento* comumente compreendida como *a expansão de algo* – em Collobert este desdobrar é puro *recorte* e pura *recusa*).

Pensando nos referenciais trazidos até aqui – e dando início ao capítulo 1 – gostaria de iniciar esta dissertação com uma frase de Samuel Beckett, que acredito sintetizar bem a *quididade collobertiana*, ao afirmar que:

8. Do original: “De *Meurtre* (1964) à *Survie* (1978), en passant par *Dire I et II* (1972) et *Il donc* (1976), on assiste à la lente dislocation d’une écriture marquée par la difficulté de se trouver soi-même, d’entrer en rapport avec les êtres et les choses et de leur attribuer un sens ; une écriture qui métaphorise cette séparation dans de courts récits en prose poétique (*Meurtre*) pour l’entériner ensuite dans la syntaxe des énoncés poétiques (*Dire I et II, Il donc*) jusqu’à l’incohérence grammaticale (*Survie*). C’est l’échec de la Modernité et de la parole qui s’inscrit dans cette traversée : le retrait de la raison logique devant le bilan du non-sens, face auquel la lutte pour la survie semble d’abord encore possible – assez importante pour être relatée dans des récits –, pour ensuite s’épuiser autour de quelques mots, soigneusement choisis et délimités, les seuls auxquels on puisse envisager de se raccrocher encore. De cette poésie qui circonscrit le vide sous la forme d’une séparation radicale de soi à soi et de soi à l’autre et au monde émane une forme d’angoisse de l’isolement, de la perte des repères et de la chute”. Ver Renouprez, 2017, p. 176.

9. Do original: “Une crise de la représentation s’incarne chez Collobert dans une série d’affirmations sur la difficulté de se servir des signes [...], d’une certaine méfiance envers les mots”. Ver Caillé, 2014, p. 215-216.

1. “EU DESISTI ANTES DE NASCER”¹⁰ (OU “ESPASMOS BIOGRÁFICOS”)

Na obra *Géographie littéraire*, André Ferré – mesmo insistindo sobre a distância entre os lugares da vida e os lugares da obra – diz que “Buscam-se na biografia os dados geográficos que a obra deixa transparecer, os que podem permitir a identificação e localização do sítio inspirador” e, neste sentido, afirma que “Quase nenhuma obra literária deixa de refletir, ainda que indiretamente, as circunstâncias do lugar de existência do escritor”¹¹. Tomando esta colocação como base, questiono: qual é a condição de um escritor em constante trânsito?

Buscando menos uma “geografia literária” do que – talvez, em paráfrase – uma “geografia biográfica” e considerando que Danielle Collobert é uma autora desconhecida ao público em língua portuguesa, creio que seja essencial iniciar esta dissertação com uma breve biografia sobre ela onde trago três prismas que podem auxiliar a compreendê-la no momento histórico onde ela estava inserida, sendo eles: a vida da autora, as viagens que ela realizou e o alcance que as obras dela tiveram até aqui, conforme segue.

1.1. A VIDA ATÉ PARECE UMA... GUERRA? (OU “A PRIMEIRA VIDA DE DANIELLE COLLOBERT: 1940-1961”)

Danielle Collobert nasceu em meio à Segunda Guerra Mundial no que foi definido por Francine Collobert, mãe da autora, como um dos momentos mais delicados da guerra “porque os alemães já estavam aqui há um mês”¹². À parte isso, Francine era professora e havia sido designada para dar aulas em uma cidade vizinha a Rostrenen – cidade natal de Danielle Collobert – e, por esse motivo, Danielle foi criada na casa dos avós maternos durante os primeiros anos de sua vida. Francine e a tia de Danielle retornaram à casa pouco tempo depois e se uniram à Resistência Francesa.

Em paralelo a esta situação, o pai de Danielle Collobert – militar de formação – atende ao chamado do então general Charles de Gaulle, feito pouco antes do nascimento da filha, e se une aos ideais do movimento *France libre*, que fazia oposição ao tom cada vez mais colaboracionista do marechal Phillipe Pétain com as forças da Alemanha nazista que tinha

10. Do original: “J’ai renoncé avant de naître...”. Esta frase foi retirada da obra *Pour finir encore et autres foirades*, de Samuel Beckett. Ver Beckett, 1976, p. 26.

11. Ferré, 1946, p. 24 *apud* Collot, 2012, p. 22.

12. Do original completo: “Et ma foi, elle arrivait assez mal, étant donné le temps, parce que les Allemands étaient là déjà depuis un mois”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 5.

invadido a região norte do país, atuando junto com os *maquisards*.¹³ Cabe lembrar aqui que este discurso de Gaulle – realizado em 18 de junho de 1940 – é considerado o texto fundador da Resistência Francesa. Em 1942, após a criação do agrupamento de resistência *Armée Secrete*, o pai da autora vai para o sul do país – que era considerada a “zona livre” ou a parte da França que não havia sido invadida pelos alemães, ao menos até 11 de novembro de 1942 – para continuar colaborando com o movimento da Resistência.

Em agosto de 1943, a tia de Danielle é autuada pela Gestapo e deportada para Ravensbrück – também conhecido no Brasil como o último lugar em que esteve Olga Benário, antes de sua execução pelos nazistas. Ainda aos três anos de idade, Danielle Collobert tem o seu primeiro contato com a ideia de morte, devido ao falecimento de seu avô, conforme descreve Francine Collobert:

Também não se esconde o suficiente das crianças quando se vive com elas. Por exemplo, após o funeral de meu pai, ela foi ao cemitério com sua avó. Um dia, ela chega, enfim retorna para casa, nós nos sentamos para comer, no meio da refeição ela desmaia, Dany. E ela começa a gritar “Eu não quero ir para dentro da terra”. Então, já havia coisas que a impressionavam de todo modo.¹⁴

Tanto a tia quanto o pai de Danielle só retornam a Rostrenen após a *Libertação*, ocorrida em 23 de agosto de 1944. Porém, segundo Françoise Morvan¹⁵, esta volta do pai de Collobert pode ser considerada um divisor na vida da autora posto que “aos cinco anos de idade, ela encontra um desconhecido e seu retorno coincide com a partida [da família] para Paris e o fim do mundo da infância entre seus avós maternos, sua mãe e sua tia”. A viagem aconteceu quando, após a guerra, o pai da autora passa a integrar o *ministère de l’Air* e, por conta disso, a mãe dela passa a dar aulas no bairro de Belleville, em Paris.

Ainda assim, segundo Morvan¹⁶, esse “encontro com um desconhecido” também tem

13. Os *maquisards* eram grupos de civis e militares que se uniram para combater as tropas alemãs que haviam invadido as partes norte e oeste da França, em oposição as ordens de Pétain. Considerado um movimento clandestino à época, não há registro exato sobre quantos integrantes o movimento tinha; mas ele ganhou força – e passou a ser reconhecido – no início de 1943, quando os franceses nascidos entre 1920 e 1922 foram obrigados pelo *Service du travail obligatoire* a trabalharem na Alemanha e muitos deles fugiram, se aliando ao movimento. Este movimento colaborou muito com o desmonte das tropas alemãs na França durante a Segunda Guerra Mundial. O termo *maquisards* se deve ao fato de os integrantes do movimento se esconderem ou refugiarem em regiões conhecidas como *maquis* – local de vegetação densa e inaccessível, comum em regiões mediterrâneas (especialmente em Córsega). *Maquis* era o termo utilizado para definir um integrante deste grupo.

14. Do original: “On ne se cache pas assez des enfants non plus quand on vit avec eux. Par exemple après l'enterrement de mon pere, elle allait au cimetière avec sa grand-mère. Un jour, elle arrive, enfin elle rentre, on se met à table, au milieu du repas elle s'effondre, Dany. Et elle se met à hurler « Je ne veux pas aller dans la terre ». C'est donc qu'il y avait des choses qui l'impressionnaient déjà quand même.”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 7.

15. MORVAN, Françoise. Toujours lentement le même temps. In: *Le cahier du refuge*: Danielle Collobert. Marselha: cipM, p. 11-17, jun. 2006. p. 15.

16. MORVAN, Françoise. Danielle Collobert. *Françoise Morvan*, 22 jun. 2014. Disponível em: <https://francoisemorvan.com/recherche/edition/danielle-collobert/>. Acesso em: 01 jan. 2024.

suas benesses, tendo em vista que tanto a mãe quanto o pai de Collobert “eram apaixonados por leitura e pintura”. Pelo visto, não era só destas vertentes artísticas que eles gostavam, de acordo com o depoimento de Francine Collobert sobre quando ela inscreve sua filha em aulas de música, pois “queria fazer dela uma musicista, mas me deparei com um entrave. Ela tinha um professor muito duro, não funcionou na verdade. Além disso, ela certamente não tinha o dom, mas mesmo assim ela gostava muito de música, de fato”¹⁷.

Esta aptidão que Danielle não tinha com a música parece ser bem diferente da sua relação com a literatura posto que, segundo a mãe da autora, “Desde criança, nós duas costumávamos ler bastante e depois conversávamos. Ela ficava sozinha além disso, filha única. Ela não tinha outras ocupações e frequentemente ficava sozinha e lia”¹⁸. Nesse sentido, Danielle Collobert começa os estudos no lycée Victor-Hugo (Paris) apenas em 1950¹⁹.

Por certo, esta solidão refletiu nos problemas que elas começaram a ter durante a adolescência da autora, conforme relato de Francine: “Ela começou a ter problemas da adolescência, por volta dos quinze anos, como a maioria. Eu costumava entrar em conflito com ela. Ela queria sair à noite, etc. Não tínhamos tido a mesma educação, eu me irritava também”²⁰. Na mesma entrevista, Francine pondera sobre como a filha “se sentia limitada” na casa dos pais.

Nesse sentido, em 1956, Danielle Collobert inicia os escritos em seus *Cadernos*²¹ e, ao menos num primeiro momento, seu olhar traz um clima onírico que parece remeter ao passado, com diversas imagens que aludem à época de sua infância em Rostrenen. Porém, em 1957, há uma mudança de perspectiva nos escritos de Collobert que demonstram uma insatisfação com as imposições do mundo, como pode ser observado no primeiro registro realizado neste ano, em fevereiro de 1957:

... curto, improvável momento – passagem insensata – surpresa por ter tomado consciência deste fracasso antes de tudo – condenada – não ao fracasso – nem

17. Do original: “j’ai voulu en faire une musicienne, mais là je me suis heurtée à un mur. Elle avait un professeur très dur, ça n’allait pas du tout. D’ailleurs, elle n’était pas douée certainement, mais elle a quand même beaucoup aimé la musique, tout de suite”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 8-9.

18. Do original: “Déjà toute petite on n’a pas mal lu toutes les deux et puis on discutait. Elle était seule en plus, fille unique. Elle n’avait pas d’autres occupations et elle a été souvent seule et elle lisait”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 9.

19. Ao que tudo indica, Danielle Collobert inicia o ensino secundário aos 10 anos de idade – um ano a menos do que é previsto nos moldes atuais da educação francesa. Levando em consideração que ela começa o bacharelado em geografia na Sorbonne em junho de 1957 (logo, pouco antes de completar 17 anos – e não aos 18 anos, como é previsto atualmente), tomei este percurso educacional como válido. Ver Collobert, 2004, p. 423-424.

20. Do original: “Elle a commencé à avoir les problèmes de l’adolescence, vers quinze ans, comme la plupart. Je me heurtais à elle. Elle voulait sortir le soir, etc. Nous n’avions pas eu la même éducation, je me révoltais aussi”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 9.

21. Os *Cadernos* de Danielle Collobert – do francês *Cahiers* – funcionavam como uma espécie de diário da autora e foram publicados no segundo tomo de suas obras reunidas. Ver Collobert, 2005, p. 273-367.

mesmo ao colapso – o verdadeiro medo – do vazio – nada –
medo mais forte que tudo – eu guarneço o tempo – nada mais que guarnecer – como
todo o mundo.²²

“Guarnecer o tempo” aqui acaba funcionando como um princípio de dispositivo interno que se rende às ações do mundo conforme ele acontece em sua própria vida e, em algum sentido, lhe dá uma direção. Mesmo que nenhuma das alternativas agrade a este interlocutor interno que faz a escolha. Pode-se perceber aqui os primeiros indícios de uma *estafa* por parte de Danielle Collobert aos mecanismos vigentes no *social* que, por sua vez, levam à decisão de apenas deixar a vida seguir, “como todo o mundo” – o que, num viés subjetivo, remete ao título deste capítulo.

Em junho de 1957, Collobert inicia o seu bacharelado em geografia pela Sorbonne e ainda neste período passa por alguns embates com a família. O que a faz tomar a decisão de ir morar sozinha em um quarto na Rue Saint-Sulpice²³ – ao que tudo indica em junho de 1958, como referenciado na passagem em seus *Cadernos* onde ela diz: “Navy²⁴ – vou fazer uma sondagem mais tarde – quem se importa – escrever alguma coisa – qualquer coisa – eu estou tensa – trabalho ‘digno’ – estúpido – por causa dos outros – / Se eu vivesse nas províncias, seria em hostilidade – aqui – nem isso – muito isolada talvez –”²⁵. Francine diz que a relação com Danielle Collobert após sair de casa foi de reaproximação, mas mesmo assim “Ela ainda não era maior de idade naquela época, em 1958. E foi um grande choque vê-la sair com sua mala, sem olhar para trás. Ela não queria nem se despedir de nós, tamanho o medo que tinha de desistir”²⁶. Cabe lembrar que foi ainda neste ano que Danielle Collobert conheceu Uccio Esposito-Torrigiani²⁷, uma das poucas pessoas que ela manteve próxima por toda a vida e com quem desenvolveu diversos projetos.

A partir de junho de 1959, alguns textos de Danielle Collobert começam a tomar forma e ela começa a pensar os seus escritos como uma obra – em vários momentos,

22. Do original: “« ...court, invraisemblable moment – passage insensé – étonnement d’avoir pris conscience de cet échec préalable à tout – vouée a l’échec – non pas échec – pas même effondrement – la vraie peur – du vide – néant – / peur plus forte que tout – je meuble le temps – je ne fais que meubler – comme tout le monde »”. Ver Collobert, 2005, p. 278.

23. Daive; Collobert, 2006, p. 9.

24. Segundo especificações de Uccio Esposito-Torrigiani, *Navy* é uma referência ao café Old Navy, que ficava localizado no Boulevard Saint-Germain.

25. Do original: “Navy – je vais faire une enquête tout à l’heure – quelle importance – écrire quelque chose – n’importe quoi – je suis tendue – travail « digne » – stupide – à cause des autres – / Si je vivais en province ça serait dans l’hostilité – ici – même pas – trop isolée peut-être –”. Ver Collobert, 2005, p. 281.

26. Do original: “Elle n’était pas encore majeure à cette époque, en 1958. Et ça m’avait fait un grand choc de la voir partir avec sa valise, sans se retourner. Elle ne voulait même pas nous dire au revoir, tellement elle avait peur de renoncer”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 9.

27. Há um relato bem interessante de Uccio Esposito-Torrigiani do momento em que eles se conheceram no texto *Suite & Fin*. Ver Esposito-Torrigiani, 2005, p. 375-376.

organizando-os de maneiras diferentes para que compusessem um livro. Os primeiros textos em prosa e poemas de Collobert que tiveram seus manuscritos conservados datam deste período.

Em 1960, ela passa uma estadia na Tunísia, no povoado de Sidi Bou-Saïd²⁸.

1.1.1. Qualquer coisa de intermédio (1961-1962)

Ao retornar de Sidi Bou-Saïd, alguma coisa dentro de Danielle Collobert mudou, conforme exposto nos escritos em seus *Cadernos*, em fevereiro de 1961: “Argélia – como se isso começasse realmente para mim – / Saïd”²⁹. Segundo observação de Uccio Esposito-Torrigiani, foi nesta época que a autora ingressou na rede de apoio à Frente de Libertação Nacional (*FLN*) argelina. Para tanto, Collobert acaba tomando algumas medidas na própria vida, entre elas: o abandono dos estudos, desistindo da entrada na *École Normale Supérieure* (Paris) onde tinha acabado de ser aprovada; por conta dessa desistência, passa a trabalhar na galerie Hautefeuille. Ao que tudo indica, estas medidas foram tomadas para que ela se dedicasse à escrita.

Tanto que em abril de 1961, Danielle Collobert lança o livro *Chant des guerres* com Pierre-Jean Oswald. Françoise Morvan³⁰ alerta para o fato de que, para chegar à edição final deste livro, os manuscritos de Collobert traziam anteriormente três conjuntos de poemas diferentes para o mesmo livro e que, por vezes, soavam como tentativas incompletas, mas certamente eram as bases de registro do que viria a ser o *Chant des guerres*³¹. Neste sentido, Morvan também alerta sobre a dubiedade desta obra, ao observar que:

Chant des guerres, um volume composto de fragmentos dos três primeiros conjuntos (mas principalmente do segundo) reunidos em torno do tema gradualmente, dolorosamente, trazido à tona, da guerra, de alguma forma objetivado pela guerra argelina, mas se trata de uma objetivação falaciosa: a guerra é uma batalha de disfarces, de si contra si, ao ponto de se matar para pôr fim a uma guerra perdida antecipadamente.³²

28. Sidi Bou-Saïd é uma vila ao nordeste da Tunísia que ficou muito conhecida, para além de sua arquitetura bem peculiar, pela frequência com que artistas e escritores iam à região. Entre os mais conhecidos temos Chateaubriand, Gustave Flaubert, Paul Klee, Colette, entre outros. Dos contemporâneos de Collobert, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre frequentavam a região, André Gide tinha uma residência no local e Michel Foucault residiu ali na época em que escreveu *A arqueologia do saber*. Ver Sidi, [s.d.], *online*.

29. Do original: “l’Algérie – comme si ça commençait vraiment pour moi – / Saïd.”. Ver Collobert, 2005, p. 301.

30. MORVAN, Françoise. Note sur l’édition. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres II*. Paris: P.O.L, 2005. p. 12-14.

31. Estes poemas figuram no tomo II das obras reunidas de Collobert, sob o título de *Ensemble (I, II, III e IV*, respectivamente), no início da seção intitulada *Poèmes de jeunesse*. Ver Collobert, 2005, p. 81-137.

32. Do original: “*Chants des guerres*, un volume fait de bribes des trois premiers ensembles (mais surtout issu du second) rassemblés autour du thème progressivement, douloureusement, mis au jour, de la guerre, en quelque

Collobert também aproveita o seu trabalho na galeria para escrever o livro *Totem* – que ficou inédito até 1999 e traz em sua página-título a menção: “escrito na galeria Hautefeuille”³³ –, além de diversos textos que mais tarde comporiam o livro *Meurtre*. Porém, nem o lançamento de *Chant des guerres* nem a escrita de *Totem* estavam agradando a autora. No caso de *Chant des guerres* isso fica mais evidente posto que alguns anos após o lançamento, ela reúne os exemplares lançados da obra e os destrói³⁴. Já no caso de *Totem*, a autora se manifesta em seus *Cadernos*, em março de 1962: “mais alguns poemas – Totem – / tudo muito calculado – nada de novo ali – / perda de imagem – / os últimos, certamente – / somente os textos de M.”³⁵.

Mas, para além dos seus escritos, a colaboração de Collobert com a *FLN* acabou se tornando arriscada. O movimento paramilitar clandestino de extrema direita *Organisation de l'armée secrète*³⁶ (*OAS*) – que era contra a independência da Argélia – ganhava cada vez mais forças e, não raro, fazia diversos atos terroristas contra aqueles que apoiavam a independência da Argélia. Como bem observado por Sarah Bakewell, pode-se perceber que:

Os anos em que a Argélia lutou pela independência, 1954 a 1962, foram traumáticos, trazendo sofrimentos pavorosos. A carnificina chegou a Paris, quando vários manifestantes pró-independência foram mortos no centro da cidade. As torturas e execuções de civis na Argélia nas mãos dos franceses causavam desalento geral.³⁷

Não demorou muito para que a *OAS* começasse a perseguir Danielle Collobert. Segundo relatos de Francine Collobert, mãe da autora:

Quando ela foi perseguida pela *OAS*, eu recebi telefonemas em casa. Ela teve que fugir para Itália e eu recebi quatro, cinco, seis telefonemas me perguntando onde ela estava. Até que nos mudamos. Mudamos e fomos riscados da lista telefônica. Assim

sorte objectifé par la guerre d'Algérie, mais il s'agit d'une objectivation fallacieuse : la guerre est un combat de travestissement, soi contre soi, jusqu'à se tuer pour mettre fin à une guerre perdue d'avance”. Ver Morvan, 2005, p. 14.

33. Collobert, 2005, p. 494.

34. Collobert, 2004, p. 424.

35. Do original: “encore quelques poèmes – Totem – / tout ça trop calculé – rien de neuf de ce côté-là – / déperdition d'image – / les dernières sûrement – / seulement les textes de M.”. *M.*, neste caso, designa o livro *Meurtre*. Ao que tudo indica é aqui que ela desiste de compor *Totem* e foca somente nos textos de *Meurtre* – que já estava em processo de composição. Ver Collobert, 2005, p. 306.

36. Cabe observar que, apesar do nome, este movimento não tem relação com a organização *Armée Secrete* da qual o pai de Collobert fez parte na Segunda Guerra Mundial. Muito embora a *OAS* tenha sim tomado para si esta referência acreditando que estava fazendo uma revolução – provando que não é de hoje que a extrema direita não tem um mínimo de imaginação e inteligência –, esta organização acabou se revelando um grande núcleo terrorista, acima de tudo.

37. BAKEWELL, Sarah. *No café existencialista*. Tradução de Denise Bottman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017. p. 269.

parou.³⁸

Confrontando esta declaração com os escritos de Danielle em seus *Cadernos*, pode-se concluir que estas ameaças mais incisivas começaram por volta de abril de 1962, quando a autora relata: “é hora de partir – está chegando – partir agora – voltar de Rostrenen – mais fodida do que nunca – / sol – terraços de café – nojo – doença – / sem grana para sair no momento / 20.000 F por mês - 15.000 do hotel – resta 5.000 para viver!”³⁹.

O autoexílio de Danielle Collobert ocorre em maio de 1962 e esta decisão é exposta de forma incisiva em seus *Cadernos* quando ela relata: “partir / questões obrigatórias / resolvido – não me importo com tudo isso – as coisas a fazer – as histórias em andamento – partir rapidamente – / nenhum senso de “moral” – nenhum senso de “responsabilidades” – / estou morrendo”⁴⁰.

“estou morrendo”... “estou morrendo”... “estou morrendo”... de alguma forma, a perseguição da extrema direita francesa abafou, por ora – e não por muito tempo –, aquilo que Danielle Collobert almejava aplicar ao *social* por conta de seus ideais.

1.2. A TANATOLOGIA LITERÁRIA DE SI (OU “COLLOBERT: 1962-1978”)

Antes de dar continuidade à exploração biográfica sobre Danielle Collobert, cabe lembrar dois fatos primordiais que motivaram a autora a seguir adiante – apesar de uma visão cada vez mais desoladora sobre o mundo. O primeiro era a necessidade de que seus textos fossem publicados e lidos, ao menos, por seus pares. O segundo, ao que consta, foi o seu encontro com o artista plástico Natalino Andolfatto – no início de 1962 – quando ainda trabalhava na galeria Hautefeuille. Após o autoexílio e uma relação de ambiguidade com o território francês, Danielle Collobert acaba por partilhar a vida com Natalino Andolfatto, a partir de 1963⁴¹, que acabou se tornando um referencial para a autora a ponto de ela dividir sua vida entre idas a Paris e retornos à Itália para ficar com o artista em Bassano del Grappa

38. Do original: “Quand elle a été poursuivie par l’OAS, je recevais des coups de fil chez moi. Elle a dû fuir en Italie et moi je recevais des coups de fil quatre, cinq, six coups de fil me demandant où elle était. Jusqu’à ce qu’on ait déménagé. On a déménagé et on s’est rayé du bottin. Ça a cessé”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 9-10.

39. Do original: “il faut partir – ça vient – partir maintenant – retour de Rostrenen – plus emmerdée que jamais – / soleil – terrasses de café – écœurement – malade – / pas de fric pour partir pour l’instant - 20.000 F par mois – 15.000 d’hôtel – reste 5.000 pour vivre!”. Ver Collobert, 2005, p. 308.

40. Do original: “partir / questions des obligations / résolu – je m’en fous de tout ça – les choses à faire – les histoires en cours – partir vite – / aucun sens « moral » – aucun sens des « responsabilités » – / je crève”. Optei por traduzir “je crève” – que em sentido literal seria “eu morri” – por “estou morrendo” em acordo com o período de transição pelo qual a autora estava passando. Ver Collobert, 2005, p. 308.

41. LE CAHIER DU REFUGE. *Danielle Collobert*. Marselha: cipM, jun. 2006. p. 40.

numa relação que durou, segundo Francine Collobert, 15 anos⁴².

Entretanto, alguns pontos podem ser assinalados quanto à relação que ela mantinha com as impressões do mundo que a cercava e como a própria ideia de colaboração com ele – e consigo mesma – havia se dissipado. Pouco antes de seu autoexílio, ela rompe com a causa argelina pois “a história da Alg. termina – já prevêem falhas – muitos problemas pessoais – entre eles – finalmente voltar à solidão – viver novamente como antes – sem se fixar em segundo plano a coisa alguma”⁴³. Além disso, em uma nota que data entre 1962-1963 segundo a organizadora do segundo tomo das obras de Collobert – logo, quando a autora já havia concluído os escritos de *Meurtre* –, observa-se a visão que ela estabelece sobre o *sujeito do literário* e qual a sua real intenção com ele:

como se a psicanálise desempenhasse diante da “literatura-romance” o mesmo papel que a fotografia diante da pintura –
impossibilidade do “sujeito” – agora irrisório –

eles falam de seus “personagens” – eles lhe dão nomes – eles inventam histórias para eles – anômala
isto vai continuar até quando –
discrepância da música-pintura com a escrita –
em direção ao abstrato⁴⁴

De início, já se pode interpretar este “como se...” em um viés “que contamina tanto a ficção quanto o que se pretende ser um testemunho verdadeiro, autêntico”⁴⁵ e a comparação entre a “fotografia diante da pintura” firma o olhar de Collobert, num tom de crítica, à tentativa de forjar o que seria o “sujeito” para o mundo – neste caso, o estabelecimento da transferência dos traços e nuances de composição de uma pintura em oposição à captação imediata e chapada proposta pela fotografia, transformando a representação do instante e do sujeito em produto, como a psicanálise tende a fazer com seus “personagens”, “nomes”, “histórias”, mas parece não dar conta dessa definição mediante sua “impossibilidade”; eis a crítica implícita aqui. Collobert demonstra ter consciência desta impossibilidade de construção do sujeito na escrita ao pensar esta dualidade da “música-pintura” – e aludo ao *status* de composição destas duas formas artísticas – “com a escrita” – que em termos

42. Daive; Collobert, 2006, p. 5.

43. Do original: “l’histoire de l’Alg. se termine – prévoir déjà les échecs – trop de questions personnelles – entre eux – retour enfin à la solitude – vécu de nouveau comme avant – sans être prise en arrière-plan par quelque chose”. Ver Collobert, 2005, p. 305-306.

44. Do original: “comme si la psychanalyse jouait vis-à-vis de la « littérature-roman » le même rôle que la photo vis-à-vis de la peinture – / impossibilité du « sujet » – maintenant dérisoire – // ils parlent de leurs « personnages » – ils leur donnent des noms – ils leur inventent des histoires – aberrant / ça va durer jusqu’à quand – / écart musique-peinture avec l’écriture – / vers l’abstrait”. Ver Collobert, 2005, p. 313-314.

45. Derrida *apud* Rodrigues, 2017, p. 89.

derridianos é esse eterno “como se...”, construção ficcional que se estabelece mesmo quando na composição de algo que se pretenda “autêntico” ou “verdadeiro”⁴⁶. Logo, a posição que a autora toma com relação ao *sujeito da escrita* é a própria dissolução, “em direção ao abstrato”.

Eis aqui o ponto em que se pode estabelecer o que denomino de *tanatologia literária de si(-mesmo como outro)*⁴⁷, não só pelo afastamento da própria autora ante as ideias delimitantes do mundo – que incluem, entre outros, a significação da *palavra* – como pela aplicação desta dissolução mesma do *sujeito* em sua obra. Em *Meurtre*, como evidenciarei no próximo capítulo, esse viés já começa a ser aplicado, mas é no desenvolvimento dos textos seguintes que se pode tomar essa *morte do sujeito* como um princípio norteador da *narrativa* que as compõem.

Mas as rupturas observadas acima não se aplicam apenas aos ideais e conceitos literários da autora. Parte desse desaparecimento e anulação de um possível sujeito é aplicado por Collobert também em sua própria vida, posto o estilo nômade que ela assume após seu autoexílio do território francês, conforme mostrarei a seguir.

1.2.1. Os desoladores moinhos de vento do mundo

Jean-Jacques Poucel ilustra da seguinte forma o encontro do poeta Jacques Roubaud com Danielle Collobert na ocupação do Hôtel de Massa, em 20 de maio de 1968:

Para além de estabelecer alianças com Jean-Pierre Faye e outros membros do “coletivo” que viria a ser a revista *Change*, é no contexto da ocupação do Hôtel de Massa que Roubaud encontra pela primeira vez a quixotesca poeta Danielle Collobert.⁴⁸

A alusão ao *status* “quixotesco” aliado ao nome de Collobert tem a sua razão de ser ao se observar: 1. a visão desiludida que acaba sendo reforçada na autora após o autoexílio – embora caiba ressaltar que isso não a impediu, por exemplo, de participar de um movimento tão intenso quanto o maio de 68, o que leva ao ponto seguinte; 2. Collobert acaba assumindo o que se pode chamar de uma vida dupla, posto que, mesmo retornando a Paris às vezes e se

46. DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot. Tradução de Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015. p. 102.

47. Aqui penso em uma convergência com a ideia trazida por Paul Ricœur em sua obra *O si-mesmo como outro*, seja no conceito de *alteridade* ou na *ipseidade* como sua resultante.

48. Do original: “In addition to forming alliances with Jean-Pierre Faye and other members of the ‘collective’ that would soon become the journal *Change*, it is in the context of the occupation of the Hôtel de Massa that Roubaud first meets the quixotic poet Danielle Collobert”. Ver Poucel, 2019, p. 134.

reunindo com os seus pares na busca de meios para publicar seus textos, a vida dela passou a ser dividida em momentos em Paris e momentos em trânsito – indo para diversos lugares e transparecendo um ar cavalheiresco por conta desses trânsitos; 3. Esta condição angariou à autora um estado nômade assumido (e ressentido pela própria, em alguns momentos), pois parecia haver uma consciência de que “Sabe-se bem que em nossos regimes os nômades são infelizes: não se recua diante de nenhum meio para fixá-los, eles têm dificuldade para viver”⁴⁹. Acreditando que a visualização dos lugares por onde Collobert passou auxiliie na compreensão de uma visão cada vez mais desencantada do mundo, trago o itinerário percorrido por ela.

Os destinos aos quais Collobert se dirige entre 1962 e 1970 não foram, em sua maioria, registrados em seus *Cadernos*, porém os poucos relatos que temos dessa época já mostram a tendência da autora para as viagens. Como observado anteriormente, a autora passa uma estadia em Sidi Bou-Saïd (Tunísia), em 1960. Ao se autoexilar, em 1962, passa inicialmente por Roma (Itália) onde permaneceu de 24 de maio ao final de julho e, talvez por sua condição estrangeira, Collobert manifesta certo *estranhamento*⁵⁰ com o novo padrão de vida ao qual foi direcionada, em junho de 1962:

um mês assim, absolutamente impossível de resistir – sem saudades – mas nada – nada –
como permanecer – tento – fracasso sistemático – mudando de uma casa para outra – exílio – aqui falam muito – explicam – impressionante – nunca tive vontade de falar – de realmente persuadir assim – repetem-se sem parar –⁵¹

Em agosto de 1962, a autora segue para Veneza (Itália), pouco antes de retornar a Paris, e mostra uma certa satisfação ao declarar o “despovoamento – ninguém – sozinha – sem falar há dias – / caminhar / irrealidade / um pouco de calma enfim –”⁵². Em 1963, com o estabelecimento da relação com Natalino Andolfatto, Collobert passa a viajar cada vez mais e,

49. DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos: Textos e entrevistas (1953-1974)*. Tradução por Cíntia Vieira da Silva *et al.* São Paulo: Editora Iluminuras, 2005. p. 362.

50. Parece-me inevitável a correlação deste *estranhamento* com uma espécie de *desterritorialização*, pensada à partir de Deleuze e Guattari, onde “Pensar se faz antes na relação do território com a terra” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 103) e, a partir disso, “Tal relação entre o território e a terra percorre todas as sociedades humanas: grupos linhageiros primitivos, Estados imperiais, cidades gregas, democracias do capitalismo ocidental, etc.; entretanto, essa relação não se efetiva nem da mesma maneira, nem de qualquer maneira, em cada uma dessas sociedades, ainda que, em cada caso, a desterritorialização seja sempre relativa” (Santos, 2013a, p. 45). Durante o desenvolvimento desta seção, ver-se-á que Danielle Collobert perpassa os “territórios” citados aqui em suas viagens e há a impressão que, a partir de seu autoexílio, ela se sente estrangeira em todos os lugares.

51. Do original: “un mois comme ça, absolument impossible de tenir le coup – pas de manque – mais rien – rien – / comment durer – essai – ratage systématique – passage d’une maison à l’autre – exil – ici ils parlent beaucoup – ils expliquent – étonnant – jamais eu l’envie de parler – de convaincre vraiment ainsi – ils se répètent sans cesse –”. Ver Collobert, 2005, p. 309.

52. Do original: “le dépeuplement – personne – seule – sans parler depuis des jours – / marcher / irréalité / un peu calme enfin –”. Ver Collobert, 2005, p. 309.

segundo Francine Collobert, um dos primeiros destinos para onde ela ia com frequência era a ilha de Creta (Grécia) “[...] a cada dois ou três anos. Passava um mês por lá. Ela gostava muito e aprendeu o grego moderno”⁵³.

Mas o relato mais inusitado desta época talvez fique por conta de Uccio-Esposito Torrigiani ao afirmar que “Ela estava na Tchecoslováquia quando os tanques soviéticos invadiram o país”⁵⁴. Embora não haja uma explicação nos registros de Danielle Collobert para que ela estivesse lá neste momento, cabe salientar que esta é a terceira situação de conflito que ela presencia.

A partir de 1970, as viagens – e com elas os registros em seus *Cadernos* – se intensificaram. Entre dezembro de 1970 e janeiro de 1971, Collobert segue rumo à Indonésia para uma viagem de um mês e acaba passando pelas regiões de Singapura (Java), Jacarta (Java), Surabaya (Java), Bali, Jogjacarta (Java), Jacarta (Java), Sarawak (Bornéu), retornando ao final para Singapura (Java), respectivamente. À parte o choque entre alguns relatos que ela registra em seus *Cadernos* – no dia 09 de dezembro de 1970, em Singapura, ela escreve: “Não entendi muita coisa ainda / país fascista. / grana por todos os lados aqui – / miséria menos visível”⁵⁵ enquanto em seus registros de transição entre Jacarta e Surabaya, ela desabafa: “trem / paisagem / a miséria vista do trem – vista de um aquário / – a maior miséria jamais vista”⁵⁶ – e a insatisfação da autora em não poder visitar sozinha algumas cidades em Bali – como Ubud⁵⁷, conforme descrito em 19 de dezembro de 1970 –, Francine Collobert traz mais alguns detalhes que a filha não havia manifestado em seus escritos:

Ela foi para a Indonésia, sozinha, e quando regressou estava impressionada com o que viu, admirada com todas as paisagens e até com as pessoas. Trazia consigo recordações terríveis porque, como sabem, Suharto⁵⁸ massacrou pelo menos 500.000

53. Do original completo: “Alors elle a commencé aussi ses voyages. Elle allait en Crète à peu près tous les deux ou trois ans. Elle y passait un mois. Elle se plaisait beaucoup et elle a appris le grec moderne”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 5.

54. Do original: “Elle se trouve en Tchécoslovaquie au moment où les chars soviétiques envahissent le pays (Uccio Esposito-Torrigiani, *Cahiers*, p. 90)”. Em 20 e 21 de agosto de 1968, as Forças Aliadas de cinco países socialistas que integravam o *Pacto de Varsóvia* invadiram a Tchecoslováquia para impedir o avanço do movimento que ficou conhecido como *Primavera de Praga* – que tinha por objetivo uma “desestalinização” do território Tcheco, assim como a democratização do mesmo, removendo os espectros de despotismo e autoritarismo vigentes no país por conta da dominação da região pela União Soviética. Ver Collobert, 1983, p. 90 *apud* Collobert, 2004, p. 425.

55. Do original: “Pas compris grand-chose non plus / pays fasciste. / fric partout ici – misère moins visible”. Ver Collobert, 2005, p. 318.

56. Do original: “train / paysage / misère vue du train – vue d’un aquarium – / la plus grande misère jamais vue”.

57. Não fica muito claro por que Danielle Collobert não pôde visitar a região sozinha, mas Ubud – a partir da década de 60 – já despontava para ser o grande polo cultural que é hoje em Bali; além de uma região onde a rizicultura era muito forte. Atualmente, também é uma região muito procurada pelas mulheres por conta do best-seller *Comer, rezar, amar*, de Elisabeth Gilbert, e é considerada um lugar seguro.

58. Suharto foi o tenente-coronel do Exército Indonésio que, em 1965, começou a perseguir o Partido Comunista deste país após a morte de seis generais. Estima-se que, no período de um ano, 500.000 integrantes do partido

comunistas. Foi então que ela se dirigiu às aldeias e, de bicicleta, deparou-se com aldeias completamente mortas onde as casas pareciam verdadeiras cascas de nozes vazias. Era terrível. Ela viu a miséria. Chegou mesmo a ir ainda mais longe, ao Bornéu, não muito longe da selva. Pelo menos, trouxe consigo algumas recordações.⁵⁹

Em agosto de 1971, ela viaja a Berlim para se encontrar – pela segunda vez – com Samuel Beckett⁶⁰ e o próximo registro que ela faz com relação às suas viagens é na América Latina, a partir de março de 1974. Observando as referências feitas pelos organizadores do tomo I das obras reunidas de Collobert, temos como referência passagens por países como Bolívia, Equador e Venezuela antes de seguir para o México⁶¹. Já no relato de Francine Collobert, ela cita que a autora passou “no Brasil, na Venezuela; na Venezuela, não... na Colômbia, na Bolívia e no México”⁶²; regiões das quais

ela regressou todavia com este sentimento de grande angústia no Terceiro Mundo. Naturalmente, enriquecia-se com tudo o que viu, todas aquelas civilizações antigas, os Incas e... bem, as duas civilizações antigas que admirava. Mas ela ficava bastante triste com o espetáculo do mundo. Eu já tinha reparado nisso.⁶³

Buscando sanar essa confusão dos lugares onde Collobert possivelmente passou pela América Latina em seus *Cadernos*, temos a seguinte sequência: La Paz (Bolívia) – supostamente como o ponto de chegada –, Iquitos (Peru), Panamá – imagino aqui que ela se refira à Cidade do Panamá –, Tikal (Guatemala), Chichen Itza (México), Mérida (México), Uxmal (México), Palenque (México), Coatzacoalcos (México), Oaxaca (México), Vera Cruz (México), Cuernavaca (México), Tepoztlán (México), Cuernavaca (México), respectivamente⁶⁴.

O cronograma exposto acima faz levantar alguns pontos: 1. seguindo a lógica de

tenham sido mortos pelo exército e, em 1967, Suharto assume a presidência do país – ficando no cargo por 31 anos.

59. Do original: “Elle est partie en Indonésie, toute seule, et quand elle est revenue, elle était subjuguée par ce qu’elle avait vu, admirative de tous les paysages et même de cette population. Elle a ramené des souvenirs épouvantables parce que vous savez que Suharto avait massacré au moins 500000 communistes. Elle est allée alors dans les villages, et à bicyclette, elle arrivait dans des villages complètement morts où les maisons étaient de véritables coques de noix vides. C’était affreux. Elle a vu la misère. Elle est allée même plus haut, elle est allée à Bornéo, pas loin de la jungle. Enfin elle a ramené quand même des souvenirs”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 5-6.

60. Retornarei a este encontro na seção 1.3.1.

61. Collobert, 2004, p. 426.

62. Do original: “au Brésil, au Venezuela, non pas au Venezuela... en Colombie, en Bolivie et au Mexique”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 6.

63. Do original: “elle revenait toujours avec ce sentiment de grande détresse dans le Tiers Monde. Naturellement elle s’enrichissait par tout ce qu’elle voyait, toutes ces vieilles civilisations, inca et... enfin les deux civilisations anciennes qu’elle admirait. Mais elle devenait assez triste par le spectacle du monde. Je l’avais déjà constaté”. Ver Daive; Collobert, 2006, p. 6.

64. Collobert, 2005, p. 326-330.

Francine Collobert onde o objetivo de Danielle Collobert era conhecer os espaços das antigas civilizações latino-americanas – sendo os Incas citados na sua colocação e, em aproximação com o cronograma seguido, também onde habitaram os Maias e os Astecas – por certo há uma impossibilidade quanto a Collobert não ter passado por regiões como Cusco (Peru) e Machu Picchu (Peru); 2. embora Collobert afirme não buscar nada em específico – em acordo, entre outros relatos, com o registro em Iquitos, em 26 de março, onde afirma que esta é uma “viagem completamente idiota, mas tão bem aqui como em Paris – porque não – vadiar – deslocar-se – o único interesse – no deslocamento – não com a impressão de vida – mas de passar o tempo –”⁶⁵ ou mesmo afirmando posteriormente, quando em Coatzacoalcos, em 9 de abril, que em todos os lugares é “sempre a mesma coisa – miséria em volta – um luxo protetor dos bares de luxo – de vomitar –”⁶⁶ – é interessante observar que as cidades que Collobert frequenta tanto na Indonésia quanto na América Latina têm (ou estão próximas de...) templos ou paisagens que remetem a civilizações antigas. De forma correlata, o fundamento de busca de *sentido da palavra* em seus textos parecem se espelhar na sua busca de *sentido do mundo* enquanto *meio social* ou em tentar compreender como, partindo dos primórdios deste *social*, falhamos tão miseravelmente no agora.

Ainda nesta viagem à América Latina, Collobert se apaixona por “J. 20 anos”⁶⁷, em Oaxaca, e a quem torna a ver em Cuernavaca. Este episódio, mais do que qualquer outro, parece ser o mote para que a autora viaje para os Estados Unidos entre 5 de outubro e 9 de novembro de 1974, chegando por Nova Iorque, indo para Amherst – cidade em que J. morava e onde a autora permaneceu de 7 de outubro a 6 de novembro –, e depois voltando para Nova Iorque. Porém, a ideia de que todos os lugares se parecem – numa espécie de visão desesperançada do mundo – retorna em seus *Cadernos* no dia 8 de novembro, em um bar nos arredores do Hotel Chelsea, em Nova Iorque, quando ela pontua:

estar aqui – ou no Atlas⁶⁸ –
sempre as mesmas passagens – movendo-me com os meus papeizinhos –
como se presa a alguma coisa – prosseguindo em diversos lugares – manipulando a
solidão de uma maneira qualquer – na verdade eu poderia ver pessoas aqui – mas
realmente não quero agora –

65. Do original: “voyage complètement idiot mais aussi bien ici qu’à Paris – pourquoi pas – traîner – se déplacer – le seul intérêt – dans le déplacement – non pas l’impression de vie – mais passer le temps –”. Ver Collobert, 2005, p. 326.

66. Do original: “toujours la même chose – misère dehors – luxe protecteur des bars de luxe – à vomir –”. Ver Collobert, 2005, p. 329.

67. Danielle Collobert tem por hábito suprimir o nome das pessoas às suas iniciais em seus *Cadernos*. No caso da citação a J., ver Collobert, 2005, p. 329.

68. L’Atlas se refere a um bar na Rue de Buci, em Paris.

o peso da cidade⁶⁹

Em 1975, Danielle Collobert retorna duas vezes aos Estados Unidos – julho em Massachusetts⁷⁰ e novembro em Boston e Amherst, respectivamente. Porém, já não há um discurso apaixonado aqui como o que houve no ano anterior – o que reforça a ideia de que quando a autora tomava uma decisão, esta era definitiva⁷¹. Nesse sentido, duas declarações dela em seus *Cadernos* pontuam bem os caminhos definidos a seguir. O primeiro deles, em 7 de julho, diz:

baixo rendimento – o nariz enfiado na caca cotidiana – sem vontade de ser – provável – escrever só para ver como isto vai acabar – não tenho a impressão de que vá durar muito mais tempo – o tempo então como em três linhas-lapsos – pensei ter escrito: sem vontade de escrever – escrito: sem vontade de ser [...]
digressão sobre envelhecer – recusa – corpo em pânico – digressão suicida – por que digressão – antes fragmentos de ter pensado sobre⁷²

Num segundo momento, em 10 de julho, seguindo praticamente a mesma linha de reflexão, a autora declara: “de repente senti toda a energia que tive para chegar até aqui – nômade – constantemente em movimento – de um corpo para o outro – um lugar para o outro – assim o tempo todo – e a ansiedade – o sufocamento / ali”⁷³.

A partir de 1976, Danielle Collobert começa a pôr em prática seu plano de despedida – embora de forma tão discreta que ninguém percebe. Ao que tudo indica, antes de partir para Formentera (Espanha) em março – para escrever uma peça radiofônica em conjunto com Uccio-Esposito Torrigiani –, Collobert vende o *studio* que seus pais haviam comprado para ela morar, no retorno de seu autoexílio, sem que ninguém soubesse. Em 12 de maio, ela faz

69. Do original: “être ici – où à l’Atlas – / toujours les mêmes passages – déplacement avec mes petits papiers – comme se rattacher à quelque chose – se continuer en divers lieux – trafiquer la solitude d’une façon quelconque – en fait je pourrais voir des gens ici – mais pas envie vraiment maintenant – / le poids de la ville”. Ver Collobert, 2005, p. 335. Este “peso da cidade” – e também o peso das relações com as pessoas – parece refletir também uma espécie de desterritorialização que, seguindo os preceitos de Deleuze e Guattari, podem ser “física, psicológica ou social”. Cf. Deleuze; Guattari, 2010, p. 107.

70. Coloquei Massachusetts aqui pois a autora não especifica em que parte do estado ela estava. Isso se repetirá adiante quando ela se refere à Itália.

71. Em 7 de novembro de 1974, após algumas declarações de encanto com J. no mês anterior, ela declara: “fini le déconnage sentimental –” [*chega desse papinho sentimental* –]. Ver Collobert, 2005, p. 334.

72. Do original: “basse besogne – le nez dans le caca quotidien – plus envie d’être – probable – écrire juste pour voir comment ça va finir – pas l’impression que ça va durer encore longtemps – / le temps donc comment / en trois lignes lapsus – pensé avoir écrit : plus envie d’écrire – / écrit : plus envie d’être [...] digression sur vieillir – refus – corps panique – digression suicide – pourquoi digression – plutôt lambeaux d’avoir pensé à”. Ver Collobert, 2005, p. 335-336.

73. Do original: “ressenti soudain toute l’énergie que dû avoir pour tenir jusqu’ici – nomade – en mouvement continuellement – d’un corps à l’autre – un lieu à un autre – comme ça tout le temps – et l’angoisse – l’essoufflement / là”. Ver Collobert, 2005, p. 336.

um registro em seus *Cadernos* dizendo que está na Itália⁷⁴ depois passa por Bolonha (Itália) e Bassano Del Grappa (Itália)⁷⁵. O que se segue a partir daqui é uma viagem semi-continua, conforme o cronograma em seus *Cadernos*: 30 de junho – Sfakia (Creta); 2 de julho – Cnossos (Creta); 3 de julho – Heraklion (Creta)⁷⁶; 4 de julho – Atenas (Grécia); 12 de julho – Paris (França); 1 a 13 de agosto – Itália; 25 de agosto – Paris (França); 7 e 22 de setembro – Sfakia (Creta).

Em dezembro de 1976 e início de 1977, Collobert parte para o Egito e passa pelas cidades de Cairo (Egito); Assouan (Egito); Abou Simbel (Egito); Assouan (Egito); Luxor (Egito); Cairo (Egito); Abidjã (Costa do Marfim) – onde ela descreve: “não é possível / vista em ‘branco’ – um pouco demais”⁷⁷; Luxor (Egito) e Edfou (Egito), respectivamente. Em 2 de maio de 1977, registro em Paris (França), mas na sequência já parte para a Holanda, passando pelas cidades de Delft (4/5), Roterdã e Amsterdã. Em junho, julho e agosto vai para Grécia passando por Atenas (Grécia); Sfakia (Creta) e Chania (Creta). Em agosto, retorna à Roterdã (Holanda), mas em setembro já está novamente em Paris (França), saindo dali apenas em dezembro rumo à Grécia novamente Atenas (Grécia); Chania (Creta); Sfakia (Creta) – de 5 a 28 de janeiro de 1978 –, e Atenas (Grécia), respectivamente.

Ao retornar a Paris em fevereiro, Collobert se apressa para lançar o livro *Survie*, que acaba saindo pela editora Orange Export Ltd., e solicita a Uccio Esposito-Torrigiani que o traduza para o italiano. Em junho, parte para Nova Iorque (E.U.A) e fica por lá até o meio de julho, quando retorna a Paris (França) para pôr em prática a sua ideia de suicídio. Algo que fica claro, a partir de 1976, é que a data-limite que Collobert se deu, para além da significação de se suicidar no dia de seu aniversário – que já estava claro por conta de outra anotação em anos anteriores –, foi baseada na quantia em dinheiro que ela angariou com a venda do *studio* para realizar as suas viagens; ou seja, assim que acabasse o dinheiro poderia acabar também a vida, pois ela não conseguiria manter – melhor seria, não via mais sentido em continuar – a

74. Nota do *Caderno*: “12/5 Italie / au tokay depuis le réveil / petit produit de l’Universo” [12/5 Itália / no tokay desde que acordei / preciosidade do Universo]. Uccio-Esposito Torrigiani alerta em nota que provavelmente ela está em um bar em Bassano Del Grappa nesse momento.

75. Por ser a única nota que ela registra em Bassano em seus *Cadernos* – embora fosse para lá com frequência, segundo Francine Collobert – fiquei me questionando se não foi nesse momento que ela terminou a relação com Natalino Andolfatto e, conseqüentemente, acertou os trâmites da “velha fazenda” que eles tinham comprado em 1963 nesta cidade na qual, ao que tudo indica, Andolfatto vive até hoje. A nota que ela registra nesse dia será retomada na seção 1.3.1 referente a Beckett, onde ela diz: “avec Sam – / au moment du dire – la mort” [com Sam – / na hora de dizer – morte].

76. Anotação deste dia: “le Schizo et les paysages – passer depuis dix minutes à travers paysages souvenirs endroits d’un bout du monde à l’autre – des rues – angles de vue restés sur la rétine – revenus en chaînes – en clair – / espace planétaire” [A Esquizo e as paisagens – durante dez minutos passando por paisagens memórias lugares de um extremo ao outro do mundo – ruas – ângulos de visão fixadas na retina – regressos em cadeia – claros – / espaço planetário]. Ver Collobert, 2005, p. 311.

77. Do original: “pas possible / vue en « blanche » – un peu trop”. Ver Collobert, 2005, p. 344.

sua condição nômade.

Outro ponto que merece atenção é que, de tantas cidades frequentadas, o último lugar que Collobert visita é um dos mais babélicos do mundo, seja em sua mistura cultural ou mesmo no emaranhado de línguas que se encontram em Nova Iorque. Embora Francine Collobert alerte que “ela adorava Nova Iorque”⁷⁸ a ponto de ter voltado lá, essa escolha parece apontar muito mais um reflexo da conturbação que a autora sentia – diante da decisão tomada em 1975 – rumo a “uma espécie de desespero que dá consistência às palavras”⁷⁹.

1.2.2. *Retro(en)verse* (ou “Sustentam a morte / e o resto é pra enfeitar”⁸⁰)



Seguindo a lógica que geralmente é aplicada às análises de obras compostas por suicidas, pode-se imaginar que os escritos de Collobert também são vistos diante dessa mescla – nem sempre bem-vinda – entre vida e obra. Porém, neste caso específico, temos um agravante: a base da escrita dela é – ainda que metaforicamente – a própria morte⁸¹ e o lançamento de seus *Cadernos* só veio adensar ainda mais esse espectro nebuloso, posto que eles foram “objeto de comentários orientados principalmente para a anulação, o indizível”⁸². Em contrapartida a este ponto, só resta questionar: se o sentido era a anulação, por que ela fazia tanta questão em se fazer publicar e onde chegaram estas publicações, mesmo após a sua morte? Para responder a esta questão, farei aqui uma retrospectiva das publicações da autora – em seus mais diferentes meios –, dos dias atuais até os seus primeiros escritos⁸³.

As mais recentes publicações de Danielle Collobert datam de 2023, com o lançamento de *Den altså (Il donc)* e de *Mord (Meurtre)*, ambos traduzidos ao dinamarquês por Louise Bundgaard, pela editora Forlaget Aleatorik. Antes disso, temos a tradução de *Il donc (Den då)* para o sueco realizada por Martin Högström e publicada pela editora Bokförlaget Faethon, em 2020.

78. Daive; Collobert, 2006, p. 6.

79. Do original: “une sorte de désespoir qui redonne consistance aux mots”. Ver Collobert, 2004, p. 335 – Em Nova Iorque, 8 de novembro de 1974.

80. BOOGARINS. *Elogio a instituição do cinismo*. Los Angeles: OAR, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4TNkbRrsbfpttq1p9gQwIq?si=0c211e78056d4e7c>. Acesso em: 02 set. 2023.

81. O autor desta dissertação, num artigo escrito em co-autoria com Patricia Peterle, fala sobre uma “espécie de ciclo da morte” para situar a base da escrita suscitada aqui. Cf. Campos; Peterle, 2023, p.191.

82. Do original: “il diario è stato oggetto di commenti principalmente orientati verso l’annullamento, l’indicibile”. Ver Genetti, 2009, p. 300.

83. Como esta seção tem por objetivo apresentar as publicações referentes a Danielle Collobert, não incluo antologias poéticas com diversos autores e correlatos, salvo quando necessário e com seu devido referencial.

Em 2019, sai a tradução mais recente em língua inglesa – idioma no qual as obras de Danielle Collobert mais foram traduzidas – de *Aux environs d'un film*⁸⁴ (*In the environs of a film*), realizada por Nathanaël, pela editora Litmus Press. Neste sentido, deve-se apontar também as traduções em espanhol de *Meurtre (Asesinato)* – realizada por Pablo Moíño Sánchez e publicado por La Navaja Suiza Editores –, e da antologia *Decir vivo a quién* – realizada por Antonio F. Rodriguez para o selo Kokoro, da Editora Kriller 71 –, ambas em 2017. A obra *je partant voix sans réponse articuler parfois les mots*, lançada na França em 2016 pela editora Carobella ex-natura, traz uma nova publicação do livro *Survie* (1978), além de um CD com improvisações sonoras realizadas por Élisabeth Martin (voz), Sophie Delizée (voz), Michel Doneda (sax soprano) e Gérard Fabbiani (clarinete baixo) para algumas passagens das obras de Collobert⁸⁵ e 37 pinturas do artista Jacques Hémerly inspiradas nos trechos selecionados.

A primeira tradução de Danielle Collobert realizada por Nathanaël foi a do livro *Meurtre (Murder)*, em 2013, também pela editora Litmus Press. Em 2009, temos a publicação em catalão de *Allò Doncs (Il donc)*, traduzida por Antoni Clapós & Victor Sunyol, pela Eumo Editorial.

Em junho de 2006, o centre international de poésie Marseille (*cipM*) presta uma homenagem a Danielle Collobert na edição especial dos *Cahiers du refuge*, onde reúne uma entrevista com a mãe da autora (Francine Collobert), depoimentos de pessoas que foram próximas dela ou de sua obra (Uccio Esposito-Torrigiani; Françoise Morvan), reunião de textos esparsos sobre a autora que haviam saído em outros periódicos, além de alguns inéditos que não entraram na edição de suas obras reunidas.

No primeiro trimestre de 2005, o número 16-17 da revista *Faire-part* – intitulada *Ce que Change a fait*, em homenagem ao percurso da revista *Change* – traz alguns textos inéditos de Danielle Collobert, antes do lançamento, em junho do mesmo ano, do tomo II das obras reunidas da autora. Esta reunião comporta, além de diversos textos e manuscritos que permaneciam inéditos até então, as obras *Chants des guerres*, *Totem*, *Recherche*, *Cahiers* e as transcrições das peças radiofônicas *Polyphonie*, *Bataille* e *Discours* – as duas últimas escritas em conjunto com Uccio Esposito-Torrigiani que, na seção do livro que contém estes textos, também colabora com o texto-introdução *Suite & Fin*. O tomo I desta reunião havia sido lançado em abril de 2004 e abrange as principais obras publicadas em vida por Danielle

84. *Aux environs d'un film* é considerada o texto primário que, posteriormente, deu origem à obra *Recherche* – publicada postumamente pela revista *Fig.*, em 1990 – e à peça radiofônica *Polyphonie* – lançada em 1973, pela France Culture.

85. Alguns trechos desse registro podem ser conferidos no link <https://soundcloud.com/mazette-1/sets/je-partant-voix-sans-r-ponse>.

Collobert: *Meurtre, Dire I – Dire II, Il donc e Survie*⁸⁶.

No início dos anos 2000, duas obras de Collobert são lançadas em edições estadunidenses com tradução de Norma Cole: *Notebooks - 1956-1978 (Cahiers)*, lançado em 2003, pela Litmus Press; e *Survival (Survie)*, lançado na coletânea *Crosscut Universe: Writing on Writing from France*, em 2000, pela editora Burning Deck. Ainda no início desta década, a rádio *France Culture* lança a peça radiofônica *Bataille*, em 2001.

O segundo número da revista *Fin*, editada por Jean Daive e Pierre Brullé, fica conhecida por publicar algumas fotografias – até então esparsas e inéditas – de Danielle Collobert, em setembro de 1999. Já em dezembro deste mesmo ano, o décimo primeiro número da revista *La rivière échappée* publica a obra *Totem*. Porém, houve um hiato de quase uma década entre a última publicação referente a Danielle Collobert e as edições descritas neste parágrafo⁸⁷.

A obra *Recherche*, inédita até 1990, é publicada pela editora Fourbis sob direção de Jean Daive. A seção com a relação das *obras publicadas pelo mesmo autor* neste livro alerta para o fato de *Polyphonie* ter sido lançada neste mesmo ano – em março, especificamente – na revista *fig. 2*. Próximo desta data – em setembro de 1989 –, a revista *fig. 1* trazia dois textos inéditos de Collobert⁸⁸. Na mesma época em que a revista estreava, as editoras O books/Litmus Press publicavam nos E.U.A. a primeira tradução de Collobert em língua inglesa com *It then (Il donc)*, realizada por Norma Cole.

Entre 1989 e julho de 1978, três são as publicações mais expressivas referentes à autora. Em 1986, o livro *Survie* é incluído na obra *Orange Export Ltd. 1969-1986*, organizada por Emmanuel Hocquard e Raquel, que reúne todas as publicações desta editora independente em um único exemplar publicado pela editora Flammarion. Sob a direção de Jean-Pierre Faye, os *Cahiers* que, até a morte de Collobert, “jamais suspeitávamos que existissem”⁸⁹ são publicados pela editora Seghers-Laffont, em 1983, com edição organizada por Uccio Esposito-Torrigiani. Quatro anos antes desta publicação – em novembro de 1979 – o coletivo da revista *Change* (do qual Jean-Pierre Faye fazia parte) lança uma homenagem póstuma a

86. Como explanado na introdução desta dissertação, este será o recorte utilizado como referência para a análise pretendida no capítulo 2.

87. Faz-se necessário uma ressalva no entretempo citado, seguindo as observações de John C. Stout (2000), para duas antologias lançadas neste período que auxiliaram na divulgação da poesia feita por mulheres contemporâneas francesas e seus posteriores estudos: *Poésies en France depuis 1960: 29 femmes, une anthologie*, organizado por Henri Deluy e Liliane Giraudon, em 1994; e *Six Contemporary French Women Poets: Theory, Practice, and Pleasures*, organizado por Serge Gavronsky, em 1997. Cf. Stout, 2000, p. 299.

88. *Où j'en suis* e *Le plomb de la naissance*. Ambos constam no tomo II das obras reunidas de Collobert – páginas 117 e 357, respectivamente.

89. ESPOSITO-TORRIGIANI, Uccio. Suite & Fin. In: COLLOBERT, Danielle. *Œuvres II*. Paris: P.O.L., 2005. p. 371.

Collobert em sua publicação de número 38, intitulada *la machine à conter*. Além de diversas citações à autora ao longo da revista, esta edição ainda conta com a (re)publicação de *Survie*, alguns trechos inéditos e uma seção intitulada *pour Danielle Collobert* com escritos de Jacques Roubaud, Anne-Marie Albiach, Bernard Pingaud, Michel Camus, Henri Deluy, Aline Dobrym e Hubert Courcoux sobre ela⁹⁰. Na edição de número 36 da mesma revista, publicada em outubro de 1978, partes de *Survie* já haviam sido citadas por Faye no poema-colagem *Ce qui change en poésie*.

.

.

.

Até aqui, falou-se de um *post mortem* em retrospecto.

.

.

.

Conforme dito anteriormente, ao retornar da ilha de Creta em fevereiro de 1978, Danielle Collobert se apressa para publicar o livreto *Survie*, que acaba saindo pouco tempo depois pela editora Orange Export Ltd. – sob direção de Emmanuel Hocquard – numa edição com 60 exemplares. Antes disso, em outubro de 1976, *Il donc* é publicado pela editora Seghers-Laffont – na coleção *Change* (oriunda da revista citada anteriormente) –, e a peça radiofônica *Diskurs* (*Discours* – composta em colaboração com Uccio Esposito-Torrigiani) era transmitida pela emissora alemã Saarländischer Rundfunk, em 21 de outubro de 1976, com tradução de Eugen Helmlé.

Porém, em maio de 1975, Danielle Collobert havia publicado alguns trechos de *Il donc* no vigésimo terceiro número da revista *Change*. Retrabalhando um texto escrito originalmente em 1967 (*Recherche*), Collobert produz uma peça radiofônica intitulada *Polyphonie* que é transmitida pela emissora *France Culture*, em 1973.

O número 11 da revista *Change* – publicada em maio de 1972 – propunha um ateliê de escritura dedicado a James Joyce e Danielle Collobert participa desta edição com o poema *Ça des mots*. Em 29 de junho deste mesmo ano, a peça radiofônica *Schlachten* (*Bataille* – composta em colaboração com Uccio Esposito-Torrigiani e traduzida por Eugen Helmlé) é

90. O grupo que realizou improvisações sonoras com trechos de Danielle Collobert na obra *je partant...* (2016), identificado como *mazette* no *Soundcloud*, havia gravado outras improvisações no ano 2000 com o título *noir jusqu'à l'éclair (pour danielle collobert)*, claramente inspirados na homenagem realizada pela revista *Change*. Os integrantes do grupo à época eram: Sophie Delizée (voz), Gérard Fabbiani (clarinete baixo / sax tenor) e Lionel Bert (clarinete baixo nas faixas 6, 7 e 8). Este registro pode ser conferido no link <https://soundcloud.com/mazette-1/sets/noir-jusqu-l-clair>.

transmitida pela emissora alemã Saarländischer Rundfunk. A obra *Dire I-II*, publicada pela editora Seghers-Laffont na coleção *Change*, sai no mesmo período desta transmissão.

Sob organização de Pascal Pia, Robert Carlier e Gilbert Minazzoli, o *Dictionnaire des œuvres érotiques* sai pela Éditions Mercure de France em 1971 e Danielle Collobert participa desta edição redigindo 17 verbetes para o dicionário⁹¹. Em conjunto com Uccio Esposito-Torrigiani, Collobert compõe a peça radiofônica *Bataille* e traduz do italiano a obra de Giuseppe Bonaviri intitulada *Notti sull'altura (Des nuits sur les hauteurs* – publicada em 1973 pela editora Denoël, com prefácio de Italo Calvino), ambos em 1970.

Após a adesão de Danielle Collobert à União dos Escritores em maio de 68, ela publica um texto junto com diversos autores que faziam parte deste movimento na revista *L'union des écrivains, n. 1*, em 1969. Em 1967, ela compõe *Scénario* que, logo em seguida, é retrabalhada e passa a se chamar *Aux environs d'un film* – dividida em duas partes, intituladas *On voit lentement* e *Mémoire de A*, respectivamente –, mas o título da segunda parte é logo substituído por *Recherche* e este acabará por ser o nome definitivo da obra inteira que, ao final, acaba dividida em três partes numeradas.

Meurtre é publicado em maio de 1964 pela editora Gallimard, sob indicação de Raymond Queneau, depois de ter sido recusado pela editora Éditions de Minuit. Em 1963, ao retornar a Paris após seu autoexílio, Collobert colabora com o jornal *Révolution Africaine*; muito embora apenas dois artigos deste periódico sejam assinados pela autora, Françoise Morvan alerta para a possibilidade de que ela tenha escrito mais artigos para eles⁹². Os artigos assinados por Collobert no jornal estão na edição de número 5, publicada em 2 de março, e na edição de número 16, publicada em 18 de maio.

Por fim, em 1961, Danielle Collobert escreve as seus primeiros textos. *Totem* – que

91. Os verbetes escritos por Collobert, seguindo a ordem em que foram inseridos na edição, são das seguintes obras: *L'Adamite ou le Jésuite insensible*, Anônimo (1684); *Les amours secrètes de M. Mayeux* écrites par lui-même, Anônimo (1832); *L'Antijustine ou les Délices de l'amour*, de M. Linguet – pseudônimo de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1798); *Les contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1780); *Dom Bougre aux états généraux ou Doléances du portier des Chartreux, par l'auteur de la Foutromanie*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1787); *Les douze journées érotiques de Mayeux*, Anônimo (1830); *Ingénue Saxancour ou la Femme séparée*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1789); *Interdit de séjour*, de Tony Duvert (1969); *Lettres d'un provençal à son épouse ou critique des jolies femmes des principaux bordels de paris*, de M. H...y (1805); *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1797); *Les nuits de paris ou le Spectateur nocturne*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1788-1794); *Le paysan et la paysanne pervertie ou les dangers de la ville*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1775-1784); *Le pied de fanchette ou le soulier couleur de rose*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1769); *Le pornographe ou Idées d'un honnête homme pour un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes, avec des notes historiques et justificatives*, de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne (1769); *Les putins cloîtrées*, Anônimo (1796); *Les quarante manières de foutre dédiées au clergé de France*, Anônimo (1790); *Récidive*, de Tony Duvert (1967). Há uma probabilidade de que a autora tenha participado deste dicionário a convite de Uccio Esposito-Torrigiani, posto que ele também participa do projeto com dez verbetes.

92. Ver Collobert, 2005, p. 500-501.

permaneceu inédito até dezembro de 1999 – foi escrito enquanto a autora trabalhava na galerie Hautefeuille e *Chants des guerres* teve o destino mencionado na seção 1.1.1.

1.3. DAS AMBIVALÊNCIAS⁹³ (OU “AS LEITURAS DE COLLOBERT”)

Em entrevista a Régis Bonvicino, o poeta e artista plástico Claude Royet-Journoud precisava seguir apenas uma regra: todas as perguntas deveriam ser respondidas em “uma só palavra”⁹⁴. O que se seguiu foi uma divertida conversa, recheada de referências culturais, onde algumas respostas do poeta instigam à ampliação do princípio lúdico da proposta.

Nesse sentido, quando Royet-Journoud⁹⁵ é questionado se gosta do poeta Francis Ponge, ele responde: “Sílabas”. Persistindo nesta ideia do gostar, Régis Bonvicino interpela: “e de Ionesco?”, pergunta a qual Royet-Journoud replica: “Encrenca”. Para finalizar esta passagem, Bonvicino indaga: “Beckett?” e se percebe que essa pergunta toca num ponto sensível para Royet-Journoud visto que, diferente das colocações abrangentes que o poeta havia dado nas respostas anteriores, ele evoca: “(Danielle) Collobert”⁹⁶.

1.3.1. Danielle Collobert e os ecos beckettianos

A colocação de Royet-Journoud tem sua razão de ser: há uma impossibilidade em falar sobre a vida e a obra de Danielle Collobert sem que Samuel Beckett seja citado, como explicitarei nesta seção.

Frances Kruk⁹⁷ discorre sobre a ligação entre os dois autores em “[...] estudos críticos existentes sobre o trabalho de Collobert” – como no caso de Martin Melkonian que sugere que “Se quiséssemos comparar o trabalho de desagregação purificadora de Danielle Collobert com

93. Penso *ambivalência* em acordo com os estudos de Julia Kristeva no capítulo 4 da obra *Introdução à semântica*, mais especificamente a passagem: “É o efeito da estilização que estabelece uma distância relativamente à palavra de outrem, contrariamente à *imitação* (onde Bakhtin tem em vista, sobretudo, a *repetição*), que toma o imitado (o repetido) a sério, torna-o seu, apropria-se dele, sem o relativizar. Essa categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas; segue sua direção deixando-a sempre relativa”. Cf. Kristeva, 2005, p. 76-77.

94. “Uma só palavra” é o título dado à entrevista, publicada na revista *Sibila*. Ver Royet-Journoud, 2004, p. 11-18.

95. Royet-Journoud, 2004, p. 13.

96. Claude Royet-Journoud e Danielle Collobert são contemporâneos e se pode verificar que ambos integram a mesma edição de alguns periódicos franceses, como no caso do número 23 da revista *Change*, intitulada *Change: Monstre poésie*, e da revista *fig.*, n. 1. Em 8 de dezembro de 1978, Claude Royet-Journoud também participou do programa de rádio *Nuits magnétiques*, promovido pela *France Culture*, onde foram feitas leituras de trechos dos escritos de Danielle Collobert, numa homenagem póstuma.

97. KRUK, Frances. “Slammed into Walls”: Violence and the Impersonalized Subject in Danielle Collobert’s *It Then*. *Contemporary Women’s Writing*, v. 9, n. 1, p. 112-130, mar. 2015. p. 124.

o trabalho não menos desagregador e purificador de outro escritor, teríamos que citar Samuel Beckett⁹⁸ –, mas alerta ao fato de que alguns teóricos podem fazer com que este enquadramento provoque um “potencial fracasso” no processo de “despersonalização” sugerido pelos escritos destes autores – como em Dominique Grandmont ao afirmar que Collobert “[...] radicaliza o minimalismo (de linguagem, de gesto, de ideologia) que poderia ter tido Beckett no final da onda de propaganda, e de certezas, que caracterizou a metade deste século⁹⁹”. No entanto, para Kruk, há algo de mais preocupante neste comparativo teórico:

O problema é que quase todos os críticos por fim usam os engajamentos criativos de Beckett com conceitos de existência, saídas e fins para enfatizar um aspecto particular da biografia de Collobert: o fato de que sua morte foi por suicídio, como se ela tivesse internalizado e realizado as idéias do homem mais velho.¹⁰⁰

Neste ponto, temos um impasse com a ideia proposta: na composição de seus textos, Collobert pode não ter seguido integralmente os “engajamentos criativos” de Beckett – acredito, inclusive, que houve um processo de atualização – para não dizer rizomatização¹⁰¹ – do pensamento elaborado por ele. Frances Kruk defende, antes da colocação acima, que “[...] onde Beckett parou em suas experimentações com as dificuldades do ‘eu’, Collobert as pegou e as continuou em um outro lugar, empurrando-as para um extremo distinto¹⁰², o que parece próximo do pensamento de Martin Melkonian ao sugerir que “Ali onde Beckett propõe uma metafísica da exclusão, de um fora do mundo dentro do mundo [...], na qual um ego irônico

98. Do original: “Si on s’avisait de comparer le travail de désagrégation purifiante de Danielle Collobert au travail non moins désagrégeant et purificateur d’un autre écrivain, il faudrait citer Samuel Beckett”. Ver Melkonian, 2006, p. 29-30.

99. Do original: “Elle radicalise le minimalisme (de langue, de geste, d’idéologie) qui a pu être celui d’un Beckett au sortir du déferlement de propagande, et de certitudes, qui caractérise le milieu de ce siècle”. Cabe lembrar que este texto foi lançado originalmente em 2 de novembro de 1990, pelo jornal *l’Humanité*, para justificar a passagem onde se lê: “...que caracterizou a metade deste século”. Como referenciado anteriormente, a versão utilizada aqui foi a reprodução integral deste texto na edição especial da revista *Le cahier du refuge* que homenageia Danielle Collobert. Ver Grandmont, 2006, p. 33.

100. Do original: “The problem is that nearly every critic eventually uses Beckett’s creative engagements with concepts of existence, exiting, and endings to emphasize a particular aspect of Collobert’s biography: the fact that her death was by suicide, as if she had internalized and performed the older man’s ideas”. Cabe lembrar que, na época do suicídio de Collobert – em 23 de julho de 1978, quando completava exatos 38 anos –, Beckett estava com 72 anos. Ver Kruk, 2015, p. 125.

101. Penso aqui, mais especificamente, na ideia de *cartografia* proposta por Deleuze e Guattari ao descreverem o processo de *rizomatização* na introdução da obra *Mil Platôs*. Em linhas gerais, a *cartografia* seria o tipo de linha de pensamento ou discurso que foge às representações do que os autores denominam como *decalque* – pensamento universalizador que busca definir *as partes* pelo *todo* e visa ser reproduzida como padrão. No caso de Beckett, creio que seus textos podem ser tomados nessa perspectiva de uma *linha de fuga* do que seria um *decalque* e os escritos de Collobert seguem esta *linha de fuga* em Beckett criando (ou expandindo, desdobrando) esta mesma linha, por isso a “atualização” a que me refiro. Cf. Deleuze; Guattari, 2011, p. 29-42.

102. Do original: “I contend that where Beckett left off in his experiments with the difficulties of “I,” Collobert picked them up and continued them elsewhere, pushing them to a distinct extreme”. Ver Kruk, 2015, p. 125.

se move com parcimônia, Collobert mostra a gagueira de um ser indiferenciado”¹⁰³. A questão se complexifica pois o “fora do mundo” de Beckett – para a época e ainda hoje – não foi completamente assimilado por este “dentro do mundo”, embora, segundo Jean-Luc Nancy¹⁰⁴, obtenha um sentido quando o integra:

Assim que a aparência de um fora do mundo se dissipa, o fora-do-lugar do sentido se abre *dentro* do mundo – na medida em que ainda há sentido em falar de um “interior” –, ele pertence à sua estrutura, ele escava o que será necessário para saber nomear melhor do que a “transcendência” de sua “imanência” – sua *transimanência*, ou mais simplesmente e mais fortemente, sua existência e sua exposição. O fora-do-lugar do sentido é assim determinado, não como uma propriedade relacionada ao mundo de outro lugar, não como um predicado adicional (e problemático, ou hipotético), e não como um caráter evanescente, “flutuando em algum lugar”, mas como a constituição de “significação” do próprio mundo. Em outras palavras, como a constituição de *sentido* como consequência de que há mundo.¹⁰⁵

Pensando este processo de rizomatização dos textos de Beckett nos escritos de Collobert, pode-se dizer que ela capta um “fora” do “fora do mundo” que ainda não foi completamente assimilado “dentro do mundo”.

No entanto, ao falarmos sobre a internalização e realização das ideias de Beckett por Collobert, há uma grande probabilidade de que a sua vivência a partir dos vinte e um anos tenha sido baseada em preceitos beckettianos – e não só neles, conforme exponho na próxima seção¹⁰⁶. Um dos pontos primordiais para entender esta internalização se deve às referências que Collobert faz a Beckett em seus *Cadernos* e nas citações indiretas que ela faz ao autor em seus livros. Obras como a peça radiofônica *Cascando* e a reunião de textos curtos *Têtes-mortes* – livro este que, segundo Stefano Genetti¹⁰⁷, está entre as poucas coisas da qual Collobert nunca se separa – são as mais citadas pela autora em seus “diários”, mas as citações indiretas mostram que a sua leitura de Beckett vai muito além delas, como no caso desta passagem de *Meurtre*, onde se estabelece um claro diálogo com a obra *O inominável*:

103. Do original: “Là où Beckett propose une métaphysique de l’exclusion, d’un hors-monde dans le monde [...], en lequel un ego ironique remue avec parcimonie, Collobert montre le bégaiement d’un être indifférencié”. Ver Melkonian, 2006, p. 30.

104. NANCY, Jean-Luc. *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.

105. Do original: “Dès que l’apparence d’un dehors du monde est dissipée, le hors-lieu du sens s’ouvre *dans* le monde – pour autant qu’il y ait encore du sens à parler d’un «dedans» –, il appartient à sa structure, il y creuse ce qu’il faudra savoir nommer mieux que la «transcendance» de son «immanence» – sa *transimmanence*, ou plus simplement et plus fortement, son existence et son exposition. Le hors-lieu du sens se détermine ainsi, non pas comme une propriété rapportée au monde depuis un ailleurs, non pas comme un prédicat supplémentaire (et problématique, ou hypothétique), et pas non plus comme un caractère évanescent, «flottant quelque part», mais comme la constitution de «signifiance» du monde lui-même. Autant dire, comme la constitution de *sens* de ce fait qu’il y a un monde”. Ver Nancy, 1993, p. 91-92.

106. Porém, concordo com Kruk que não foi esse o motivo de seu suicídio. Ver Kruk, 2015, p. 125.

107. Genetti, 2009, p. 301.

Eu não posso mais dizer meu nome. Há muito tempo eu não posso mais. Eu não consigo articulá-lo. Eu balbucio desesperadamente cada vez que alguém me faz a pergunta, então as pessoas quase sempre me pedem para repeti-lo. Isso é algo insuportável para mim. Tenho a impressão de que devo arrancá-lo do fundo de mim, como um escarro. Eu me arranho, estou no limite. E também, de repente, estou nu, envergonhado, culpado.¹⁰⁸

Além disso, duas das vezes em que o nome de Beckett é citado nos *Cadernos* de Collobert são para indicar um encontro pessoal entre os autores¹⁰⁹. O que indica que a ligação entre eles transpôs a ambivalência literária e culminou em uma relação pessoal – a ponto de, num primeiro momento, a autora se referir a ele como “Beckett” ou “Samuel Beckett”, e num segundo momento chamá-lo apenas de “Sam”. Como observa Wall-Romana¹¹⁰, Beckett era bem reservado quanto à sua vida privada, mas dois registros podem auxiliar quanto a esta aproximação do autor com Collobert. O primeiro deles é uma das epígrafes de abertura do texto *pour Danielle Collobert* – publicado pela revista *Change* – onde Beckett manifesta: “que tristeza – eu não posso escrever, perdoem-me”¹¹¹; o segundo diz respeito à obra *Beckett's Friendship 1979-1989*, de André Bernold – criada a partir de encontros regulares durante os dez últimos anos vividos por Beckett –, onde ele ressalta que:

Para Danielle Collobert, houve esta homenagem: ‘Um salto veloz em todo seu esplendor’ (26 de novembro de 1983). Ou então: ‘Eu tive um grande golpe de sorte, um incompreensível golpe de sorte’ (31 de agosto de 1981); ou então: ‘Você é muito estranha’. Ou mesmo: ‘Aqui ainda há um mundo para descobrir’ (12 de novembro de 1981).¹¹²

Este contemporaneísmo com vínculo entre Collobert e Beckett só traz um contratempo quanto as correlações entre suas obras: saber mensurar a linha tênue que separa a analogia da

108. Do original: “Je ne peux plus dire mon nom. Depuis longtemps je ne peux plus. Je n’arrive pas à l’articuler. Je bafouille désespérément à chaque fois que l’on me pose la question, aussi les gens me demandent-ils presque toujours de le répéter. C’est pour moi quelque chose d’insupportable. J’ai l’impression que je dois le sortir du fond de moi-même, comme un crachat. Je m’écorce, je suis à vif. Et aussi soudain, je suis nu, honteux, coupable”. Ver Collobert, 2004, p. 43. Retomarei esta passagem (e sua correlação com Beckett) no capítulo 2.

109. Em junho de 1967 – onde Collobert escreve “Mardi 6 h chez Samuel Beckett” [Terça-feira 6h com Samuel Beckett] – e em agosto de 1971 – “À Berlin – voir Sam –” [Em Berlim – para ver Sam –]. Segundo Genetti (2009, p. 301), este segundo encontro se deu por conta da encenação da obra *Glückliche Tage* [Dias felizes], no Schiller-Theater. Conforme visto anteriormente, há uma terceira citação de Collobert em seus *Cadernos* – referenciada na nota 76 desta dissertação – que poderia dar margem para ser compreendido como um possível encontro, na cidade de Bassano del Grappa, em 22 de maio de 1976 – “avec Sam – / au moment du dire – la mort” [com Sam – / na hora de dizer – morte] –, mas segundo John Pilling (2006, p. 200), nesta data Beckett retornava de Londres para Paris.

110. WALL-ROMANA, Christophe. Danielle Collobert’s aux environs d’un film: poetic writing on the brink of cinema. *Contemporary French and Francophone Studies*, v. 9, n. 3, 2005. p. 271.

111. Do original: “quelle tristesse – je ne peux pas écrire, pardonnez-moi”.

112. Do original: “For Danielle Collobert, there was this homage: ‘A running jump in all its splendour’ (26 November 1983). Or else: ‘I had a great stroke of luck, an incomprehensible stroke of luck’ (31 August 1981); or else: ‘You are very strange.’ Or indeed: ‘There is still a world to discover’ (12 November 1981)”. Ver Bernold, 2015, p. 71.

afinidade. Neste caso, pode-se pensar nas definições de Maria Filomena Molder¹¹³ – trazendo consigo um pensamento de Walter Benjamin¹¹⁴ – quando afirma:

“A analogia é provavelmente uma semelhança metafórica, quer dizer, uma semelhança de relações, enquanto que no seu sentido (não-metafórico) só as substâncias podem ser semelhantes”¹¹⁵. É aqui que se inscreve a semelhança analógica, isto é, a semelhança está numa figura relacional que se liga a uma outra (exactamente no sentido do símbolo kantiano). Por outro lado, “a afinidade não pode ser adequadamente inferida nem da analogia nem da semelhança; embora em certos casos a semelhança possa patentear a afinidade, isto nunca tem lugar na analogia”¹¹⁶. Há uma boa vizinhança entre afinidade e semelhança, por exemplo a que existe entre o pai e o filho; entre analogia e semelhança há uma amizade mediada pela *ratio* funcional.¹¹⁷

A dificuldade para mensurar o que é *analogia* e o que é *afinidade* entre Collobert e Beckett se dá, inicialmente, pela “semelhança metafórica” rumo ao princípio de “despersonalização” que ambos aplicam aos narradores em seus textos; parece haver um espelhamento na diluição deste *eu-narrador* que só se diferencia quanto aos rumos dados por cada autor a ele. Este ponto poderia se aproximar da ideia de *analogia* proposta acima, não fosse por um ponto específico: Beckett era um referencial literário para Collobert. Logo, um tipo de *afinidade* também se faz presente nesta relação entre eles, quando não uma espécie de *troca*, como sugere Wall-Romana:

O “texto do olho” foi escrito em 1962, ano anterior ao roteiro de Beckett cujo título original era “O olho” (Film 65). Os dois podem muito bem ter se encontrado antes de 1967, posto que Beckett era reservado sobre sua vida privada, e Collobert, frequentemente em movimento, aparentemente compartimentalizava a dela: é possível que ambos os projetos representem uma forma ímpar de colaboração à distância.¹¹⁸

Em linhas mais práticas, um pouco dessa ambiguidade pode ser observada na sensação que Collobert expressa em sua primeira citação a Beckett em seus *Cadernos*, em setembro de 1961; logo, aos 21 anos:

113. MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, analogia e afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.

114. BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* - Band VI: Fragmente vermischten, Inhalts, Autobiographische Schriften. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

115. Benjamin, 1991, p. 43.

116. Benjamin, 1991, p. 43.

117. Molder, 2009, p. 31-32.

118. Do original: “The ‘texte de l’oeil’ was written in 1962, the year previous to Beckett’s script whose original title was ‘The Eye’ (Film 65). The two may very well have met before 1967, since Beckett was secretive about his private life, and Collobert, often on the move, apparently compartmentalized hers: it is possible that both projects represent a unique form of collaboration at a distance”. Ver Wall-Romana, 2005, p. 271. O “texto do olho” ao qual Wall-Romana se refere é o livro de Collobert que posteriormente foi lançado como *Meurtre*.

esta noite enfim calma – a janela aberta – um pouco de vento – suavidade – a sensação de conforto – música ao fundo – há pouco abri o diário de K. – é sempre a maneira de recuperar o equilíbrio quando as coisas vão mal – Kafka ou Beckett – para recomeçar –¹¹⁹

1.3.2. Outros ecos

Embora se perceba uma relação entre as obras de Beckett e Collobert, outros autores também instigam – de forma direta ou indireta – a autora, conforme mostrarei nesta seção. Tomando como exemplo a última citação feita acima dos *Cadernos* de Collobert, começarei pela analogia entre ela e os escritos de Franz Kafka.

Pode-se dizer que a obra de Kafka que mais inspirou Collobert foram os seus *Diários*, levando em consideração que, além de ela os citar duas vezes em seus *Cadernos* – com destaque para os escritos de 22 de setembro de 1976, onde ela manifesta: “de volta ao branco da escrita – vontade repentina / o lugar – café – porta fechada sobre o mar / como se enfim aqui no último momento – por dentro / diário de Kafka ‘a idade de uma ferida’”¹²⁰ –, assim como *Têtes-mortes* de Beckett, era outra obra à qual ela sempre retornava. Porém, seria injusto não citar outra obra de Kafka na qual Collobert demonstra se inspirar; refiro-me aqui a *A metamorfose*.

Segundo o *Institut Mémoires de L'Édition Contemporaine (IMEC)*, que mantém em seus arquivos boa parte dos originais de Collobert, há uma adaptação – inédita – de *A metamorfose de Kafka* realizada pela autora entre os seus manuscritos¹²¹. Outro ponto que faz correlacionar esta obra com os escritos de Collobert é o início de *Il donc*, onde se lê: “Isto então – Isto – abandono do impessoal – do infinitivo – enfim resignado – encarnar – da carne dolorosa – encarnar-se como a unha do polegar – Isto então”¹²² que tem como sequência “Isto – flui – ele se bate – colidido nos muros – ele se recompõe – marca o passo – ele não vai

119. Do original: “ce soir enfin calme – la fenêtre ouverte – un peu de vent – douceur – sensation de la robe de chambre – musique au fond – tout à l’heure j’ai ouvert le journal de K. – c’est toujours la façon de reprendre pied quand ça va mal – Kafka ou Beckett – pour repartir –”. Ver Collobert, 2005, p. 301-302.

120. Do original: “retour au blanc d’écrit – envie soudain / l’endroit – café – porte fermée sur la mer / comme enfin ici au dernier moment – dedans / journal Kafka « l’âge d’une plaie »”. Ver Collobert, 2005, p. 343. A passagem “a idade de uma ferida” descrita por Collobert refere-se aos escritos de 19 de setembro de 1917 nos diários de Kafka; mais especificamente: “É a idade da ferida, mais do que sua profundidade e seu crescimento, que a faz dolorosa. Ser volta e meia rasgado no mesmo canal, ter de tratar de novo a ferida operada inúmeras vezes, isso é que é ruim”. Ver Kafka, 2021, p. 487.

121. Informação disponível em <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a0114598649625d9ns1>. Cabe observar que este manuscrito – escrito em colaboração com Uccio Esposito-Torrigiani – não consta nas obras reunidas de Collobert, pelo aspecto inacabado do mesmo. Ver Morvan, 2005, p. 10.

122. Do original: “Il donc – Il – abandon de l’impersonnel – de l’infinif – enfin résigner – incarner – de la chair douloureuse – s’incarner comme l’ongle du pouce – Il donc”. Ver Collobert, 2004, p. 293.

longe – quatro passos em direção a esquerda – novo muro”¹²³, transformando o *corpo-narrador* em *coisa*.

Creio que há uma aproximação da ideia proposta no início desta obra de Collobert com o início de *A metamorfose* de Kafka, onde se lê: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”¹²⁴. Em ambos os casos, a transfiguração do personagem é o mote para o desenvolvimento da obra e se verifica um aspecto *nonsense* em suas escritas, ainda que de forma bem característica a seus autores. Mas em ambas as obras se verifica o apontamento que Deleuze e Guattari¹²⁵ fazem com relação à obra de Kafka ao certificarem que “A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites” ou, mais especificamente:

A conotação de dor acompanha essa metamorfose, como quando as palavras se tornam pio doloroso em Gregor, ou o grito de Franz, “de um só jato e em um mesmo tom”. Pensar no uso do francês como língua falada nos filmes de Godard. Aí também, acumulação de advérbios e de conjunções estereotipadas, que acabam por constituir todas as frases: estranha pobreza que faz do francês uma língua menor em francês; procedimento criador que liga diretamente a palavra à imagem; meio que surge no fim da sequência, em relação com o intensivo do limite “é o bastante, é o bastante, ele se encheu”; intensificação generalizada, coincidindo com um panorâmico, em que a câmera gira e varre sem se deslocar, fazendo vibrar as imagens.¹²⁶

Enquanto em Kafka as palavras se tornam este “pio doloroso” que acompanha a metamorfose do personagem, em Collobert as *palavras* – mote-gerador da metamorfose – são as causadoras das próprias feridas no *corpo-narrador* em *Il donc* “rasgando cada pedaço de carne ainda intacto – trazendo à tona os medos silenciados – as vergonhas as vermelhidões – puxando com força as resistências – rasgando os fios esticados – deixando ali o corpo ensanguentado – danificado pelas palavras – violência sempre insaciável”¹²⁷.

Neste sentido, outro autor referenciado por Collobert – tanto por sua obra quanto pelo seu diário – foi Cesare Pavese. David Pérez Vega¹²⁸ alerta sobre a proximidade existente entre

123. Do original: “Il – coule – il se cogne – heurté aux murs – il se ramasse – piétine – il ne va pas loin – quatre pas vers la gauche – nouveau mur”. Ver Collobert, 2004, p. 297.

124. KAKFA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7.

125. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 43.

126. Deleuze; Guattari, 2014, p. 43.

127. Do original: “triturant chaque morceau de chair encore intact – mettant à jour les peurs assourdies – les hontes les rougeurs – tirent fort les résistances – arrachent les fils tendus – laissent là le corps ensanglanté – abîmé par les mots – violence toujours insatiable”. Ver Collobert, 2004, p. 340.

128. VEGA, David Pérez. *Asesinato*, de Danielle Collobert. *Desde la ciudad sin cines*, Madrid, 11 out. 2017. Disponível em: <http://desdelaciudadincines.blogspot.com/2017/10/asesinato-de-danielle-collobert.html>. Acesso

alguns escritos do livro *Meurtre*, de Danielle Collobert, e alguns poemas de Pavese publicados em *Trabalhar cansa*, como é o caso de *Revolta*, de Pavese – “Este morto está torto e não olha as estrelas: / tem cabelos colados no piso. Mais fria é a noite”¹²⁹ –, e o início do décimo quinto texto da obra de Collobert – “Somos quatro ao redor dele. Ele está morto. Em campo aberto, estranhamente, em campo aberto, em pleno sol, suavemente”¹³⁰; *O tempo passa*, de Pavese – “O ancião, noutros tempos, sentado na relva, / esperava que o filho voltasse com o frango / semimorto e lhe dava dois tapas”¹³¹, e o início do vigésimo texto da obra de Collobert – “Na outra margem vive um velho homem. Acredito que seja necessário que eu fale dele um dia. Sua casa é grande e posso avistá-la da minha porta. Eu o vejo às vezes, sentado em frente à sua casa em um banco de pedra, imóvel. [...] Ele tem três filhos. Eu conheço um deles. Às vezes, ele vem passar o verão de barco”¹³²; entre outros. Além disso, Vega aponta que ao contemplar o mundo – “as gaivotas na praia, os viajantes de trem, os trabalhadores, os bebedores de café...”¹³³ – Danielle Collobert demonstra de forma mais acentuada sua ambivalência com Cesare Pavese. No entanto, creio que a comparação mais expressiva, neste caso, pode ser observada nesta passagem do décimo primeiro texto na obra de Collobert, onde se lê:

Entrei no café e a vi imediatamente ao fundo, de frente para mim. [...] Ela estava sentada, os olhos entre a fumaça. Uma mulher velha, muito velha, e a semelhança. Alguém pode notar esta extraordinária semelhança entre esta velha e mim. Talvez eu seja a única que a tenha visto. Ela mesma não notou nada. Ela continuava a olhar ao léu¹³⁴

Há a impressão de que a mulher que ela observa no café é inspirada na personagem que compõe o poema pavesiano *Pensamentos de Deola*, conforme segue:

Deola passa a manhã numa mesa de bar
e ninguém se dá conta. A esta hora a cidade é um vaivém

em: 26 fev. 2023.

129. PAVESE, Cesare. *Trabalhar cansa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 303.

130. Do original: “Nous sommes quatre autour de lui. Il est mort. En plein champ, bizarrement, en plein champ, en plein soleil, avec douceur”. Ver Collobert, 2004, p. 67.

131. Pavese, 2009, p. 175.

132. Do original: “Sur l’autre rive habite un vieil homme. Je pense qu’il est nécessaire que je parle un jour de lui. Sa maison est grande et je peux l’apercevoir de ma porte. Je le vois quelquefois, assis devant la sienne sur un banc de pierre, immobile. [...] Il a trois fils. J’en connais un. Il vient parfois passer l’été en bateau”. Ver Collobert, 2004, p. 82.

133. Vega, 2017, *online*.

134. Do original: “Je suis entrée dans le café et je l’ai vue immédiatement au fond, en face de moi. [...] Elle était assise, les yeux dans la fumée. Une vieille femme, très vieille femme, et la ressemblance. Est-ce que quelqu’un peut remarquer cette extraordinaire ressemblance entre cette vieille et moi. Je suis peut-être la seule à l’avoir vue. Elle-même ne s’est aperçue de rien. Elle a continué à regarder dans le vague”. Ver Collobert, 2004, p. 54.

sob o sol inda fresco da aurora. Fumando tranquila, Deola apenas respira a manhã e não busca ninguém. No bordel, a esta hora, estaria dormindo e repondo as suas forças: peões e soldados sujavam a coberta da cama com botas e roupas imundas, os clientes moendo-lhe as costas. Mas, só, é outra coisa: já se faz um trabalho mais fino, sem tanto cansaço. O senhor que veio ontem, bem cedo, a acordou com seus beijos, levando-a consigo (*querida, ficaria comigo em Turim, se pudesse*) à estação, desejando-lhe boa viagem.

Agora está tonta, mas refeita, e lhe agrada ser livre e beber o seu leite e comer uns brioques. Neste dia se sente senhora e, se mira os passantes, é só para vencer o fastio. No bordel a esta hora se dorme num ar abafado. A patroa passeia – é bobagem ficar lá fechada. É preciso estar bem para ir aos lugares noturnos, mas aos trinta o bordel já gastou a beleza que resta.

Deola senta-se expondo o perfil num espelho e se mira no frio do vidro. O seu rosto está pálido: não é efeito do fumo. Ela franze as pestanas. É preciso a vontade que tinha Mari pra durar num bordel (*porque os homens, prezada senhora, vêm aqui para dar-se aos caprichos que nem a mulher nem a amante lhes dão*), e Mari trabalhava sem trégua, incansável e cheia de brio, esbanjando saúde. Os que passam em frente ao café não interessam a Deola, que trabalha somente de noite, com lentas conquistas nas canções do local que frequenta. Atraindo um cliente com olhares, tocando seus pés, ela gosta de orquestras que a acompanhem como a uma atriz numa cena de amor com um rico rapaz. Um cliente por noite é o que basta para ela viver. (*Mas quem sabe o senhor da outra noite me leva com ele*). Estar só, se quiser, de manhã e sentar-se num bar. Não buscar por ninguém.¹³⁵

A diferença entre as *narrativas* descritas acima é que, no caso de Collobert, a mulher é observada pela narradora num período vespertino. Nesse sentido também, esta mulher não fica imóvel – embora também transpareça “não buscar por ninguém”. A descrição da cena em Collobert se passa entre este café no qual a narradora entra, na sequência ela segue a mulher que chamou a sua atenção até um ponto de ônibus, elas pegam esse ônibus – e a narradora se esforça em não chamar a atenção da mulher observada –, elas descem do ônibus e caminham pelas ruas até entrarem num outro café – e elas permanecem ali por tempo suficiente para que, ao tomarem outro ônibus depois, já seja noite –, o ônibus que elas pegam à noite vai para muito longe, fora de Paris e caminham, lentamente, por ruas suburbanas até que:

135. PAVESE, Cesare. *Trabalhar cansa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.160-163.

Ela empurra uma porta. Há uma luz muito fraca em algum lugar. Ela sobe. Eu estou embaixo. Eu espero. É conveniente. Então eu subo também. Estou sem fôlego, acho. A porta está aberta. Ela está sobre a cama, de impermeável, os olhos fixos. Eu a olho por um tempo. Preciso ir embora. Ela está morta. Eu olho. Eu desço. A porta não se fecha. Estou perdida nas ruas. A névoa cinzenta vira um azul leitoso. O dia se desfaz.¹³⁶

Embora as *narrativas* nos dois autores sejam distintas em suas descrições, vê-se uma proximidade no final destes relatos: enquanto em Collobert a velha mulher observada morre “sobre a cama, de impermeável, os olhos fixos” em Pavese se percebe que Deola “morre” vertendo-se em outra de si quando vai para a cama com os frequentadores do bordel.

Quanto à referência relativa ao diário de Pavese – intitulado *Il Mestiere di Vivere*, pelo próprio autor –, pode-se dizer que cabe mais à vida do que à obra de Collobert. Voltando aos *Cadernos* da autora, vê-se por duas vezes a citação de uma mesma frase de Pavese, rasuradas na sequência: “anche donette l’hanno fatto”¹³⁷ – em 23 de julho de 1973 e em seu penúltimo registro, sem data específica, em 1978, respectivamente.

Pavese escreveu esta frase em seu diário em 18 de agosto de 1950 – o último registro do autor antes de seu suicídio, na mesma data. O que traz dois pareceres distintos quanto aos referenciais feitos por Collobert: o primeiro deles é que a ideia de se suicidar no dia de seu aniversário já era latente – posto que, em 23 de julho de 1973, a autora completava 33 anos e cogitara o suicídio, mas estava hesitante¹³⁸. O segundo – aqui referente ao registro de 1978, feito em Nova Iorque, pouco antes de voltar a Paris – é que Collobert tomava a forma de suicídio de Pavese como exemplo (e não como causa, pois a decisão dela já tinha sido tomada muito antes); porém, diferente de Pavese, ela aguardou mais uns dias para realizá-lo após o registro em seu diário – que, inclusive, termina com a passagem “meu corpo vivendo seus últimos momentos / o corpo palpitante / a preparação a pacificação”¹³⁹.

Conforme visto, os três autores citados até aqui – Beckett, Kafka e Pavese – exercem certa influência em Collobert e, de alguma forma através de suas leituras, auxiliaram a autora

136. Do original: “Elle pousse une porte. Il y a une lumière très faible, quelque part. Elle monte. Je suis en bas. J’attends. C’est convenu. Puis je monte aussi. Je suis essoufflée, je crois. La porte est ouverte. Elle est sur le lit, en imperméable, les yeux fixes. Je la regarde quelque temps. Il faut que je parte. Elle est morte. Je regarde. Je redescends. La porte ne se ferme pas. Je suis perdue dans les rues. La grisaille vire au bleu laiteux. Le jour se déchire”. Ver Collobert, 2004, p. 59.

137. Na verdade, a frase original no diário de Pavese é “Sembrava facile, a pensarci. Eppure donnette l’hanno fatto. Ci vuole umiltà, non orgoglio” (Pavese, 2021, p. 823), o que traz esta ambiguidade entre “Anche” – num sentido tradutório de “Até mesmo...”, proposto por Collobert – e “Eppure” – num sentido tradutório de “No entanto...” ou “Todavia...”, proposto por Pavese. Na tradução portuguesa desta passagem, realizada por Alfredo Amorim, temos: “Quando em tal pensava, parecia fácil fazê-lo. No entanto, há pobres mulheres que o fizeram. O que se requer é humildade, não orgulho” (Pavese, 2004, p. 382).

138. Cf. Collobert, 2005, p. 325.

139. Do original: “mon corps en train de vivre ses derniers moments / le corps palpitant / la préparation la pacification”. Ver Collobert, 2005, p. 352.

no desenvolvimento de uma linha *narrativa* muito própria – embora com uma marca incontestável de seu tempo. Porém, há outros dois elementos na composição dos escritos da autora que, acredito, provenham de dois autores distintos; o primeiro destes elementos é a variação sintática de gênero da qual Collobert se apropria nas obras do poeta Henri Michaux.

As duas referências que Collobert faz a Michaux em seus *Cadernos* são retiradas do poema *La ralentie* e demonstram um certo cansaço que a poeta sente com relação ao mundo. A primeira delas – realizada em anotações sem data precisa, mas que os organizadores supõem se referir aos anos de 1962-1963 –, onde se lê: “Nunca entrarei no jogo deles – / defender-se contra todos / cansaço / cansaço”¹⁴⁰ alude à seguinte passagem no poema de Michaux: “Eles estão representando a peça ‘como estrangeiro’. Um pajem diz ‘Beh’ e uma ovelha lhe apresenta um tabuleiro. Cansaço! Cansaço! Frio em toda parte!”¹⁴¹; já a segunda é uma citação semi-literal – referente ao dia 15 de abril de 1971 –, onde se lê: “Riam riam tolinhos nunca entenderão / o quanto preciso soluçar para cada palavra”¹⁴². No entanto, o ponto mais relevante que se pode verificar como referência deste poema nas obras de Collobert é a variação sintática de gênero, o que pode ser verificado logo no início de *La ralentie*:

Desacelerada, a gente sente o pulso das coisas; a gente ressona nele; a gente tem todo o tempo; tranquilamente, toda a vida. A gente devora os sons, a gente os devora tranquilamente; toda a vida. A gente vive em seus sapatos. A gente faz a limpeza deles. A gente não precisa mais se apertar. A gente tem todo o tempo. A gente degusta. A gente ri entremãos. A gente não acredita mais do que a gente sabe. A gente não precisa mais contar. A gente é feliz bebendo; a gente é feliz sem beber. A gente produz a pérola. A gente é, a gente tem o tempo. A gente é a desacelerada. A gente está fora das correntes de ar. A gente tem o sorriso modesto. A gente não está mais cansada. A gente não está mais comovida. A gente tem joelhos na ponta dos pés. A gente não tem mais vergonha do erro. A gente vendeu os seus montes. A gente resolve seus problemas, a gente acalma seus nervos.¹⁴³

140. Do original: “je ne marcherai jamais dans leur jeu – / se défendre contre tous / fatigue / fatigue”. Ver Collobert, 2005, p. 315.

141. Do original: “Ils jouent la pièce « en étranger ». Un page dit « Beh » et un mouton lui présente un plateau. Fatigue ! Fatigue ! Froid partout !” Ver Michaux, 2016, p. 47.

142. Do original: “Riez riez petits sots jamais ne comprendrez / ce qu’il me faut de sanglots pour chaque mot”. Ver Collobert, 2005, p. 324. A autora, nesta passagem, suprime a pontuação que pode ser observada no poema original de Michaux, onde se lê: “Riez, riez petits sots, jamais ne comprendrez que de sanglots il me faut pour chaque mot” (Michaux, 2016, p. 54). [Riam, riam tolinhos, nunca entenderão quantos soluços eu preciso para cada palavra], além de inverter a colocação entre “il me faut” e “de sanglots”, o que traz uma variação à tradução, mas não muda o seu contexto.

143. Do original: “Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps. On déguste. On rit dans son poing. On ne croit plus qu'on sait. On n'a plus besoin de compter. On est heureuse en buvant ; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. On est, on a le temps. On est la ralentie. On est sortie des courants d'air. On a le sourire du sabot. On n'est plus fatiguée. On n'est plus touchée. On a des genoux au bout des pieds. On n'a plus honte sous la cloche. On a vendu ses monts. On a posé son œuf, on a posé ses nerfs”. Ver Michaux, 2016, p. 45.

O que se apresenta como um relato feito por um impessoal que, estrutural e impostamente, será compreendido no masculino – “a gente...” –, acaba sendo quebrado pela variação de gênero colocada na sequência do parágrafo em que se lê: “A gente não está mais cansada. A gente não está mais comovida”. Em português, essa colocação traz um sentido dúbio – pois “cansada” e “comovida” podem se referir a *peessoa* –, mas a variação colocada no francês é necessariamente feminina. O que por si já subverte o *status* – ou a imposição – natural da linguagem: o “a gente” impessoal aqui é feminino.

Em contrapartida a esta colocação, o masculino no poema de Michaux é, em sua maioria, referido com o pronome pessoal *Ils* – “Eles”, como observado na segunda citação de *La ralentie* nos cadernos de Collobert: “Eles estão representando a peça ‘como estrangeiro’...”¹⁴⁴ – ou mesmo em outra passagem neste poema de Michaux onde se lê:

Esses homens riem. Eles riem.
Eles se agitam. No fundo, eles não vão além de um grande silêncio.
Eles dizem “ali”. Eles estão sempre “aqui”.
Despreparados para chegar.
Eles falam de Deus, mas é com suas folhas.
Eles têm queixas. Mas é passageiro.
Eles têm medo do deserto.¹⁴⁵

Assim como parecia haver uma tentativa de despersonalização do feminino em “a gente” no início do poema – e que vai se desfazendo ao longo do mesmo¹⁴⁶ –, nesta passagem especificamente, Michaux parece querer *coisificar* o masculino, posto que – apesar dos risos, agitos, falas e queixas d’Eles – estes homens permanecem imóveis em seu “grande silêncio”, despreparo, em “suas folhas” ou mesmo em seus “medos”. Parece haver uma correlação aqui com o *Isto* – coincidentemente *Il* também – proposto por Collobert em *Il donc*.

Embora se exponha aqui alguns referenciais de gênero neste poema, fato é que eles variam o tempo todo durante a composição e Collobert parece adotar esta técnica em seus escritos. Collobert joga com esta questão do gênero, mais especificamente, em *Meurtre* e este jogo parece se estender para todas as outras obras: ela inicia *Meurtre* em terceira pessoa do singular, depois passa ao masculino – “Que vais-je devenir, ainsi, *perdu, arraché, disloqué* par le moindre accident qui m’effleure, la moindre rugosité”¹⁴⁷ –; a partir do décimo primeiro texto da obra, passa ao feminino – “Je suis *entrée* dans le café et je l’ai vue immédiatement au

144. Michaux, 2016, p. 47.

145. Do original: “Ces hommes rient. Ils rient. / Ils s’agitent. Au fond, ils ne dépassent pas un grand silence. / Ils disent « là ». Ils sont toujours « ici ». / Pas fagotés pour arriver. / Ils parlent de Dieu, mais c’est avec leurs feuilles. / Ils ont des plaintes. Mais c’est le vent. / Ils ont peur du désert”. Ver Michaux, 2016, p. 55.

146. Para análise e leitura, inclui a tradução deste poema em anexo nesta dissertação.

147. Collobert, 2004, p. 37. Trago os exemplos em francês para ressaltar as variações das frases – em itálico.

fond, en face de moi”¹⁴⁸; voltando ao masculino apenas ao final do vigésimo quarto texto – “J’ai suis *le naufragueur*”¹⁴⁹ – e no vigésimo quinto – “Je suis *assis*”; “Je suis *un étranger*”¹⁵⁰. Para além de uma despersonalização do *narrador* nesta obra – como analisarei no capítulo 2 –, Collobert o torna amorfo, hermafroditando-o.

Mas há algo ainda mais intrigante em *La ralentie* com relação ao gênero – ou a despersonalização dele – que merece atenção, como se pode observar nesta passagem:

Alguém diz. Alguém não está mais cansado. Alguém não ouve mais. Alguém não precisa mais de ajuda. Alguém não está mais tenso. Alguém não espera mais. Um grita. O outro obstrui o caminho. Alguém rola, dorme, costura, és tu, Lorellou? // Não pode mais, não tem mais parte em nada, alguém. // Alguma coisa coage alguém.¹⁵¹

Um “alguém” indefinido que está sendo coagido por “alguma coisa” soa como uma boa definição do que Collobert pretende em seus textos. O que leva ao segundo elemento que não havia sido citado nas obras de Collobert que parece conter uma ambivalência direta com a obra *Tropismos*, de Nathalie Sarraute.

Embora Kruk alerte para o fato de que Sarraute também utilize o “il” com o propósito de neutralidade, inclusive sendo “taxativa que seu ‘il’ neutro significa, simplesmente, o ser humano”¹⁵², acredito que o ponto primordial de referência à Sarraute nos textos de Collobert seja o que John C. Stout¹⁵³ ressalta sobre o livro *Tropismos*, que é “escrito como uma série de vinhetas impessoais, fragmentárias e perturbadoras”¹⁵⁴.

Cabe observar que a ideia de “tropismos” na obra de Sarraute, para além de nomear este primeiro livro da autora, acabou por se tornar uma espécie de *filosofia* que ela aplicou a todos os seus escritos e tinha como objetivo explorar “movimentos interiores, imperceptíveis, fugitivos, contraditórios, sutis, que constituem ‘a trama invisível de todas as relações humanas e a própria substância da vida’”¹⁵⁵. Nesse sentido, Sarraute cria em *Tropismos* um conjunto de

148. Collobert, 2004, p. 54.

149. Collobert, 2004, p. 92.

150. Collobert, 2004, p. 94-95.

151. Do original: “Quelqu’un dit. Quelqu’un n’est plus fatigué. Quelqu’un n’écoute plus. Quelqu’un n’a plus besoin d’aide. Quelqu’un n’est plus tendu. Quelqu’un n’attend plus. L’un crie. L’autre obstacle. Quelqu’un roule, dort, coud, est-ce toi, Lorellou ? // Ne peut plus, n’a plus part à rien, quelqu’un. // Quelque chose contraint quelqu’un”. Ver Michaux, 2016, p. 46.

152. Do original: “Nathalie Sarraute, for example, is adamant that her neutral ‘il’ signifies, simply, the human being”. Ver Kruk, 2015, p. 122.

153. STOUT, John C. Writing (at) the Limits of Genre: Danielle Collobert’s Poetics of Transgression. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, v. 53, p. 299-309, 2000.

154. Do original: “Tropismes, which is also written as a series of impersonal, fragmentary, and disturbing vignettes”. Ver Stout, 2000, p. 301.

155. NITRINI, Sandra. Tropismos: a trama invisível e a substância da vida. In: SARRAUTE, Nathalie. *Tropismos*. São Paulo: Luna Parque, 2017. p. 116.

vinte e quatro textos, onde cada qual descreve uma situação cotidiana específica, que não têm relação um com o outro. Fora isso, durante as descrições do livro é possível observar a “eliminação da personagem, do espaço, do tempo, e do diálogo da narrativa tradicional” enquanto se explora “uma linguagem poética, não como instrumento de comunicação, mas como possibilidade de significações”¹⁵⁶. Em certa medida, o livro *Meurtre*, de Collobert, segue quase que fielmente as características dadas aos tropismos de Sarraute.

À parte as correlações feitas até aqui entre os escritos de Collobert e Sarraute, faz-se necessário dizer que há um ponto bem específico em *Tropismos* que parece não só ter sido apropriado por Collobert como a fez moldar o princípio de uma *filosofia* própria de escrita; referimo-me aqui à seguinte passagem:

Elas sempre ouviram falar de coisas assim, elas sabiam: os sentimentos, o amor, a vida, eram essas suas especialidades. Isso lhes pertencia. E elas falavam, incessantemente, repetindo e girando as mesmas coisas, depois girando-as novamente, de um lado, depois do outro, moldando-as, moldando-as, enrolando sem parar entre os dedos aquela matéria ingrata e pobre que tinham extraído de suas vidas (aquilo que elas chamavam de “vida”, suas especialidades), moldando essa matéria, esticando-a, enrolando-a, até que ela não passasse de um montinho entre seus dedos, uma pequenina bola cinza.¹⁵⁷

Em comparação entre a citação acima com o início do segundo texto de *Meurtre*, onde se lê:

É uma pasta bem friável, bem mole. Eu a enrolo, a estico entre as palmas das minhas mãos, eu a faço deslizar entre os meus dedos. Não quero lhe dar uma aparência definitiva, me fixar em qualquer fase da sua transformação, por isso continuo incansavelmente com esta modelagem.¹⁵⁸

Pode-se intuir que este é um ponto de partida possível para a ideia de *pasta* nos escritos de Collobert.

1.3.3. Interlúdio 1 (ou “Vestígios sobre a pasta”)

A ideia de *pasta* perpassa toda a obra de Danielle Collobert e procurarei, paulatinamente ao longo desta dissertação, trazer a lume os momentos em que a autora se refere integralmente à *pasta*, buscando delimitar – em acordo com as definições dela – uma

156. Nitrini, 2017, p. 116.

157. Sarraute, 2017, p. 50.

158. Do original: “C’est une pâte bien friable, bien molle. Je la roule, je l’allonge entre mes paumes, je la fais glisser entre mes doigts. Je ne veux pas lui donner une apparence définitive, m’arrêter a un stade quelconque de sa transformation, aussi je continue inlassablement ce modelage”. Ver Collobert, 2004, p. 30.

interpretação possível para tal.

Neste sentido, torna-se necessário observar que a primeira citação direta que ela faz a este termo ocorre em seus *Cadernos*, quando a autora estava prestes a completar 19 anos, ao questionar:

A gente pode vislumbrar um livro que começaria com “Primeira noite de liberdade, etc.” – ideias assim – algo somente de mim – sem personagem – às vezes tenho vontade de tentar – de tempos em tempos escrevo páginas sem continuação – histórias – a pasta – sem personagens – sem enredo sobretudo – Além do que vejo das pessoas – de um homem – sem se enquadrar no âmbito da situação – não o coloco em um desenvolvimento – ao contrário, sinto-o imediatamente, em sua reação imediata. É apenas de forma artificial, no 2º grau, que tento vê-lo em uma estrutura – geralmente sei das pessoas o que estão fazendo mas não onde trabalham, como vivem, sei antes seus gestos, as maneiras de falar – as pequenas coisas –¹⁵⁹

Pouco tempo depois, a autora retorna a esta ideia em seus *Cadernos*, manifestando que “Pela janela de um restaurante – vi uma mulher encher a mão de manteiga e colocá-la em uma manteigueira – impressão física imediata d’‘a pasta’ – estranho –”¹⁶⁰.

Diante destas duas colocações, há a impressão de que Collobert pretende trabalhar os seus escritos por um viés *fenomenológico descritivo* partindo das manifestações imediatas da sensação, posto que:

Toda vez que experimento uma sensação, sinto que ela diz respeito não ao meu ser próprio, aquele do qual sou responsável e do qual decido, mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles. Entre minha sensação e mim há sempre a espessura de um *saber originário* que impede minha experiência de ser clara para si mesma. Experimento a sensação como modalidade de uma existência geral, já consagrada a um mundo físico, e que crepita através de mim sem que eu seja seu autor.¹⁶¹

159. Do original: “Est-ce qu’on peut envisager un livre qui commencerait par « Première nuit de liberté, etc. » – des idées ainsi – quelque chose seulement de moi – sans personnage – quelquefois j’ai envie d’essayer – de temps en temps j’écris des pages sans suite – des histoires – la pâte – pas de personnages – pas d’intrigue surtout – D’ailleurs ce que je vois des gens – d’un homme – ne rentre pas dans le domaine de la situation – je ne le place pas dans un développement – plutôt je le sens immédiatement, dans sa réaction immédiate. Ce n’est que d’une façon artificielle, au 2º degré, que j’essaie de le voir dans un cadre – généralement je sais des gens ce qu’ils font mais pas où ils travaillent, comment ils vivent, je sais plutôt leurs gestes, les façons de parler – des petites choses –”. Ver Collobert, 2005, p. 287.

160. Do original: “Par la fenêtre d’un restaurant – j’ai vu une femme prendre à pleine main du beurre et le mettre dans un beurrier – impression immédiate physique de « la pâte » – étrange –”. Ver Collobert, 2005, p. 289.

161. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. p. 291.

2. O ITINERÁRIO DO *CORPO* COMO *METÁFORA*

Antes de iniciar as análises deste capítulo, acredito que seja necessário – para uma melhor compreensão do mesmo – pontuar as definições com a qual trabalho ao me referir a alguns termos específicos utilizados na análise, sendo eles: *texto*, *obra*, *narrativa*, *discurso* e um princípio do que defino como *metáfora*¹⁶².

Para *texto* e *obra*, tomo como referencial as definições dadas por Barthes¹⁶³ onde *texto* é este paradoxal metonímico de onde se “concebe, percebe e recebe” um integral simbólico que se mantém exclusivamente na linguagem enquanto *obra* é este “objeto de consumo” que se fecha sobre si própria e se tenta angariar não só uma determinação hermenêutica sobre ela, e sua possível correlação com outras obras, como uma apropriação de seu *corpus* – pensar a materialidade de um livro em mãos é a ideia apropriada do *corpus* em questão – a um autor.

Por *narrativa*, tomo também as definições de Barthes; mais especificamente, os referenciais de *índices narrativos* e *índices figurativos* – que se aproximam com mais precisão dos escritos de Collobert por seu *status* de “funcionalidade do ser” e psicologismo –, além de sua característica (ou relação) paramétrica de composição da obra¹⁶⁴.

Com relação ao *discurso*, tomo-o não só sobre a perspectiva bakhtiniana de “forma de enunciados” que “refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo” em acordo com os três elementos que a compõe – sendo eles: o seu conteúdo temático, o estilo e a construção composicional¹⁶⁵ – mas também pela perspectiva atualizada por Foucault no que denomina como “o face-a-face da poesia e da loucura” onde “Sob os signos estabelecidos e apesar deles”, o poeta “ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas: a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos”¹⁶⁶.

Embora eu vá trazer as coordenadas que me guiaram sobre a ideia de *metáfora* na conclusão desta dissertação, acredito que o parâmetro inicial a ser trazido aqui venha de H. A. Mureña que, ao se questionar o que viria a ser *metáfora*, traz a seguinte definição:

162. Volto à ideia de *metáfora*, mais profundamente, na conclusão desta dissertação.

163. BARTHES, Roland. Da obra ao texto In: BARTHES, Roland, *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

164. BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 31-37.

165. BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-12.

166. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 68. Curiosamente, o trecho apontado aqui é retirado da seção onde Foucault está falando sobre Dom Quixote, o que pode levar a correlacioná-lo também com a seção 1.2.1 desta dissertação.

Seu próprio nome fala. Na metáfora se "leva" (fero) "mais além" (meta) o sentido dos elementos concretos utilizados para criar a obra. Eles são levados mais além? Levar mais além o sensível e o mundano significa trazer mais para cá o Outro Mundo. A metáfora consiste em quebrar as associações de uso comum dos elementos concretos e instalá-los em outro contexto no qual – graças à súbita distância que lhes confere o deslocamento – conquistam nova vivacidade, compõem outro mundo: ao serem levados mais além de seu significado, aproximam o universo que se encontra além dos sentidos.¹⁶⁷

Além das definições expostas acima, solicito que se considere também dois pontos-chave fundamentais para balizar este estudo. O primeiro deles, que foi sugerido *en passant* na seção 1.2 desta dissertação, é tomar como princípio de escrita collobertiana o que chamo anteriormente de “*tanatologia literária de si[-mesmo como outro]*” ou, em uma definição mais ampla, ter-se a consciência de que o *corpo* que *narra* já é – pelos motivos expostos inicialmente e que parecem reforçados logo no primeiro livro, conforme analisarei adiante –, um *corpo* metaforicamente morto porque desistente – tanto no não-sentido que ele atribui ao mundo, quanto à ênfase na ideia de despersonalização de si. Ter consciência disto é o que leva à *força motriz* do segundo ponto, que considero a seguir.

A partir desta *tanatologia literária*, Collobert parece desenvolver no *texto* uma espécie de cinismo a ser compreendido, onde:

O cinismo vincula o modo de vida e a verdade a um modo muito mais estrito, muito mais preciso. Ele faz da forma da existência a prática redutora que vai abrir espaço para o dizer-a-verdade. Ele faz enfim da forma da existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade. Em suma, o cinismo faz da vida, da existência, do *bíos* o que poderíamos chamar de uma aleturgia, uma manifestação da verdade.¹⁶⁸

Porém, a verdade manifesta na obra de Danielle Collobert tem como princípio um confronto do *corpo* (e todas as manifestações a partir dele – gestos, maneiras, condutas) com a *palavra* – diferente do que pretende Foucault quando traz este cinismo a favor do *discurso*. Neste sentido, pensando o cínico em sua verdadeira função de *politeía* ou como aquele que não “trata simplesmente da guerra e da paz, dos impostos, das taxas e das rendas de uma cidade, mas da felicidade e do infortúnio, da liberdade e da servidão do gênero humano

167. Do original: “Su propio nombre habla. En la metáfora se “lleva” (fero) “más allá” (meta) el sentido de los elementos concretos empleados para hacer la obra. ¿Se llevan más allá? Llevar más allá lo sensible y lo mundano significa traer más acá al Otro Mundo. La metáfora consiste en quebrar las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual -gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento- conquistan nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su significado, acercan el universo que se encuentra allende los sentidos”. Ver Mureña, 1984, p. 58. Agradeço a Raul Antelo por esta referência.

168. FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 150.

inteiro”¹⁶⁹, vê-se que o(s) *corpo(s)* do(s) outro(s), presentes com maior ênfase nos dois primeiros livros da autora, são trazidos (para não dizer metaforizados) mais como *discurso* para aquele que observa e *narra* do que como um *corpo* propriamente dito. A questão é que este *discurso* espelhado no *corpo-outro* se torna isento de sentido pelo próprio desgaste de sua aplicação no mundo e assim:

Justamente no momento em que o pensamento, de um modo explicitamente “niilista”, reconhece a ausência de sentido como o fundo de toda enunciação ou atribuição possível de sentido, o desenvolvimento supremo da hermenêutica, isto é, da arte de compreender o sentido, se torna necessário para articular filosoficamente o sentido da ausência de sentido. Segundo os pressupostos do leitor, isso pode ser tão excitante quanto frustrante: um movimento circular num vazio compreendido, sombras chinesas da razão.¹⁷⁰

Embora num primeiro momento se possa reconhecer em Collobert um *discurso parresiasta* onde “se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência”¹⁷¹, parece haver uma tentativa de fazer naufragar a potencialidade do *discurso* diante do inevitável – e deveras limitado – doutrinamento da (e pela) *palavra*. Para tanto, Collobert se utiliza de um artifício literário muito prático para a execução de seus textos: utilizar o *corpo* como *metáfora*.

2.1. A CINEPOÉTICA DO OLHAR (*MEURTRE* – 1964)

A obra inicial de Collobert já começa numa espécie de *in medias res* que, de pronto, dá não só o referencial do *narrador* como um *outro* que compõe a *letra*¹⁷² de Collobert assim como traz a sensação de uma câmera cinematográfica sendo ligada no momento da cena descrita, conforme segue:

É estranho este encontro do olho interior, por detrás da fechadura, que vê, e que encontra o olho exterior, preso no flagrante delito da visão, da curiosidade, da incerteza. Aquele que olha para fora, para ver fora de si, o que se passa no mundo, talvez, ou dentro de si-mesmo, mas de uma forma hesitante, tão imprecisa, que o si-

169. Foucault, 2011, p. 267.

170. SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p. 272. Para “sombras chinesas da razão”, recomendo as definições de *razão instrumental* e *razão relacional* atribuídas ao trabalho de François Jullien em *Tratado da eficácia*. Ver Jullien, 1998, p. 13-46.

171. Foucault, 2011, p. 12.

172. Entendo por *letra* aqui como o lugar no qual se estabelece uma relação com a alteridade constituinte de todo ato de leitura e sua origem de sentido (Siscar, 2001, p. 90), calcada numa espécie de *espaço de jogo* entre o ético, o poético e o pensante de cada texto em seu jogo dos significantes (Berman, 2013, p. 21 e 34).

mesmo, este olho, não sabe mais se olha para o vazio, para o ar, para o outro, ou para uma paisagem longínqua, que ele fez nascer, como uma memória, um cenário desejado, escolhido, uma força elementar, que poderia ser o pano de fundo da sua vida. Assim este olho, sentado nesta cadeira, olhando pela fechadura, ou talvez pela abertura contida entre as duas ripas de madeira que formam o encosto desta mesma cadeira, este olho, digo, deslumbrado pelo sol que chega nas minhas costas, sobre minhas costas, em mim, pelos ombros, aquecidos como um aço, tem o poder, ou melhor, a potência de adivinhar as coisas.¹⁷³

Há um jogo de duplos olhares nesta passagem que dá a entender que o “olho interior” e o “olho exterior” nada mais são do que a visão do *narrador* colocada em perspectivas diferentes – numa espécie de espelhamento –, onde o “olho interior” é este indefinido mesmo do *corpo* no mundo – isento de seus referenciais identitários – enquanto o “olho exterior” é aquilo que o espaço de convivência deste *corpo* definiu de si e do mundo para si – e por isso mesmo o “deslumbramento” que desemboca na possibilidade – “potência” – de poder descrever – “adivinhar” – as coisas. Este espelhamento já demonstra uma espécie de *crise narrativa* onde não se sabe ao certo qual dos *olhos* se assume para tanto.

Esta correlação *narrativa* inicial proposta por Collobert consegue se aproximar de forma ambígua – porque ficcional – do que Merleau-Ponty descreve sobre a transitividade de um *corpo* a outro onde:

Pela primeira vez o corpo não mais se acopla com o mundo, enlaça outro corpo, aplicando[-se a ele] cuidadosamente em toda sua extensão, desenhando incansavelmente com suas mãos a estranha estátua que dá, por sua vez, tudo o que recebo, perdido fora do mundo e dos objetivos, fascinado pela única ocupação de flutuar no Ser com outra vida, de fazer-se o exterior de seu interior e o interior de seu exterior. Movimento, tato, visão aplicam-se, a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão.¹⁷⁴

No entanto, o próprio *narrador* se coloca como este “olho interior” indefinível que busca se isentar de qualquer referencial que lhe seja propício enquanto *corpo* com identidade que se estabelece no mundo, começando pela não-aceitação de um nome que o rotule enquanto tal, como se pode verificar na seguinte passagem:

173. Do original: “C’est étrange cette rencontre de l’œil intérieur, derrière la serrure, qui voit, et qui trouve l’œil extérieur, pris en flagrant délit de vision, de curiosité, d’incertitude. Celui qui regarde au dehors, pour voir hors de lui, ce qui se passe dans le monde, peut-être, ou à l’intérieur de lui-même, mais d’une manière hésitante, tellement imprécise, que lui-même, cet œil, ne sait plus s’il regarde dans le vide, dans l’air, dans l’autre, ou dans un paysage lointain, qu’il a fait naître, comme un souvenir, un décor voulu, choisi, une force élémentaire, qui pourrait être la toile de fond de sa vie. Alors cet œil, assis sur cette chaise, qui regarde par la serrure, ou peut-être bien par la fente comprise entre les deux lattes de bois qui forment le dossier de cette même chaise, cet œil, je dis, ébloui par le soleil qui vient dans mon dos, sur mon dos, dans moi, par les épaules, chauffées comme un acier, a le pouvoir, ou mieux, la puissance de deviner les choses”. Ver Collobert, 2004, p. 23.

174. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 139-140.

Eu não posso mais dizer meu nome. Há muito tempo eu não posso mais. Eu não consigo articulá-lo. Eu balbucio desesperadamente cada vez que alguém me faz a pergunta, então as pessoas quase sempre me pedem para repeti-lo. Isso é algo insuportável para mim. Tenho a impressão de que devo arrancá-lo do fundo de mim, como um escarro. Eu me arranho, estou no limite. E também, de repente, estou nu, envergonhado, culpado.¹⁷⁵

Logo, o que se busca no início da obra é esta desvinculação de um definidor do *corpore-narrador* – ou deste “olho exterior” como referencial de si –, tornando-o o *olho-câmera* por excelência que tem como função captar os movimentos do mundo e acaba por se tornar o que Paul Ricœur chamaria de “agente de ação em mesmidade”¹⁷⁶ por sua indefinição e abstenção de referencial. Isso não o isenta de estar neste mundo que descreve e tão pouco das sensações ambíguas que são provocadas por ele e, em certa medida, esta passagem se aproxima da ideia de *inominável* em Beckett, quando seu personagem diz:

[...]não há nome para mim, não há pronome para mim, tudo vem disso, diz-se isso, é uma espécie de pronome, também não é isso, eu também não sou isso, deixemos tudo isso, esqueçamos tudo isso, não é difícil, trata-se de alguém, ou se trata de alguma coisa, eis aí enfim, que não está aí, que está longe, ou que não está em nenhum lugar, ou que está aí, aqui, por que não, afinal de contas, trata-se de falar disso, eis aí, não se sabe por que, por que se tem de falar, é assim, não se pode, ninguém pode falar disso, fala-se de si mesmo, alguém fala de si mesmo, é isso, no singular, um só, o preposto, ele, eu, pouco importa, o preposto fala de si, não é isso, de outrem, também não, ele não sabe nada de outrem, como saberia, se falou ou não dele, ao falar de si, ao falar de outrem, ao falar das coisas, que outrem, quais coisas, o preposto, ao falar de si, é de mim, falando de mim, como saber, não posso saber, se falei dele, devo falar dele, não posso falar senão de mim, também não, não posso falar de nada, e no entanto falo[...]¹⁷⁷

A esta ideia de *olho-câmera* que tende a mesclar a composição poética com o cinema, Wall-Romana costuma dar a definição de *cinépoesia* que “consiste em visualizar um componente ou aspecto específico da poesia como se fosse um componente específico do cinema, ou vice-versa, mas sempre na escrita”. Para o autor, “A tela se torna a página, um close-up se transforma em metáfora, ou, inversamente, o espaçamento irregular das palavras na página pretende evocar o movimento das imagens na tela”¹⁷⁸. No entanto, agregada a esta

175. Do original: “Je ne peux plus dire mon nom. Depuis longtemps je ne peux plus. Je n’arrive pas à l’articuler. Je bafouille désespérément à chaque fois que l’on me pose la question, aussi les gens me demandent-ils presque toujours de le répéter. C’est pour moi quelque chose d’insupportable. J’ai l’impression que je dois le sortir du fond de moi-même, comme un crachat. Je m’écorce, je suis à vif. Et aussi soudain, je suis nu, honteux, coupable”. Ver Collobert, 2004, p. 43.

176. Refiro-me aqui, mais especificamente, aos primeiros quatro estudos de sua obra *O si-mesmo como um outro*, onde o autor define que, sem o referencial identificável, aquele que fala ou age é um corpo como qualquer outro corpo.

177. BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 126-127.

178. Do original: “it consists of envisioning a specific component or aspect of poetry as if it were a specific

definição, Wall-Romana afirma que a escrita de Collobert se enquadraria no que ele chama de “poesia literal”, em acordo com o pensamento de Jean-Marie Gleize:

Jean-Marie Gleize definiu a poesia literal como um novo modo de adentrar o real através de uma espécie de negação apofática: ao invés de afirmar ou celebrar ou descrever o real, a poesia literal entrelaça o próprio funcionamento da sua linguagem com ele. Ela não produz relatos miméticos do real, mas permite que o real entre em todos os aspectos da poética, em todo processo de criação do poema. A negação, para Gleize, incide especificamente na imagem, “não apenas esse conjunto de figuras que chamamos metáforas, ou comparação, mas a própria questão da imagem em geral, da representação visual ou imaginária – de fato, a própria possibilidade de representação”¹⁷⁹. Essa suspeita em relação à imagem e ao imaginário surge como reação à equação romântica da poesia com a construção de imagens e a manipulação de tropos, reforçada pela popularização da poética surrealista. O viés anti-imagístico de Gleize, no entanto, explica por que a presença onipresente do cinema na poesia literal – desde Danielle Collobert, uma de suas precursoras no início dos anos 1970, até o próprio Gleize no final dos anos 2000 – demorou tanto para ser teorizada como tal.¹⁸⁰

Seguindo esta linha, pode-se verificar que não é só dos rótulos exigidos pelo mundo que o *narrador* pretende se desprender, posto que – enquanto ser vivente inserido neste contexto – o mesmo não encontra justificáveis que o mantenham nesta *narrativa* e parece ser reforçada a ideia de que apenas a morte faz sentido enquanto *discurso*:

Eu tenho a impressão de estar vivendo uma morte.
Não tenho mais centro – não que ele esteja se movendo em meu interior, em um movimento contínuo, perpétuo, por assim dizer – mas ele não tem mais nenhuma localização possível. Não tenho mais integridade, unidade, organização. O que será de mim, assim, perdido, arrancado, deslocado pelo menor acidente que me sensibilize, pelo menor empecilho. Costumava ser possível para mim meditar, em qualquer situação. Eu girava em torno de mim, sempre me encontrava de pé. Todo movimento, agora, gera uma inquietação muito grande aqui dentro. Nunca posso prever o que permanecerá em mim, absolutamente intacto. Não é impossível que um dia, não sobre nada.¹⁸¹

component of cinema, or vice versa, but always in writing. The screen becomes the page, a close-up turns into a metaphor, or conversely, the irregular spacing of words on the page is meant to evoke the movement of images on screen”. Ver Wall-Romana, 2013, p. 3.

179. GLEIZE, Jean-Marie. *A noir. Poésie et littéralité*. Paris: Seuil, 1992. p. 15.

180. Do original: “Jean-Marie Gleize has defined literal poetry as a new mode of entry into the real through a kind of apophatic negation: rather than affirming or celebrating or describing the real, literal poetry entangles the very functioning of its language with it. It does not produce mimetic accounts of the real, it lets the real enter every aspect of poetics, every process of creation of the poem. The negation, for Gleize, bears specifically on the image, “not only this set of figures we call metaphors, or comparison, but the question of the image in general, of visual or imaginary representation – indeed the very possibility of representation.” This suspicion vis-à-vis the image and the imaginary comes in reaction to the romantic equation of poetry with the crafting of images and the manipulation of tropes which was reinforced by the mainstreaming of surrealist poetics. Gleize’s anti-imagistic bias nonetheless explains why the ubiquitous presence of cinema in literal poetry – beginning with Danielle Collobert, one of its forerunners in the early 1970s, all the way to Gleize himself in the late 2000s – has taken so long to be theorized as such”. Ver Wall-Romana, 2013, p. 363-364.

181. Do original: “J’ai l’impression de vivre une mort. / Je n’ai plus de centre – non pas qu’il se déplace en moi-même, dans un mouvement continu, perpétuel pour ainsi dire – mais il n’a plus aucune localisation possible. Je n’ai plus d’intégrité, d’unité, d’organisation. Que vais-je devenir, ainsi, perdu, arraché, disloqué par le moindre

O que não se aplica unicamente ao seu *corpo*, mas também a todos os *corpos-outros* que este encontra ao longo de sua caminhada. John C. Stout alude a esta preferência do *narrador* em *Meurtre* por captar o que há de soturno em seu entorno:

O “conteúdo” de *Meurtre* permanece sombrio e misterioso, apesar de uma ênfase geral na dor e tortura (“Eles tem me torturado, amassado, dilapidado, pisoteado,” M 35); na perda de identidade (“Já não posso dizer o meu nome,” M 41); e, mais frequentemente, na morte (“Somos quatro em volta dele. Ele está morto”, M 76; “o jovem morto é um militar”, M 92). As pessoas mais velhas atraem repetidamente a atenção do narrador, por razões nunca esclarecidas. Estes exemplos de envelhecimento, êxtase, morte e perda sugerem uma poética negativa, mas nunca a afirmam plenamente.¹⁸²

Embora Stout traga um referencial plausível sobre as questões do “envelhecimento, êxtase, morte e perda” nesta obra, ao se pensar o *corpo* – de si-mesmo e do outro – como um *discurso* a se desenvolver, chega-se sim a uma poética negativa que se afirma: o *olho-câmera* que capta a *narrativa* tem como preferência a velhice e a morte pois, de início, ele toma estes dois referenciais como o objetivo primordial da vida. Ou, em termos mais práticos e quebrando a expectativa primeira de todos os *discursos* aplicados ao mundo – sejam eles teológicos, psicológicos ou capitalistas –, o objetivo primeiro da vida é o envelhecimento e a morte. Em Adorno, pode-se observar que estes *discursos* voltados à plenitude da vida “acerca de um *lucus a non lucendo*¹⁸³ mesmo quando ela brilha, torna-se vão por meio de sua descomunal desproporção em vista da morte” e, neste sentido, “Se a morte é irrevogável, então a afirmação de um sentido que emergiria no esplendor de uma experiência fragmentária, ainda que genuína, é ideológica”¹⁸⁴.

Logo, o que se aplica como *discurso* em *Meurtre* – tanto para o *narrador* quanto para

accident qui m’effleure, la moindre rugosité. Il m’était possible auparavant de rouler, dans n’importe quelle situation. Je pivotais sur moi-même, je me retrouvais toujours debout. Chaque mouvement, maintenant, crée en moi une très grande inquiétude. Je ne peux jamais prévoir ce qui va rester en moi-même, absolument intact. Il n’est pas impossible qu’un jour, il n’en reste rien”. Ver Collobert, 2004, p. 37.

182. Do original: “The ‘content’ of *Meurtre* remains shadowy and mysterious, despite a general emphasis on pain and torture (‘Ils m’ont torturé, pétri, dilapidé, piétiné,’ M 35); on the loss of identity (‘Je ne peux plus dire mon nom,’ M 41); and, most frequently, on death (‘Nous sommes quatre autour de lui. Il est mort,’ M 76; ‘le jeune mort est en militaire,’ M 92). Old people repeatedly attract the narrator’s attention, for reasons never clarified. These instances of aging, stasis, death, and loss suggest a negative poetics but never fully affirm it”. Cabe lembrar aqui que as páginas citadas por Stout se referem à primeira edição da obra; para este ensaio, utilizei como referência a edição das obras reunidas – *Œuvres I* – lançada pela editora P.O.L, em 2004. Ver Stout, 2000, p. 301.

183. A tradução literal seria “bosque que não reluz”. Indica, em latim, a contradição entre o termo *lucus* (ou *aquilo que é sombrio por natureza*) e o termo *lucere* (ou *o que brilha*). Ou seja, aquilo que se nega ou se contradiz no próprio ato da fala, neste caso.

184. ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 313.

os *corpos-outros* – é que “A imagem e a palavra poética parecem se mover diante de uma ausência, que é de fato um vulto da morte”¹⁸⁵. Porém, apenas o *narrador* (ob)tem a consciência dessa *falta* e, tendo em vista que a sua diferenciação dos demais *corpos* só se dá porque “reconta a tentativa de metamorfose de um sujeito de percepção – representada literalmente como um olho – para um sujeito de linguagem capaz de dizer ‘eu’, em parte por se diferenciar da massa intercorporal do ‘nós’”¹⁸⁶, em ambos os casos se verifica uma espécie de “morte do Outro: uma morte dupla, pois o Outro já é a morte e pesa sobre mim como a obsessão da morte”¹⁸⁷.

Esta consciência do *narrador* diante destes *corpos-outros* tomados como um *discurso* envelhecido, quando não morto, faz com que ele vá se afastando cada vez mais deste *nós* preestabelecido e monótono que se apresenta e o motiva a buscar outros parâmetros – ou *outras narrativas e paisagens* – onde possa desenvolver um *discurso* novo.

2.1.1. Interlúdio 2 (ou “Modelando a pasta”)

Seguindo com a investigação sobre a *pasta*, vê-se em *Meurtre* a descrição – por um capítulo inteiro – da manipulação desta *pasta*, por parte do *narrador*, conforme segue:

É uma pasta bem friável, bem mole. Eu a enrolo, a estico entre as palmas das minhas mãos, eu a faço deslizar entre os meus dedos. Não quero lhe dar uma aparência definitiva, me fixar em qualquer fase da sua transformação, por isso continuo incansavelmente com esta modelagem.

As pessoas passam e me olham. Eu fico sentado por dias a fio com esta argila entre as mãos. Às vezes, acontece de eu abrir as palmas, de deixá-la repousar alguns instantes em forma plana. Ela se ergue, ela surge assim, e cada vez, eu fico com medo. Então fecho rapidamente as mãos para aprisioná-la novamente, destruí-la, reconstruí-la. Por fim, estações inteiras passam. Às vezes acontece um acidente. Por duas vezes já, eu parei, e por duas vezes seguidas, reconheci a mesma forma. Fiquei chocado. Por um momento pensei que minhas mãos estavam se acostumando a um movimento, uma espécie de experiência. Mas não é isso, senão é bem possível que eu pare agora mesmo; ou melhor não, tenho muito medo de parar agora, de ver surgir mais uma vez, esta forma. O que fazer. Neste momento é inverno, a massa é mole, mas fria e gelada. Minhas mãos também estão frias, elas estão ficando pesadas. Isto me deixa com alguma esperança para a terceira forma. Portanto, ela não poderá ser completamente parecida com as outras.

Cada vez mais, uma dor aguda transpassa minha mão direita. E cada vez mais também, sinto vontade de fechar os olhos, de atirar a pasta no meio da rua. Eu sei muito bem que se eu ousar fazer uma coisa dessas, todas as pessoas se lançarão

185. RELLA, Franco. *Limiares*. Tradução Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 53.

186. Do original: “recounts the attempted metamorphosis of a subject of perception - presented literally as an eye - into a subject of language capable of saying ‘I,’ in part by differentiating itself from the intercorporeal mass of the ‘we’”. Ver Wall-Romana, 2005, p. 271.

187. Do original: “La mort de l’Autre: une double mort, car l’Autre est déjà la mort et pèse sur moi comme l’obsession de la mort”. Ver Blanchot, 1980, p. 36.

sobre a forma, irremediavelmente a finalizando. Não consigo imaginar suas reações. Conheço apenas três ou quatro delas, tendo-as visto muitas vezes me encarando por trás dos vidros da vitrine. Fiz a mim mesmo algumas perguntas a respeito delas. Mas as respostas são apenas deduzidas a partir de suas aparências. Eu poderia mesmo assim afirmar que duas delas pegarão a pasta e a colocarão sobre um pedestal, na praça de nossa ilha. As outras duas, ao contrário, farão questão de pregar-lhe um péssimo destino, de esmagá-la debaixo dos pés. Eu me perguntava também, se elas fariam isso maliciosamente, mas no fundo eu acredito que não. Quanto às outras, eu me encontro na mais completa dúvida quanto à reação delas frente a frente com a minha argila. Talvez, aliás, isso não tenha muita importância¹⁸⁸.

Collobert parece querer transferir aqui a ideia de fenômeno inicial que dava à *pasta* para uma espécie de matéria informe a ser modelada que, *cinematicamente* falando, parece metaforizar uma ideia primária do novo *discurso* sendo buscado pelo *narrador*, mas que não se conclui pelo seu estado mesmo de indefinição. Porém, na dualidade entre terminar de modelá-la e jogá-la fora – para que outras pessoas a definam, deixando a *pasta* em suspensão –, podemos perceber que – com o final de *Meurtre*, onde o *narrador* não se rende aos *discursos* nos *corpos-outros* – esta ideia da *pasta* não será abandonada.

2.2. A LACUNA HISTÓRICA DA IGNORÂNCIA (*DIRE I* – 1967¹⁸⁹)

Dire I é uma obra que se desenvolve, basicamente, numa *flanêrie* entre pontes – portos – rios – cidades onde os espectros das paisagens acabam sendo mesclados a um *discurso* que

188. Do original: “C’est une pâte bien friable, bien molle. Je la roule, je l’allonge entre mes paumes, je la fais glisser entre mes doigts. Je ne veux pas lui donner une apparence définitive, m’arrêter à un stade quelconque de sa transformation, aussi je continue inlassablement ce modelage. / Les gens passent et me regardent. Je reste assis des jours entiers avec cette terre entre les mains. Quelquefois, il m’arrive d’ouvrir les paumes, de laisser reposer quelques instants la forme à plat. Elle se dresse, elle surgit ainsi, et chaque fois, j’ai peur. Aussi je referme très vite les mains pour l’emprisonner de nouveau, la détruire, la reconstruire. Finalement des saisons entières passent. Parfois il arrive un accident. Deux fois déjà, je me suis arrêté, et deux fois de suite j’ai reconnu la même forme. Je suis resté consterné. Un moment j’ai cru que mes mains prenaient l’habitude d’un mouvement, une sorte d’expérience. Mais ce n’est pas ça; sinon je peux bien m’arrêter tout de suite; ou plutôt non, j’ai très peur de m’arrêter maintenant, de voir surgir une fois encore, cette forme. Que faire. En ce moment c’est l’hiver, la pâte est molle, mais froide, glacée. Mes mains aussi ont froid, elles deviennent lourdes. Cela me laisse un peu d’espoir pour la troisième forme. Ainsi elle ne pourra être tout à fait semblable aux autres. / De plus en plus souvent une douleur aiguë transperce ma main droite. Et de plus en plus souvent aussi, j’ai envie de fermer les yeux, de jeter la pâte au milieu de la rue. Je sais bien que si j’ose faire une chose pareille, tous les gens se précipiteront sur la forme, ainsi irrémédiablement achevée. Je ne peux pas imaginer leurs réactions. Je n’en connais que trois ou quatre, pour les avoir souvent vus me dévisager derrière les carreaux de la vitrine. Je me suis posé quelques questions à leur sujet. Mais les réponses ne sont que déduction de leur apparence. Je pourrais quand même affirmer que deux d’entre eux prendront la pâte et la mettront sur un socle, dans le square de notre île. Les deux autres auront bien envie, au contraire, de lui jouer un mauvais tour, de l’écraser sous leurs pieds. Je me suis demandé aussi, s’ils feraient cela méchamment, au fond je ne le crois pas. Pour les autres, je me trouve dans le doute le plus complet quant à leur réaction vis-à-vis de ma terre. Peut-être d’ailleurs, que cela n’a pas grande importance”. Ver Collobert, 2004, p. 30.

189. Faz-se necessária uma observação aqui: embora as obras *Dire I* e *Dire II* tenham sido lançadas em um único volume em 1972, tomei como referência os anos em que estas obras foram finalizadas – 1967 e 1970, respectivamente – seguindo a lógica da *Notice Biographique* inserida ao final de *Œuvres I*. Cf. Collobert, 2004, p. 425-426.

tem como base um *corpo-outro* específico que, ao menos num primeiro momento, parece acompanhar o *narrador* nessa viagem até que se apresente um tipo de perturbação que desestabiliza a *narrativa* e faz, paulatinamente, confundir o que é a presença do *outro* e o que é a memória do *outro*, até que o *narrador* se dê conta de que:

Tenho pensado tanto em você que é inconsistente, agora, sou eu que me esvazio, leitoso. Você veio comigo, caminhamos sozinhos sobre as pranchas de madeira flutuantes, com pontas enferrujadas, evitadas pelos pés. Inquietação com seu peso – risco de sua desapareição. Caso eu não conseguisse me afundar com você no vazio. Eu estava com medo. Sem saber para onde ir.¹⁹⁰

Mas aos poucos o próprio *narrador* se dá conta de que não é um *corpo* que o acompanha, mas sim a sua representação trazida por elementos da paisagem, por gestos e situações das pessoas ao redor nessa viagem ou mesmo pela representação dos lugares – e vias – por onde passa e isso faz com que o que se apresenta é uma simulação de *corpo* ou, para ser mais específico, uma memória tão forte que a lembrança se faz *corpo*, onde “É possível que você nunca tenha vindo aqui comigo. Retroceder sobre os passos, seguir os rastros em recuo, mas não encontramos todos eles, apagados por coisas e palavras – uma rota marítima sem pegadas”¹⁹¹.

Uma espécie de *matéria-emoção*¹⁹² se cumpre aqui regida pela condição apaixonada do *narrador* por um tipo de *corpo-discurso* que foi abandonado sumariamente junto com o *nós* da obra anterior, mas que, em seu encantamento contínuo exercido sob o *narrador* antes de sua partida, segue com ele – ou não o abandona – mesmo longe. E daí a ideia de que “Você não faz nada além disso, me invadir, com continuidade. Luta desigual posto que o procurei tanto, o quis tanto. Nenhum abandono desde o início Talvez agora, teu corpo partido, eu poderia ter deixado ir, isso significaria construir você à toa, por acaso”¹⁹³.

190. Do original: “J’ai tellement pensé à toi que c’est sans consistance, maintenant, c’est moi qui me vide, du laiteux. Tu venais avec moi, on marchait tout seuls sur les planches de bois flottantes, des pointes rouillées, évitées aux pieds. Inquiétude de ta lourdeur – risque de ta disparition. Si je n’arrivais pas moi à m’enfoncer avec toi dans le creux. J’ai eu peur. Sans savoir où aller”. Ver Collobert, 2004, p. 126.

191. Do original: “Il est possible que tu ne sois jamais venu ici avec moi. Retourner sur les pas, mettre le pied dans la trace à reculons, mais on ne les retrouve pas toutes, effacées par les choses les mots – route marine sans empreintes”. Ver Collobert, 2004, p. 142.

192. Penso *A matéria-emoção* em acordo com o pensamento – em livro homônimo – de Michel Collot que, por sua vez, se inspirou num aforismo do livro *Moulin premier*, de René Char, para desenvolver esta ideia. A título de curiosidade, segue a passagem na qual ele se inspira: “Audácia de ser um instante ele mesmo a forma realizada do poema. Bem-estar de ter vislumbrado cintilar a matéria-emoção instantaneamente rainha” (Char, 1983, p. 62). Para Collot, este hífen reúne o que Char denomina como “dois espaços imemoriais” onde o primeiro deles seria o espaço íntimo, “onde trabalham nossa imaginação e nosso sentimento”, e o segundo seria o espaço circular, “que é o do mundo concreto” (Char, 1983, p. 509). Ver COLLOT, 2018, p. 15-16.

193. Do original: “Tu ne fais rien d’autre que cela, m’envahir, avec continuité. Lutte inégale puisque je t’ai tellement cherché, tellement voulu. Pas d’abandon depuis le commencement Peut-être maintenant, ton corps passé, j’aurais pu lâcher prise, il aurait fallu pour ça te construire pour rien, par hasard”. Ver Collobert, 2004, p. 151.

A consciência estabelecida pelo *narrador* a partir daqui pode ser comparado com o que Laurent Jenny classifica como um “enxerto” intertextual (*la « greffe » intertextuelle*) onde não se tem “apenas problemas de salvaguarda do organismo em que se aloja” como também “uma construção positiva” onde se necessita “não ver nele um mero factor de desorganização do discurso – bomba anti-retórica de efeitos mais ou menos desastrosos, conforme a audácia de quem a utiliza”¹⁹⁴. Em outras palavras, o *narrador* se volta contra o *discurso* admirado por perceber que ele – por mais amado que seja – também é composto do mesmo *logos* que forma os demais *discursos* que foram rejeitados anteriormente; e antes de continuar sua busca pelo cerne ilógico que os compõem, sente necessidade de que este *discurso* de agora seja destruído... e nada mais prático para que isso aconteça do que um apelo a atos de violência:

Você está diante de mim sorrindo. Eu solto as tiras cravejadas e te chicoteio em redemoinhos, te envolvo em couro. Você recua, abatido, a lâ sobre você rasgada incrustada na tua pele. Eu procuro atingir teu rosto. Procuro destruir teus olhos. Este ainda não é o duelo. Eu ainda não quero a tua morte. Isso é para mais tarde, simplesmente deixá-lo bem fraco, para que minha fraqueza saia triunfante, deixá-lo a descoberto para que enfim eu irrompa de você secretamente. Você se afasta para fora do alcance. Eu peguei no campo um curto galho e pacientemente plantei lâminas nele. Eu me aproximo de você, desferindo gentilmente o golpe destes mil punhais. Escolho a curva suave do pescoço e do ombro. Golpeio lentamente para que a penetração seja aguda e dolorosa. Tua pele desabrocha sob a bandarilha sem adornos. Mas essas feridas vorazes me atraem para você.¹⁹⁵

Ao mesmo tempo em que a *matéria-emoção* se reverte em seu total contrário, o *narrador* se vê atraído por este reverso como uma resultante da própria *e-moção* que, para além de uma experiência emocional, se apresenta como “um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta”. Tem-se nessa *e-moção* algo que “se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo” e, como sua resultante, acaba-se por lidar com um ser emocionado que se encontra “transbordado, tanto por dentro como por fora”¹⁹⁶. Neste sentido, “[...] a matéria é, ao mesmo tempo, o que, do real, resiste aos apoios do discurso racional e o que, na linguagem, oferece o recurso de

194. JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 30.

195. Do original: “Tu es là devant moi souriant. Je décroche les lanières cloutées et je te cingle en tourbillons, je t’enlace de cuir. Tu recules, défait, la laine sur toi déchirée incrustée dans ta peau. Je cherche à frapper ton visage. Je cherche à détruire tes yeux. Ce n’est pas encore le duel. Je ne veux pas encore ta mort. C’est pour plus tard, simplement te rendre si faible, que ma faiblesse soit triomphante, te mettre à découvert pour que je jaillisse de toi enfin secrètement. Tu t’éloignes hors de portée. J’ai ramassé dans la campagne une courte branche et patiemment j’y ai planté des lames. Je me rapproche de toi, te porter doucement le coup de ces mille poignards. Je choisis la courbe douce du cou et de l’épaule. Je frappe lentement pour que la pénétration en soit aiguë et déchirante. Ta peau s’épanouit sous la banderille sans appareil. Mais ces blessures voraces m’attirent à toi”. Ver Collobert, 2004, p. 168.

196. Collot, 2018, p. 24.

uma outra palavra, aberta ao mundo sensível e ao sentimento de existência”¹⁹⁷.

Logo, o *narrador* é aquele que clama por re(ex/s)istência, mesmo tomando as agressões ao *discurso* ao qual ama cada vez mais como violências cometidas contra si mesmo:

Eu resisto. Tremendo nesta noite gelada. Não encontrando nada para cobrir amornar esse medo. Não isso ainda não é o corpo, em sua totalidade, ainda não. Recuso-me sem forças – que força ter contra essa destruição – minhas feridas incessantemente infectadas com tanto cuidado.¹⁹⁸

O que leva a uma dualidade *narrativa* onde por vezes se apresentam “vozes que parecem desencarnadas [...], enquanto que em outros momentos um mero ‘corpo derrotado’ é abandonado; perdendo toda sua capacidade de articular significado.”¹⁹⁹. Em aproximações (*pós*-)modernas, pode-se estabelecer uma aproximação às colocações de Henri Meschonnic, ao afirmar que:

Nada mais resta, ao fim da modernidade, além do “diálogo com o arcaico”, sob a única forma possível “a época da metafísica concluída: a forma da sobrevivência, da marginalidade e da contaminação”²⁰⁰. [...] *Pós*- significa o fim. [...] Sentido reafirmado sem cessar, no qual, no entanto, a insistência varia, ora como uma distância já *efetivamente* tomada, ora como um *esforço* para alcançar, que não diz que o objetivo foi alcançado, “o esforço por subtrair-se à lógica da obsolescência”^{201, 202}.

Por estas vias – e retomando aqui o título desta seção – se pode dizer que a “lacuna histórica da ignorância”²⁰³ seria a própria *razão* que, encerrada em seu contexto, exclui (quando não apaga ou deserdá) toda a possibilidade de um mundo e de um sensível outro que possa ser intuído, captado e sentido fora de si e – por isso mesmo – merece ser destruída (tanto a que se admira quanto as demais).

197. Collot, 2018, p. 108.

198. Do original: “Je dure. Trembler de cette nuit glacée. Ne plus rien trouver pour couvrir tiédir cette peur. Non ce n’est pas encore le corps, dans cet achèvement, pas encore. Je refuse sans force – quelle force avoir contre cette destruction - mes blessures infectées sans cesse avec tellement de soin”. Ver Collobert, 2004, p. 201.

199. Do original: “voices seem disembodied [...], while at other times a mere “defeated body” is left; it has lost all capacity to articulate meaning”. Ver Taylor, 2018, *online*.

200. VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité*. Traduction de l’italien par C. Alunni. Paris: Seuil, 1987. p. 167.

201. Vattimo, 1987, p. 11.

202. MESCHONNIC, Henri. *Modernidade, modernidade*. Tradução de Lucius Provasse. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 230-231.

203. Retiro este conceito de uma passagem desta obra onde se lê: “Tous ces visages arrivés là, abrupts et glissants. Histoire blanche de la méconnaissance. Le creux, la glissade dans la poussière d’images, la neige équivoque, écume. Prends le temps. Tempête couvée dans un sang triste, unitaire et lente”. Ver Collobert, 2004, p. 142-143.

2.3. A FERIDA ABERTA DAS/PELAS PALAVRAS (*DIRE II* – 1970)

Através desta destruição do *corpo-discurso* e de qualquer forma de *razão* pela qual ele era envolvido nos moldes propostos pelo *narrador*, pode-se intuir que o resultado disso não é a dissolução do *discurso* e sim uma fragmentação minuciosa que resulta em partículas de diferentes tamanhos que carregam em si uma espécie de significação incompleta – se é que elas tem algum significado –, como se verifica logo no início da obra, onde se lê: “a única coisa – começar de novo – se possível – mais uma vez as palavras – o equivalente a uma morte – ou o seu oposto – ou talvez nada”²⁰⁴.

A ideia aqui parece levar ao que Michel Collot²⁰⁵, amparado pelas ideias de Merleau-Ponty, chama de “lições de coisas” onde as palavras – isoladas entre si – se tornam partes indefinidas de um meio que tem como resultante um estado de *paisagem* e este percurso de “Retornar às coisas mesmas” parece indicar o “retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente”²⁰⁶, o que leva invariavelmente ao ideal primeiro do *narrador* nesta obra: ressignificar a *palavra* a tal ponto que seja possível encontrar uma *única palavra* que define tudo que existe ou, tomando como referência o próprio texto, observa-se que não há:

nenhum lugar para a palavra – no incontornável talvez – o melhor – traçar uma palavra – entre dois fluxos – se pudéssemos fazer isso – apagar – recommençar incessantemente o mesmo subscrito – reencontrar em cada vez a surpresa – encontrar uma palavra possível para isso – uma palavra ou um som único – ser capaz de parar – para acabar com as histórias de palavras intermináveis – descartá-las enfim – suportar enfim o silêncio sem nada – sem nada dizer

mas não – o que vem – apenas uma palavra mais ou menos – um rascunho – e a plenitude do mundo ao redor – avassaladora – a confusão – o ruído – o ruído em toda parte²⁰⁷

Neste ponto, para além de verificar que o *narrador* busca uma (anti-)filosofia íntegra

204. Do original: “la seule chose – recommencer encore – si possible – encore une fois des mots – l’équivalent d’une mort – ou le contraire même – ou peut-être rien”. Ver Collobert, 2004, p. 211.

205. COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. local 285.

206. Merleau-Ponty, 2018. p. 4.

207. Do original: “aucun lieu pour le mot – dans le sable peut-être – le mieux – tracer un mot – entre deux flux – si on pouvait faire ça – effacer – recommencer sans cesse le même signé – retrouver à chaque fois l’étonnement – trouver un mot possible pour ça – un mot ou un son unique – pouvoir s’arrêter – en finir avec les histoires de mots sans fin – se débarrasser enfin – supporter enfin le silence sans rien – sans rien dire // mais non – ce qui vient – seulement un mot à peu près – une ébauche – et le monde plein tout autour – écrasant – le tumulte – le bruit – le bruit partout”. Ver Collobert, 2004, p. 229.

que se resume a uma *única palavra* – o que faz com que se descarte a possibilidade de uma *filosofia do silêncio* –, pode-se verificar moldes daquilo que era pretendido por pensadores da linguagem no século XIX onde se buscava:

querer neutralizar e como que polir a linguagem científica a tal ponto que, desarmada de toda singularidade própria, purificada de seus acidentes e de suas impropriedades – como se não pertencessem à sua essência – pudesse tornar-se o reflexo exato, o duplo meticuloso, o espelho sem nebulosidade de um conhecimento que, esse, não é verbal.²⁰⁸

Quase como um auto-questionamento recíproco, doloroso e fortuito que visa a própria ilogicidade do mundo: o que significa *significar*? Pergunta-trincheira da qual é inevitável escapar posto que:

as palavras agora – difíceis de compreender – às vezes apenas um som abafado – em algum lugar – no indefinido – o zumbido normal – inconsistente – procurando aquilo que é – fazendo um esforço – se estendendo um pouco – de todos os lados – como sair da estagnação – do isolamento – tentando agora encontrar alguma coisa – como um caminho – refazendo as pistas – sem mais força para isso – demasiado tarde – talvez – quase sem mais força para gritar – para levantar a mão²⁰⁹

(Des/Res)significar faz com que o *narrador* encontre cada vez mais resistência das próprias *palavras* com relação a seus significados e colocações, prostrando-o da mesma forma como ele fizera com o *discurso* na obra anterior. Ou seja, o *corpo* da narração – antes incompleto – em busca de uma nova formação para si é impelido de tal forma às *palavras* que não consegue nem escapar delas e tão pouco arquitetar algo para si fora delas; e quanto maior a busca, mais sufocante o (des/res)significado que se encontra:

Corpo ali
atado
atado às palavras
o sufocamento da respiração
perda do chão
suspensão
balançando dentro das palavras – esburacadas –
vazio
próximo da loucura
medo contínuo da fuga vertical
as palavras em uma espiral fugidia – tragadas
sem estima

208. Foucault, 1999, p. 410.

209. Do original: “les mots maintenant – difficile à saisir – à peine parfois un son assourdi – quelque part – dans le flou – le bourdonnement normal – inconsistant – chercher ce que c'est – faire un effort – se tendre un peu – de partout – comment sortir de l'immobile – de l'isolement – essayer maintenant de retrouver quelque chose – comme un chemin – retracer les pistes – plus de force pour ça – trop tard – peut-être – presque plus de force pour crier – pour lever la main”. Ver Collobert, 2004, p. 247-248.

sem parar
 tremendo
 ou aos gritos
 medo contínuo – ausência de palavras – abismo
 aberto – descido – descido
 mãos agarradas ao rosto
 tocando
 corpo ali
 resistência – tranquilidade
 percebe ainda a respiração – em algum lugar
 no instante consciente – respiração ali
 ao ouvir o ruído
 pânico
 tensionado a ouvir
 tensionado a resistir
 até o limite – a imobilidade
 sobressalto
 ruptura
 mais uma vez afundar – descer – ou aspirado para longe
 – ou cansaço – desespero²¹⁰

Eis o ponto em que o *status* poético do texto ganha mais força – apesar das dubiedades que ele propõe – se analisado em acordo com Christian Prigent ao observar que “A poesia trata de designar o real como o furo no corpo constituído das línguas. Designa esse furo ao desenhar enfaticamente suas bordas. A miséria e a glória da poesia residem na escolha que ela faz de esboçar esse desenho paradoxal – ele, e nada mais. [...] E generalizo: a poesia visa o real enquanto *ausente de todo livro*”²¹¹.

As bordas desenhadas nesta obra são verticais, infinitas e pendulares – resultando num sufocamento que, quanto mais profundo, pior se torna ao *narrador*. Logo, a palavra se torna o suicídio do *corpo*, quando não o seu assassinato – remetendo assim à primeira obra da autora – e faz pensar que as causadoras de todas as mortes até aqui são as *palavras*. Obviamente, isso não passaria incólume por elas.

2.3.1. Interlúdio 3 (ou “Definindo a pasta”)

Conforme previsto, a ideia de *pasta* retorna à cena. Mas desta vez em fluxos tão constantes que parece querer ela mesma se (re)afirmar pela insistência no cerne da *narrativa* –

210. Do original: “Corps là / noué / noué aux mots / l'étranglement du souffle / perte du sol / pendu / balancement à l'intérieur des mots – trouées – / vide / approche de la folie / peur continuelle de la fuite verticale / les mots en spirale fuyante – aspirée / sans prise / sans arrêt / tremblement / ou cri / peur continuelle – absence de mots – gouffre / ouvert – descente – descente / mains accrochées au visage / toucher / corps là / résistance – rassure / entendre encore le souffle – quelque part / à l'instant savoir – souffle là / a l'écoute du bruit / affolement / tendu pour entendre / tendu pour résister / jusqu'à la limite – l'immobilité / sursaut / cassure / encore sombrer – descendre – ou aspiré au loin / – ou fatigue – désespoir”. Ver Collobert, 2004, p. 256-257.

211. PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução de Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017. p. 31.

ou antes desta, mais especificamente – como se pode verificar na passagem abaixo:

às vezes nesta pasta – intermitentemente – irrompendo intensamente o viscoso – como uma bolha enorme – um buraco penoso – por todos os impulsos descontrolados – unificados subitamente em um esforço espantoso – toda vez – parece ser a última – certamente

emitido como um assobio muito abafado – nas paredes desabitadas agora – o tempo levado pelo som abafado – da lama do chão às paredes movendo-se constantemente – o espaço ficando cada vez maior – sala imensa – bruscamente – o tempo alongado – como o tempo da palavra escrita – flutuando ao redor – instável – talvez pesado demais – sobrecarregado do peso desta pasta ainda – tempo morto ao redor – abismo – angústia em torno da palavra – espera

prolongar – permanecer imóvel – dias inteiros assim – sequer um tremor – mas nenhuma sonolência – permanecer retesado na moleza – palavras a obstruírem lentas – pastosas – enchendo bem a boca – a língua insuflada – os dentes anestesiados – a abertura frouxa dos maxilares – os lábios gradualmente retraídos – afinados – abandonando o rosto²¹²

A *pasta* se apresenta aqui como a própria resistência ao *significativo abstrato*²¹³ das *palavras* – que por sua vez criam “bolhas” e “buracos” na superfície da *pasta* – e esta resistência amplia “tempo”, “som”, “espaço” – como amplo é o “tempo da palavra escrita” por sua “instabilidade” mesma. Mas se percebe que a resistência efetiva da *pasta* está na imobilidade, mesmo que atenta; o que não dura muito tempo, como se vê a seguir:

sem trégua – não poder mais recusar – deixar as palavras seguirem assim – como se abrissemos uma comporta – chega o fluxo espesso – incoerente – cascata enorme de palavras emaranhadas – apressadas – trituradas também – irreconhecíveis – a pasta – os vômitos – uma papa constantemente mastigada – ingerida – jogada de volta a lábios intransponíveis – reingeridas – vaivém interior amargo – insuportável – até a repugnância às vezes – até o riso²¹⁴

212. Do original: “parfois dans cette pâte – par intermittence – crevant lourdement le visqueux – comme une bulle énorme – une trouée difficile – par toutes les pulsions incontrôlées – unifiées soudain dans un effort inouï – à chaque fois – on dirait le dernier – sûrement // émis comme un sifflement très sourd – dans les murs inhabités maintenant – le temps mis par le son assourdi – de la boue du sol aux murs s’élignant sans cesse - l’espace de plus en plus vaste – salle immense – brusquement – temps étiré – comme le temps du mot écrit – flottement tout autour – instable – peut-être trop pesant – alourdi du poids de cette pâte encore – temps mort tout autour – gouffre – détresse autour du mot – attente // prolonger – durer dans l’immobile – des jours entiers ainsi – pas un frémissement – mais pas de somnolence – rester tendu dans le mou – des mots par bouchées lentes – pâteuses – emplissant bien la bouche – la langue gonflée – les dents anesthésiées – ouverture à peine des mâchoires – les lèvres peu à peu rentrées – amincies – abandonnant le visage”. Ver Collobert, 2004, p. 226.

213. Entendo por *significativo abstrato* das *palavras* a *Quarta assertiva da semântica*, proposta por Harald Wienrich em sua obra *Linguística da mentira*, onde ele propõe – baseado nas significações das palavras – que “todo significado é abstrato”. Cf. Weinrich, 2017, p. 24-25.

214. Do original: “aucun répit – ne plus pouvoir refuser – laisser aller les mots ainsi – comme on ouvre une vanne – arrive le flot épais – incohérent – énorme chute de mots emmêlés – bousculés – broyés aussi – méconnaissables – la pâte – les vomissures – une bouillie sans cesse mâchée – avalée – rejetée jusqu’aux lèvres infranchissables – ravalée encore – va-et-vient intérieur amer – insupportable – jusqu’au dégoût parfois – jusqu’au rire”. Ver Collobert, 2004, p. 230.

Logo, a *pasta* se apresenta como esta “papa constantemente mastigada” onde, “trituradas”, as *palavras* são geradas em toda a sua “incoerência” e – mesmo “irreconhecíveis” e “emaranhadas” – demonstram pressa em se estabelecerem em uma composição, o que é retido pela *pasta*. Esta retenção faz com que “os vômitos” compostos de *palavras* pretendidas retornem à *pasta* e é possível sentir o amargor delas nesta reversão. Mas a cada “vaivém”, a *pasta* depura as palavras, estabilizando-as:

sempre o mesmo círculo – pela força do aparo – aos poucos – cada vez menos palavras – que permanecem – aqui – suspensas aqui – ou o contrário – metástase – ou mesmo todas estas palavras – juntas – trituradas – sempre a mesma pasta – novamente

na pasta – viscosa – homogênea – subitamente reconhecer a continuidade – discernir ali alguma coisa que se cristaliza – com o tempo – tanto tempo – tudo esquecer – permanecem estas espécies de pedras frias – palavras – enroladas na boca – desgastadas – fora de uso²¹⁵

As *palavras* se formam como “espécies de pedras frias” – cristal, grão, floco, fêcula ou, no caso de uma palavra específica, pó –, mas é imprescindível pensar que, independente da forma que elas assumam, o núcleo sob a qual se desenvolvem deriva da *pasta* – este eterno *pré-* – e talvez, por isso mesmo, resultem neste *algo* com tamanho grau de abstração – que refletem o próprio desgaste delas:

sofrimento
abraço as palavras – relaxada
calor desvanece – abandono
desenraizamento
gemer as palavras
desarticular
pasta preta
desvanecimento da luz
enfraquecimento dos gritos
nada de distinto
tentativa de violência
escombros de explosão
escombros – palavras informes
irreconhecível
o que resta
ainda antes
pouco antes
última palavra – fora de alcance²¹⁶

215. Do original: “toujours même cercle - à force d’élaguer – peu à peu – de moins en moins de mots – qui restent – ici – accrochés ici – ou le contraire – métastase – ou bien même tous ces mots – ensemble – broyés – toujours la même pâte – encore // dans la pâte – visqueuse – homogène – soudain reconnaître la continuité – discerner là quelque chose qui se cristallise – avec le temps – tellement de temps – tout oublier – il reste ces sortes de pierres froides – mots – roulées dans la bouche – usées – hors d’usage”. Ver Collobert, 2004, p. 237.

216. Do original: “souffrance / étreinte des mots – relâchée / chaleur disparue – abandon / arrachement / gémir

2.4. O GRANDE NAUFRÁGIO DE DIZER (*IL DONC* – 1976)



Como dito anteriormente nesta dissertação, quando em dado momento o *narrador* acordou de experiências intranquilas, encontrou-se – como numa espécie de vingança das *palavras* – metamorfoseado numa *coisa*. Ou, em acordo com o início de *Il donc*, “Isto então – Isto – abandono do impessoal – do infinitivo – enfim resignado – encarnar – da carne dolorosa – encarnar-se como a unha do polegar – Isto então”²¹⁷. E pensar nessa *coisificação* leva a abordar a obra por um outro viés, como alerta Frances Kruk:

Collobert cria a ambiguidade do “*it*” com implacável despersonalização, abolindo a sua identidade textual. Em *It Then*, todos os pronomes são removidos exceto a terceira pessoa do singular, o ostensivamente neutro “*it*”. A identidade do sujeito que fala é esvaziada, forçada à ambiguidade, tornada estrangeira, mas ainda capaz de falar.²¹⁸

Cabe observar aqui que ser “capaz de falar” – como alude Frances Kruk na passagem acima – não indica falar de fato. O que se segue a partir daqui é um *corpo* em sofrimento que tateia a paisagem não como um referencial possível de realização do mundo ao redor, mas como aquilo do qual, enquanto *coisa*, ele também faz parte. Esta poderia, de fato, ser uma “experiência abissal da paisagem” onde há “um poderoso convite para reinventar a língua, arrancá-la do conceito e fazer dela uma ‘língua-pintura’, capaz de expressar a intensidade da sensação”²¹⁹ não fosse pelo enfraquecimento cada vez mais pungente da *coisa-narradora* pelo *fascismo das palavras*²²⁰ e o estado *dianóico* na qual ela passa a ser inserida, posto que:

les mots / désarticuler / pâte noire / affaiblissement de lumière / affaiblissement des cris / rien de distinct / essai de violence / des débris d’explosion / des débris – des mots informes / méconnaissable / ce qui reste / encore avant / juste avant / dernier mot – hors d’atteinte”. Ver Collobert, 2004, p. 287-288.

217. Do original: “Il donc – Il – abandon de l’impersonnel – de l’infinitif – enfin résigné – incarner – de la chair douloureuse – s’incarner comme l’ongle du pouce – Il donc”. Retomei esta passagem aqui – já citada na seção 1.3.2 desta dissertação – como mero recurso argumentativo. Qualquer semelhança do início deste parágrafo com Franz Kafka não é mera coincidência. Ver Collobert, 2004, p. 293.

218. Do original: “Collobert creates the ambiguity of ‘*it*’ by relentlessly impersonalizing it, abolishing its textual identity. In *It Then*, all pronouns are removed except for the third person singular, the ostensibly neuter ‘*it*’. The speaking subject’s identity is stripped away, forced into ambiguity, made foreign, but still able to speak”. Ver Kruk, 2015, p. 121. Como veremos na seção seguinte, não há nesta obra uma remoção dos pronomes pessoais como Kruk propõe, exceto se a tomarmos em acordo com a tradução de Norma Cole. Não obstante, mantenho esta citação aqui pois, para esta análise, interessa-me o que ele expõe na sequência desta colocação.

219. Collot, 2013, local 2703.

220. Penso aqui o *fascismo das palavras* em acordo com o pensamento de Roland Barthes na obra *Aula*, mais especificamente: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. Ver Barthes, 2013, p. 13.

A dianoia cobre e preenche a expressão de conteúdos, atribui-lhe um carácter essencialmente plural e indeterminado ao seu sentido, mas este não possui mais rosto que a máscara elaborada pelas palavras, pelo traje múltiplo e transferível que adquire um corpo que apenas no nível da “presuposição eidética”²²¹ poderia ser pensado nu.²²²

E esta diferenciação de *discurso* entre *coisa* e *palavra* no texto se dá, inicialmente, pelo esquema estrutural de composição do livro onde se percebe que o *corpo-coisa* é colocado como um *outro* a ser observado na *narrativa* – como acontece em *Meurtre* –, agoniza através de blocos de palavras justificadas – seguindo a linha adotada em *Dire I* – que se interligam por traços que representam o próprio cansaço (ou hesitação ou medo) do *narrador* diante das *palavras* – traços estes inseridos ao final de *Dire I* e colocados ao longo de todo o texto em *Dire II* –, incitando uma espécie de *gaguejamento*²²³ da linguagem; o que leva a acreditar que, em *Il donc*, Collobert se vale de todos os artificios utilizados nas obras anteriores²²⁴. Em contrapartida, as *palavras* se manifestam inicialmente em versos, como se pode observar na primeira sequência onde elas são (in)citadas:

uma primeira palavra – à sua escolha
frase para uma primeira palavra
encadeamento – como sempre
necessidade a suavidade de dizer – saber
palavras para a história²²⁵

O que demonstra um princípio da inversão de valores discursivos no embate entre *corpo* e *palavra*: a sugestão de escolha proposta pela *palavra* no verso acima – e sua consequente frase para explicá-la –, mostram não só a resistência dela(s) ao que foi pretendido até aqui (a desconstrução de *discursos* nas obras *Meurtre* e *Dire I*; a tentativa de esvaziamento da *palavra* como propulsão para a busca de um novo sentido de mundo em *Dire II*), como também a utilização da forma de desconstrução utilizada pelo *narrador* até aqui em reverso para o fortalecimento da *palavra* no embate com o *corpo*.

Esta técnica aplicada pelas *palavras* em *Il donc* – que utilizam como aliadas as vozes na cabeça do *corpo-coisa* – funciona de tal maneira que, em dado momento, o *discurso* do

221. DERRIDA, Jacques. Introducción a E. Husserl. In: *L'origine de la géométrie*. França: Ed. Presses Universitaire, 1962. p. 104

222. Do original: “La dianoia cubre y llena la expresión de contenidos, le otorga un carácter esencialmente plural e indeterminado a su sentido, pero éste no posee más rostro que la máscara elaborada por las palabras, por el ropaje múltiple y transferible que adquiere un cuerpo que solo a nivel de “la presuposición eidética” podría pensarse desnudo”. Ver Colodoro, 2012, p. 21.

223. Tomo como referencial aqui a definição de Gilles Deleuze ao pensar a gagueira estabelecida no *discurso* poético como “um afecto da língua, não uma afecção da fala”. Cf. Deleuze, 2011, p. 142.

224. Este é o principal motivo pelo qual optei por trazer uma tradução desta obra na próxima seção.

225. Do original: “un premier mot – au choix / phrase pour un premier mot / enchaînement – comme toujours / nécessité la douceur de dire – savoir / mots pour l’histoire”. Ver Collobert, 2004, p. 306.

corpo-coisa – antes formulado em blocos justificados – passa a ser realizado em versos enquanto as *palavras* assumem os blocos justificados assumindo o controle da *narrativa* e passando a encurralar o *corpo-coisa* rumo à sua insignificância:

espera em vão por uma cura
 espera de uma palavra-calmante
 as vozes todas igualmente comedidas
 cada uma à beira do abismo – cada uma no medo

com armas prontas para ferir
 ódio e suavidade das vozes
 preparação lenta do ataque – por gestos – esboços – apenas – deslizamento da pele –
 olhar de penetração²²⁶

choques abafados das primeiras palavras mescladas – intensificar a dor – grande fogo – por todas as palavras possíveis – imprevisíveis – das palavras aos gritos – movimentos de oscilação balanço do corpo – vai e vem – corpo tenso – procurando no escuro os traços de palavras – reestrutura o aprendizado – sílabas uma a uma escavadas – lavadas – polidas – chegar no som claro – perceptível a outros corpos²²⁷

O ataque realizado pelas *palavras*, além de triunfar rumo ao *discurso*, passa pouco a pouco a se impor sobre o *corpo-coisa*, começando pela substituição de sua pele por uma película de *palavras*. Essa operação é tão bem-sucedida que, ao *corpo-coisa*, não resta muita resistência além de alguns gritos e um estremecer enquanto o processo se realiza e segue nessa dominação que tem como sentido reestabelecer o status de *corpo-discurso* que as *palavras* tinham nas primeiras obras.

multidão de vozes – navegantes
 removido – lembrado – revestindo a pele rasgada – corpo seguindo o mesmo ritmo – aberto e fechado

o corpo se expande – milhares de vozes em ataque – rasgando cada pedaço de carne ainda intacto – trazendo à tona os medos silenciados – as vergonhas as vermelhidões – puxando com força as resistências – rasgando os fios esticados – deixando ali o corpo ensanguentado – danificado pelas palavras – violência sempre insaciável²²⁸

226. Do original: “attente vaine d’une guérison / attente d’un mot-calmant / les voix toutes pareillement retenues / chacune au bord du gouffre – chacune dans la peur // avec des armes prêtes à meurtrir / haine et douceur des voix / préparation lente de l’attaque – par gestes – esquissés – à peine – / glissement de la peau – regard de pénétration”. Ver Collobert, 2004, p. 338.

227. Do original: “chocs sourds des premiers mots mêlés – attiser la douleur – grand feu – par tous les mots possibles – imprévisibles – des mots aux cris – mouvements d’oscillation balancement du corps – va-et-vient – corps tendu – cherchant dans l’ombre les traces de mots – refaire l’apprentissage – syllabes une à une déterrées – lavées – polies – arriver au son clair – perceptible aux autres corps”. Ver Collobert, 2004, p. 339.

228. Do original: “multitude de voix – navigantes / retrait – rappel – recouvrant la peau déchirée – corps suivant le même rythme – ouvert et clos /// le corps s’emplit – milliers de voix à l’assaut – triturant chaque morceau de chair encore intact – mettant à jour les peurs assourdies – les hontes les rougeurs – tirent fort les résistances – arrachent les fils tendus – laissent là le corps ensanglanté – abîmé par les mots – violence toujours insatiable”. Ver Collobert, 2004, p. 340.

A violência aplicada pelo *narrador* ao *corpo-discurso* que ele tanto admirava em *Dire I* retorna contra si e o ímpeto de vingança das *palavras* nessa ação não cessa até que não reste nada não só do *corpo-coisa* como também do silêncio pretendido na sequência de uma *filosofia de uma única palavra* – e eis aqui o *grande naufrágio de dizer*:

defesas quebradas – espadas ou lanças – penetram – voltando a borda das feridas –
procurando os nervos revirando os traços ainda sensíveis
para às vezes
esperanças de repouso
e trabalha novamente as feridas²²⁹

a cada voz o sobressalto
longo abalo da memória superpovoada
palavras subtraídas no caos – na pasta – surgem do depósito do inarticulado –
pressão insustentável – explosão

persegue a desenfreada mobilidade – incorporar nas vozes as passagens –
movimentos confusos do ser – ânsias e delírios
fazer palavras sem parar – para encalhar sonhos – desejos – naufrágio do jogo –
grande naufrágio de dizer²³⁰

Este domínio do *corpo-coisa* realizado pelas *palavras* se assemelha com o que Alice Copetti Dalmaso denomina como *fiandografia* – estabelecendo aqui uma correlação do processo de caça às presas realizadas pelas aranhas e esta “forma torta e nebulosa de (de)formação”²³¹ das *palavras* em relação à leitura e à escrita, onde por definição se estabelece que:

Fiandar. Produzir palavras, num tempo de secretar o que consigo compor num texto, numa composição de escritos. As formas de uma teia, sua arquitetura e estética dos fios, são dadas por alguns autores como algo inato de sua biologia, não-adquirida com a experiência. As formas dessas teias de tecidos de palavras que aqui vou trazendo não são dadas de antemão, não sei que forma tomarão pela própria incapacidade de usá-las, incapacidade mesma de escrever, de fiar uma grafia, em tecido e em tela. Não há uma consciência reinando a todo momento no bordado acerca de que palavras tomarão o tecido, que linhas e pontos serão explorados.²³²

229. Do original: “défenses brisées – glaives ou lances – enfoncés – retournant le bord des blessures – cherchant les nerfs fouillant les traces encore à vif / arrêt parfois / des espoirs de repos / et travail à nouveau des plaies”. Ver Collobert, 2004, p. 341.

230. Do original: “à chaque voix le sursaut / longue secousse de la mémoire surpeuplée / mots soustraits au chaos – à la pâte – surgis du dépôt de l’inarticulé – pression insoutenable – explosion /// poursuite de l’affolante mobilité – incruster dans les voix les passages – mouvements confus d’être – angoisses et délires / faire mot sans cesse – pour échouage de rêves – désirs – naufrage du jeu – grand naufrage de dire”. Ver Collobert, 2004, p. 342.

231. DALMASO, Alice Copetti. *Fiandografia*: experimentações entre leitura e escrita numa pesquisa em educação. 2016. 99 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2016. p. 6.

232. Dalmaso, 2016, p. 24.

Desta forma, as *palavras* vão encapsulando o *corpo-coisa* até que dele não reste mais do que esta sensação de dissolução pulverulenta de sua *matéria*:

[...] finalmente aceita a forma futura – já inscrita no interior das palavras – se vê escrito – no final – última palavra

último sinal escrita luminosa
 última da escrita – murado – sepultura – tentou-se a inscrição sobre a porta – ao passo que atrás o corpo em pó – a escrita absoluta imaginária – um nome
 um nome sujeito
 ausente o corpo
 sem identidade em nenhum lugar na poeira²³³

2.4.1. Isto então (ou “Uma tradução”)

Gostaria de aproveitar este momento e os devidos apontamentos feitos na seção anterior – mais especificamente o que se refere à utilização, por parte de Collobert, dos artificios da obras anteriores para compor *Il donc*, assim como o estado de finalização que este texto comporta – para trazer uma tradução da obra a fim de aproximar os leitores em língua portuguesa do universo proposto pela autora.

Para tanto, devo salientar os parâmetros utilizados para esta tradução, começando pelas definições de *tradução etnocêntrica* e *tradução hipertextual* em Antoine Berman. Obviamente, não se pode fugir da ideia bermaniana de que “A tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a tradução hipertextual, necessariamente etnocêntrica”²³⁴; logo, devido às trocas de perspectivas entre ambas as traduções que têm como objetivo “situar a parte que ocupam a captação do sentido e a transformação literária”²³⁵, pretendo esmiuçar quais as partes de ambas as formas de tradução tomei como parâmetro.

Tomo por *etnocêntrico* a definição de Berman como aquilo “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura”²³⁶. Nesse sentido – ou contrário a ele, na verdade, em um claro afastamento do princípio de *domesticação* do *texto* –, busquei transferir para o português o

233. Do original: “finalement accepte la forme future – déjà inscrite à l’intérieur des mots – se voit écrit – à la fin – dernier mot // dernier signe écrit lumière / dernier de l’écrit – muré – tombeau – si tenté l’inscription sur la porte – tandis que derrière le corps en poudre – l’écrit absolu imaginaire – un nom / un nom sujet / absent le corps / aucune identité nulle part dans la poussière”. Ver Collobert, 2004, p. 408.

234. BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. p. 40.

235. Berman, 2013, p. 54.

236. Berman, 2013, p. 39.

sentido próprio da obra tanto em seu *status* paratradutório – onde, através de uma espécie de “Limite de transição, margem de transação, zona indecisa, intermediária e fronteira de produções paratextuais verbo-icônicas” pode-se captar “verdadeiras entidades iconotextuais” que supõem “um espaço ‘em para’ de leitura interpretativa e de escrita paratradutiva ‘ENTRE’ diferentes códigos semióticos produtores ou reguladores de sentido de ordem simbólica que entram em relação INTERsemiótica ou MULTIssemiótica para transmitir juntos o sentido”²³⁷ – quanto em sua *intentio* “intra-e-intersemiótica”, em termos haroldianos amparado pela ideia de tradução em Walter Benjamin, onde busco “o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo”²³⁸, mesmo sabendo-o “condensado de maneira tão infinita que excede toda possibilidade de captação”²³⁹.

Porém, embora os pontos colocados acima levem a acreditar numa possível tradução *transcriadora* – ou melhor, seguindo as coordenadas de Haroldo de Campos e em acordo com os princípios paratradutórios, numa “‘parafiguração’ do ‘modo de significar’”²⁴⁰ –, em dados momentos tive que me valer das questões relativas à *tradução hipertextual* numa nuance bem específica que – embora um tanto rechaçada por alguns teóricos da tradução – parece refletir de forma mais adequada algumas passagens na obra de Collobert: a tradução “palavra por palavra”.

Ao retomar a ideia de que o texto de Collobert é moldado, intrinsecamente, como uma tentativa de destruição da própria língua, tomo como fora de cogitação uma tradução *normativa* da obra e isto, certamente, leva a uma possibilidade outra: pensar a tradução da *letra* como base para a destruição da própria *letra*; ou seja, em dados momentos, traduzir “palavra por palavra” é propor a destruição da *letra* pela própria *letra* da obra – o que parece paradoxal e instigante, ao mesmo tempo. No entanto, ao assumir este tipo de tradução em dados momentos, acabei lidando com o impasse de estar anulando a possibilidade de identificação do próprio tradutor no *texto* devido ao tom quase dicionarizado que ele comporta, mas optei por deixá-lo nestes moldes em acordo com a própria proposta da autora quanto à despersonalização do narrador da obra, demonstrando que “Podemos, assim, de certa

237. Do original completo: “Seuil de transition, marge de transaction, zone indécise, intermédiaire et frontalière de productions paratextuelles verbo-iconiques devenues de véritables entités iconotextuelles, la paratraduction suppose toujours un espace «en para» de lecture interprétative et d’écriture paratraductive «ENTRE» différents codes sémiotiques producteurs ou régulateurs de sens d’ordre symbolique qui entrent en relation INTERsémiotique ou MULTIsémiotique pour transmettre ensemble le sens”. Ver Yuste Frias, 2010, p. 295.

238. CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 27.

239. Berman, 2013, p. 52.

240. Campos, 2011, p. 27.

maneira, enxergar ao outro ao traduzir literalmente, no lugar de vermos a nós mesmos ao traduzir por um ‘equivalente’²⁴¹. Para tanto – e na medida do possível –, mantive um olhar atento quanto à língua de chegada e os (possíveis) equívocos do que Berman denomina como *sistemática da deformação* – mais especificamente, os pontos sobre *racionalização, clarificação, homogeneização, destruição das redes significantes adjacentes* e o *apagamento das superposições de línguas*²⁴².

Diante dos parâmetros expostos até aqui, cabe observar que também mantive um olhar atento à *letra* em Collobert voltada para (ou, melhor seria, contra) o *discurso* e seguindo este viés não pude deixar de me amparar na ideia de que:

Mais que reformulação, o texto em estado de passagem para outra língua é superfície tópica a ser cartografada em discurso. Reformular pressupõe repetir em outra fórmula. Na tradução, o sujeito que traduz deve dobrar-se ao ato de enunciar no ponto em que faz um mesmo sentido transitar para outra língua. É inerente ao dizer que ele – sob modalidade oral ou escrita – aconteça exposto a repetição em uma mesma ou outra língua. Redizer, reenunciar noutra língua, ou repetir em um modo estrangeiro de dizer, eis uma definição possível da experiência de traduzir.²⁴³

Sendo assim, pode-se observar durante a tradução uma espécie de fidelidade ao texto de partida sem, necessariamente, torná-la uma “tradução servil”, o que pode ser notado quanto à transferência dada a um termo-chave de toda obra: o “impessoal” *il*.

Nas primeiras traduções que realizei de *Il donc*, acabei tomando como referencial – para além do próprio original – a tradução realizada por Norma Cole em 1989, intitulada *It then*. Logo, todas as aparições do termo *Il* ou *il* em português haviam sido traduzidas por *Isto* o u *isto*. Num primeiro momento, este tipo de tradução parecia fazer sentido quanto ao indefinido pretendido pelo texto, mas, em algumas passagens, este *isto* – lido em voz alta – se revertia numa espécie de ruído destoante das sequências nas quais ele estava inserido, o que me fez atinar a uma característica comum às línguas francesa e inglesa que não tem um equivalente direto em português: a neutralidade do pronome *il* ou *it* – neutralidade esta, inclusive, a qual Frances Kruk se refere no início da seção anterior e que demonstra que sua base de leitura foi a tradução de Norma Cole.

241. TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada. In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Literautra traduzida: tradução comentada e comentários da tradução*. Tradução de Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Carlos Costa. Fortaleza: Substância, 2017. p. 32.

242. Para *sistemática da deformação* em Berman, Cf. Berman, 2013, p. 63-87. Agradeço os apontamentos de Sheila Maria dos Santos sobre estes aspectos na minha tradução e outras sugestões que ajudaram a deixar o texto muito mais coeso.

243. SOUZA, Pedro de. De como se perder na tradução. In: GUERINI, Andréia et al (org). *Sobre discurso e tradução*. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2014. p. 16.

Diante deste fato, retomei as minhas leituras do texto original e acabei percebendo – como numa revelação – que Danielle Collobert demarcou durante todo o texto quais são as vezes em que *il* se refere especificamente a *isto* – e não a *ele*, como é mais habitual ocorrer na tradução do francês para o português – e esta ocorrência acontece sete vezes durante a obra, onde *Il* (em maiúsculo) designa *Isto* (também em maiúsculo) e as demais ocorrências do termo se referem mesmo a *ele* – quando não a *ela*, no caso da tradução do masculino *le mot* para o feminino *a palavra*, mas este *ele* mesmo acaba se tornando indefinido durante a obra – não se sabendo por vezes quando se refere ao *corpo*, ao *texto* ou à *palavra*.

Creio que – para além de outras questões tradutórias durante o processo – estabelecer os meios exatos quanto a tradução do termo *il* durante o *texto* foi crucial para torná-lo mais coeso, além de fluido – na medida em que o *texto* permite que o seja – para o leitor em língua portuguesa.

Outra questão a se observar durante a tradução é o fato de que a obra é composta de dois textos distintos que se desenvolvem ao mesmo tempo, intercalando-se. A diferenciação entre eles se dá de uma forma muito simples: a composição em versos se refere a um texto (que começa como a *palavra* e, em dado momento, se transforma no *corpo*) enquanto os textos compostos com traços (–) se referem a outro texto (que seguem o caminho inverso da composição em versos, referindo-se inicialmente ao *corpo* e se transformando posteriormente em *palavra*). Collobert cria assim uma espécie de jogo, onde quem estabelece como jogar é o leitor.

Dadas as explicações acima, segue a tradução de *Il donc*.

Danielle Collobert

Il donc

Danielle Collobert

Isto então

Il donc – Il – abandon de l'impersonnel – de l'infinitif – enfin résigné – incarner – de la chair
douloureuse – s'incarner comme l'ongle du pouce – Il donc

Isto então – Isto – abandono do impessoal – do infinitivo – enfim resignado – encarnar – da carne
dolorosa – encarnar-se como a unha do polegar – Isto então

I

I

Il – coule – il se cogne – heurté aux murs – il se ramasse – piétine – il ne va pas loin – quatre pas vers la gauche – nouveau mur – il tend les bras – s’appuie – appuie fort – frotte sa tête – encore – plus fort – le front – là – le front – fait mal – frotte plus fort – s’irrite – pas le front – de l’intérieur – pleure

bon début pour la douleur – la tête entre les bras – le front contre le mur – et frotter – la peau éclate un peu – pas assez – ah la douleur – la voilà – les pieds qui frappent en bas le mur – allez – du bout des pieds – frapper fort – trépigne – rien à faire – ne passe pas – passera jamais – la colère – la douleur – crie – tape du plat des mains – bruit sourd – un cri – ça un cri – non râle – un peu au dessus du râle – dans l’aigu – voilà ça vient – ramasse au fond de la gorge – ce qui va sortir – toujours en dessous de la douleur – pas assez

Isto – flui – ele se bate – colidido nos muros – ele se recompõe – marca o passo – ele não vai longe – quatro passos em direção a esquerda – novo muro – ele estende os braços – se apoia – apoia com força – esfrega a cabeça – novamente – mais forte – a testa – ali – a testa – dói – esfrega mais forte – se irrita – não a testa – de dentro – chora

bom começo para a dor – a cabeça entre os braços – a testa contra o muro – e esfregar – a pele rompe um pouco – não o bastante – ah a dor – lá está ela – os pés que batem na base do muro – segue – com a ponta dos pés – batendo com força – esperneia – nada a fazer – não passa – nunca passará – a raiva – a dor – grita – bate as mãos abertas – ruído surdo – um grito – isso um grito – não resmungo – um pouco acima do resmungo – estridente – eis que vem – condensa no fundo da garganta – o que vai sair – sempre abaixo da dor – não o bastante

sanglots secoués – salive au bord des lèvres – goût amer – glisse un peu vers l’angle – le nez s’écrase – les lèvres – les lèvres en biais tordues – relevées jusqu’aux gencives – mouille le mur – les yeux fermés – ventre et poitrine aplatis – décolle – revient plus fort – choc dur des épaules – décolle – revient avec les coudes les genoux – cogne avec les poings – le dos des poings – à l’os – recommence – la peau rougit – se déchire enfin – il tombe – replié – les bras traînant tendus sur le mur – attachés du bout des ongles à la verticale – il s’effondre – choc du dos – la tête résonne par terre sur le bois – il s’appuie sur son coude – traîne le long du mur – arrive au manteau accroché – s’accroche – se hisse – enfouit sa tête dans la laine – attrape les bras – serre le bout des manches – les croise autour du cou – attend de la douceur – mais non – se serre fort – étouffe – tousse dans les larmes – étouffe – desserre – s’accroche au tissu – tire fort pour déchirer – il déchire de toutes ses forces – arrache des morceaux avec les dents – crache – étouffe – bras qui retombent – s’affaisse – glisse au sol

soluções sacudidos – saliva na borda dos lábios – gosto amargo – desliza um pouco para o canto – o nariz se esmaga – os lábios – os lábios oblíquos – levantados até às gengivas – umedecem o muro – os olhos fechados – ventre e peito achatados – descola – volta mais forte – choque duro dos ombros – descola – volta com os cotovelos os joelhos – bate com os punhos – o dorso dos punhos – até o osso – recomeça – a pele avermelha – se rasga enfim – ele cai – curvado – os braços arrastando esticados sobre o muro – presos pelas pontas das unhas na vertical – ele desaba – choque das costas – a cabeça ressoa no chão de madeira – ele se apoia sobre seu cotovelo – arrasta ao longo do muro – chega ao casaco pendurado – se pendura – se ergue – enterra sua cabeça na lã – agarra os braços – aperta as extremidades das mangas – as cruza em volta do pescoço – espera por suavidade – mas não – se aperta com força – engasga – tosse em lágrimas – engasga – afrouxa – se segura ao tecido – puxa com força até rasgar – ele rasga com todas as suas forças – arranca pedaços com os dentes – cospe – engasga – braços que caem – se afunda – desliza ao chão

un corps là – qui s'exerce à la douleur – comme s'il n'en avait pas assez de cette souffrance – à chaque instant – par flots – par vague immense – s'essayant au dérisoire de l'exercer

um corpo ali – que se entrega à dor – como se ele não tivesse o bastante desse sofrimento – a cada momento – aos montes – numa onda imensa – tentando pateticamente exercê-la.

corps frappant – mutilant ses membres de la trop pleine douleur – quel corps soudain désempli –
quelle violence contre – environ vide – douleur figée enfin – voulant l’atteindre pour la fixer une
fois pour toutes – la garder là immobile – ou la déposer devant soi – lui-même – la faire surgir bien
en vue – dans ses images multiples infiniment – sans cesse

un corps là – non – ce corps là – celui qui frappe son visage contre le mur – peut-être – non

corpo batendo – mutilando seus membros de demasiada dor – que corpo subitamente desocupado –
que violência contra – espectro vazio – dor fixada enfim – querendo alcançá-lo para se estabelecer de
uma vez por todas – mantê-la lá imóvel – ou colocá-la diante de si – ele mesmo – fazê-la surgir bem à
vista – em suas imagens múltiplas infinitamente – sem parar

um corpo ali – não – esse corpo lá – aquele que bate seu rosto contra o muro – talvez – não

murs fictifs aussi – murs sans nécessité – non – seulement à voir du côté de l’invisible présent – ici – face au corps démuné – bras immobiles balayant pourtant l’espace autour sans rencontrer de support où prendre appui – attache provisoire – rien qu’un instant – pour ralentir son souffle – ralentir les battements – s’apaiser – ce corps cherchant la place – le creux où se refondre encore – chaleur rompue – et froid du monde autour – sa place ou position incertaine à inscrire contre le manque – les heurts du jour

muros fictícios também – muros sem necessidade – não – apenas para ver do lado do invisível presente – aqui – diante do corpo desamparado – braços imóveis varrendo no entanto o espaço ao redor sem encontrar suporte onde se apoiar – vínculo temporário – apenas por um instante – para desacelerar seu fôlego – desacelerar os batimentos – se acalmar – esse corpo procurando o lugar – o vazio onde se refazer novamente – calor interrompido – e frio do mundo ao redor – seu lugar ou posição incerta a inscrever contra a falta – os atritos do dia

il s'allonge sur le sol – se ramasse – bras et jambes repliés – position prénatale et tombeau – identité – ainsi – rarement – quand il s'épuise ou pleure – agonie quotidienne dans des gémissements muets – sans doute – puisque rien là n'écoute – rien ne se mêle à sa voix – isolement du silence

ele se deita no chão – se encolhe – braços e pernas dobrados – posição pré-natal e moribunda – identidade – assim – raramente – quando ele se esgota ou chora – agonia cotidiana em gemidos mudos – sem dúvida – pois nada ali escuta – nada se mistura à sua voz – isolamento do silêncio

il va se déplier – il se dépie – remonte vers quelle surface – tâte son corps – écoute son souffle – l’ordonne – cherche la respiration sans fatigue – rythme à tenir pour le restant de l’éveil – oublie ce bruit de l’air en lui – ouvre les yeux – redevient immobile

ele vai se desdobrar – ele se desdobra – levanta ante tal superfície – tateia seu corpo – ouve seu fôlego – ordena-o – procura a respiração sem cansaço – ritmo a manter pelo restante da vigília – esquece esse ruído do ar dentro de si – abre os olhos – volta a ficar imóvel

autour – des lieux – les lieux au choix – labyrinthe – tunnel – enceinte – souterrain – demeures
– mi-lieu – vers le blanc – l’obscur

ou dehors – à voir – possible à l’œil – villes – fleuves – les océans – rien que des sans issue

à proximité – plus ou moins – visages – corps – mouvements – tendus – glissants dans l’usure
– à mort

ao redor – lugares – os lugares à sua escolha – labirinto – túnel – útero – subterrâneo – moradias –
meio lugar – em direção ao branco – o obscuro

ou fora – à vista – possível aos olhos – cidades – rios – os oceanos – nada além de becos sem saída

à proximidade – mais ou menos – rostos – corpos – movimentos – tensos – escorregadios no desgaste
– até a morte

corps sur corps – à corps
perdus
et cris

à proximité donc – des voix

corpos sobre corpos – aos corpos
perdidos
e gritos

à proximidade então – das vozes

au choix les voix – présentes – passées – rêvées – une voix venant des lèvres – décollées – à peine – du dessus de la hanche – il soulève la tête – regarde au ras de son corps – sa peau tendue à l’os sous le visage – frémissement sous le souffle – souffle peu à peu articulé – un mot – pour lui – un mot – pour la peau – là – peut-être

un premier mot – au choix
 phrase pour un premier mot
 enchaînement – comme toujours
 nécessité la douceur de dire – savoir
 mots pour l’histoire

à sua escolha as vozes – presentes – passadas – sonhadas – uma voz vindo dos lábios – descoladas – apenas – do alto do quadril – ele levanta a cabeça – olha rente de seu corpo – sua pele esticada até o osso sob o rosto – estremecimento sob o fôlego – fôlego pouco a pouco articulado – uma palavra – para ele – uma palavra – para a pele – ali – talvez

uma primeira palavra – à sua escolha
 frase para uma primeira palavra
 encadeamento – como sempre
 necessidade a suavidade de dizer – saber
 palavras para a história

sa voix descend – s'éloigne dans les plis – ses lèvres s'entrouvrent – mot – silence – non – bruits du corps – rumeurs – cherche à entendre – retient son souffle – entend – au loin – profond – sombre

histoire commencée là – l'inarticulé – la rumeur sourde – voix commencée là – finit là – au ras du corps

sua voz abaixa – se afasta nos vincos – seus lábios se entreabrem – palavra – silêncio – não – ruídos do corpo – rumores – busca ouvir – prende seu fôlego – ouve – ao longe – profundo – sombrio

história iniciada ali – o inarticulado – o rumor abafado – voz iniciada ali – termina ali – rente do corpo

cet espace restreint – les limites réduites – raclements des surfaces par l'érosion – le vieillissement

déchirure sans cesse des plis – met à jour des mots – répétition au choix – suivant les lèvres et corps

mots usés – corps usé longuement – en même temps – même rythme

este espaço restrito – os limites reduzidos – raspagens das superfícies pela erosão – o envelhecimento

rasgo incessante dos vincos – revela palavras – repetição à sua escolha – seguindo os lábios e corpo

palavras usadas – corpo usado por muito tempo – ao mesmo tempo – mesmo ritmo

il s'entend – à la fin – dernier mot – dernière respiration – son corps soulevé – cherche encore à dire – se tend démesurément – extension démentielle – à la fin – peut-être pas – le mot étouffé peut-être – dans un gémissement – ou le souffle perdu – perdu depuis longtemps – pour l'oreille – souffrance immobile – sans cri

ele se ouve – até o fim – última palavra – último suspiro – seu corpo levantado – procura ainda o que dizer – se estende excessivamente – extensão insana – até o fim – talvez não – a palavra sufocada talvez – em um gemido – ou o fôlego perdido – perdido há muito tempo – pelo ouvido – sofrimento imóvel – sem grito

pour l'instant – si l'on veut – joue – entre en scène le corps – parlant – mots par résonance
– se fraient des voies – par flux – à travers les couches de mots – dépôt horizontal – au fond
de quoi

parfois s'échappe – s'isole – solidifié – un mot – muré à l'intérieur – n'échappe pas – il crie
– hurle – toujours même mot – se tord – étouffe – sans expulsion – ni crachat – ni vomissure –
brûlure lente – foudroyante

até o momento – se a gente quiser – brinca – entra em cena o corpo – falando – palavras por ressonância
– abrem-se caminhos – por fluxo – através as camadas de palavras – depósito horizontal – no fundo
de quê

às vezes escapa – se isola – solidificada – uma palavra – murada por dentro – não escapa – ele grita
– berra – sempre a mesma palavra – se retorce – sufoca – sem expulsão – nem escarro – nem vômito
– vontade lenta – vertiginosa

son corps irrigué
corrosion sourde – imprécise
corps humilié – battu sans cesse par les mots – récif bouffé par l'eau – rongé de partout –
ébranlé par les secousses au cœur – livré à la douleur sans fin – va mourir – se désintègre
– désespéré

n'y croit pas – jamais – ne meure jamais – ne saura jamais sa fin – tant que ça dure – là – sur
son corps – pas de durée

seu corpo irrigado
corrosão indistinta – imprecisa
corpo humilhado – agredido sem parar pelas palavras – recife engolido pela água – minado por todos
os lados – abalado pelas sacudidas no coração – entregue à dor sem fim – vai morrer – se desintegra
– desesperado

não acredite nisso – nunca – nunca morre – nunca saberá o seu fim – enquanto isso durar – ali – sobre
seu corpo – nenhuma duração

frottement de la peau – encore – assourdi dans les creux – plus fort dans les convexes – rasant la peau – le son arrive sur l'étendue – arrive à ses lèvres – toujours prêtes à s'entrouvrir – son corps ouvert aux mots – avidité – souffrance – à force de tension – d'attente

atrito da pele – ainda – abafado nos vazios – mais forte nos convexos – raspando a pele – o som chega ao seu alcance – chega aos seus lábios – sempre prontos a se entreabrir – seu corpo aberto às palavras – avidez – sofrimento – pela força de tensão – da expectativa

ouvert jusqu'à la fin – affamé – entendre encore – tant qu'il entend – les voix aux environs – ses mots
– le monde là – tout près – corps proches – savoir pour supporter – haletant toujours de dire –
d'entendre – pas de silence – non – pas le silence – mots encore – mots contre son corps sans vie
quelque part – corps sans mot

aberto até o fim – faminto – ouvir ainda – enquanto ele ouve – as vozes nos arredores – suas palavras
– o mundo ali – tão perto – corpos próximos – saber para suportar – ofegante sempre a dizer – a
ouvir – nenhum silêncio – não – nenhum silêncio – palavras ainda – palavras contra seu corpo sem
vida alguma – corpo sem palavra

ainsi sa terre – au cœur du malheur les mots – poussière – prise au corps – au ras du corps – au choix – donc – parmi tous les corps reconnus – il repose sa main – son souffle dans un creux – la tête relevée en arrière – détachant ses lèvres de la peau – repose ses lèvres sur le corps – mot entre deux mouvements – se rappeler le mot – non – en cherche un autre maintenant – pour cet intervalle du temps – ce qu’il dit – pu dire – à dire encore peut-être – si nu encore sur corps – il dirait

assim sua terra – no coração do infortúnio as palavras – poeira – presa no corpo – rente do corpo – à sua escolha – então – entre todos os corpos reconhecidos – ele repousa sua mão – seu fôlego num vazio – a cabeça erguida para trás – separando seus lábios da pele – repousa seus lábios sobre o corpo – palavra entre dois movimentos – lembrar-se a palavra – não – procura uma outra agora – para este intervalo do tempo – o que ela diz – poderia dizer – a dizer ainda talvez – tão nua ainda sobre o corpo – ela diria

il reprend à partir du mot – là – trouve un autre geste – cherche l'accord – s'enchaîne de gestes en mots – chercher – encore – il tend sa main – sur le bord du visage – emmêle ses doigts aux cheveux – tire en arrière – ou bien c'est son visage – dans le premier geste – de nouveau donc la tête relevée en arrière – savoir où commence où finit l'enchaînement

ele retorna a partir da palavra – ali – encontra um outro gesto – procura o acordo – associar de gestos em palavras – procurar – ainda – ele estende sua mão – sobre a lateral do rosto – emaranha os dedos nos cabelos – puxa para trás – ou então é seu rosto – no primeiro gesto – de novo então a cabeça erguida para trás – saber onde começa onde termina a sequência

de la parole ne sait rien – enclos dans le mot – suite éperdue – combler espace et temps – temps mort espace mort – de ça le froid et douleur – seconde – minute – longueur du geste – distance à visage – à mains – effacer – effacer – de se dissoudre là – pourrait peut-être – dans les modes du possible – incursions imaginaires – encore

da fala nada sabe – encarcerado na palavra – continuação frenética – suprir espaço e tempo – tempo morto espaço morto – disto o frio e dor – segundo – minuto – duração do gesto – distância ao rosto – às mãos – apagar – apagar – de se dissolver ali – pudesse talvez – nos modos do possível – incursões imaginárias – ainda

liaisons possibles aux corps

des probabilités

mettre en nerfs

peut toucher – saisir – pétrir – toucher léger – profond – de surface et s'enfoncer – raideur ou souplesse de chair – des équivalences – le dérisoire

ancrage de vieilles sensations – à répétitions lentes – déchets

ligações possíveis aos corpos

probabilidades

irritar-se

pode tocar – pegar – amassar – tocar de leve – profundo – superficial e se afundar – rigidez ou flexibilidade de carne – equivalências – o insignificante

ancoragem de sensações antigas – em repetições lentas – dejetos

de si loin semblant – grises fixations – les images – formes des mots déroulant lentes sous
les corps – détachés tranchés – hors d’atteinte – sinon

la marge
dans la marge – s’entendent les voix

de tão longe aparente – fixações cinzentas – as imagens – formas de palavras desenrolando lentas sob
os corpos – separadas parceladas – fora de alcance – caso contrário

a margem
na margem – ouvem-se as vozes

s'entend et ramasse les lambeaux – gire autour de lui-même – s'il se souvient d'où – s'étend – géographique – sur son passage – trace – empreinte quelque part

contacts minimes de chairs colorées – résonnantes sur le parcours – longue marche à tâtons d'aveugle – de mots en musique – hasard – véritable étreinte

ouve-se e recolhe os fragmentos – gira em torno de si-mesmo – se ele se lembra de onde – se expande – geográfico – em seu caminho – traço – impressão em algum lugar

contatos mínimos de carnes coloridas – ressonantes no percurso – longa caminhada tateando às cegas – de palavras em música – acaso – verdadeiro laço

flots lourds
d'épaisses couleurs – le visible

tension aux yeux du nerf – cercle en cercle de pupille distendue – relevant les tracés – lignes –
carte du corps – subissant les chocs à l'oreille

il regarde – brûlé – si les paupières servaient à diminuer l'intensité – lumière souvenir
– d'avoir vu

fluxos pesados
de espessas cores – o visível

tensão nos olhos do nervo – círculo sobre círculo da pupila dilatada – salientando os traços – linhas –
mapa do corpo – suportando os choques até o ouvido

ele observa – aturdido – se as pálpebras serviam para diminuir a intensidade – luminosa memória
– de ter visto

éclatement de l'œil – immensité reçue d'un coup – inondant la surface aqueuse – débordera
du corps en flamme – un jour – sans doute

au ras de la chair pour chercher l'obscurité – il colle ses yeux aux creux sombres – cils
immobilisés – aplatis contre la peau humide – cherche sa nuit

explosão do olho – imensidão recebida de uma só vez – inundando a superfície aquosa – transbordará
do corpo em chamas – um dia – sem dúvida

rente à carne a procurar a obscuridade – ele retêm seus olhos nos vãos sombrios – cílios
imobilizados – achatados contra a pele úmida – procura sua noite

flots lourds
d'épaisses ténèbres – sanglantes

il ne voit plus – cherche à ne plus voir – s'enfonce – tremble – comme à jamais naissant – le long des
plages colorées – l'étal – vagues coulantes du rouge – fiction – dans l'homogène liquide

ni nager – nu dans le compact ni flotter
chute lente – sans ordre
sans distinction

fluxos pesados
de espessas trevas – sangrentas

ele não vê mais – procura não mais ver – se afunda – treme – como se nunca nascido – o longo das
praias coloridas – o balcão – ondas fluidas do vermelho – ficção – no homogêneo líquido

nem nadar – nu no compacto nem flutuar
queda lenta – sem ordem
sem distinção

ou le sombre – indistinct – bleu vert gris sombres – point fixe entre les yeux fermés – à peine
l'étincellement – phare passager éclairant – perçu enfin le noir – absolu silence des yeux

dans les chairs traversées – noir – rouge sur noir – sur fond rouge
sur fond noir
sommeil profond – limite de vivre
seuil de durée dans l'obscur – seuil d'une forme dissoute

ou o escuro – indistinto – azul verde cinza escuros – ponto fixo entre os olhos fechados – cintilando
com dificuldade – farol passageiro iluminando – percebeu enfim o preto – absoluto silêncio dos olhos

nas carnes atravessadas – preto – vermelho sobre preto – sobre fundo vermelho
sobre fundo preto
sono profundo – limite de viver
limiar de duração no obscuro – limiar de uma forma dissolvida

désormais – peut-être
à jamais perdue celle-là
pour d'autres formes à venir – dissolution
mots possibles à dissoudre
il ramasse les syllabes – serre les paupières – muet sur l'autre corps – empli des sons
distendus – disloqués – silence sans silence – déjà dit – bruit de la parole broyée – mécanique
– grincement – consistance parfois irréductible – résistance – peut-être – résiste de sens – ou
musique imprévue – tenace

a partir daqui – talvez
para sempre perdida aquela
para outras formas a vir – dissolução
palavras possíveis a dissolver
ele recolhe as sílabas – fecha as pálpebras – mudo sobre o outro corpo – cheio dos sons
distendidos – deslocados – silêncio sem silêncio – já dito – ruído da fala triturada – mecânico
– rangido – consistência às vezes irreduzível – resistência – talvez – resiste de sentido – ou
música inesperada – tenaz

il disperse les sons – harmonie – discordance – réveil

au corps inapaisé – mord – lenteur du mouvement – du corps redressé – ampleur du souffle
– appuie des coudes au-dessous – tête relevée en arrière – déjà vu ainsi – cambrure des reins –
respiration au ventre arrivera le flux – ou de bouche ouverte le mot – ou d’espace la mémoire – des
lambeaux d’articulation

ele dispersa os sons – harmonia – discordância – desperta

no corpo intranquilo – morde – lentidão do movimento – do corpo endireitado – amplitude do
fôlego – apoio dos cotovelos abaixo – cabeça levantada para trás – já vista assim – curvatura lombar
– respiração no ventre trará o fluxo – ou de boca aberta a palavra – ou do espaço a memória –
fragmentos de articulação

sous-jacent aux gestes – aux regards le flux – ne sait qu’attendre ça – jaillissement – sur travail de fond
– travail des nerfs et vaisseaux – lenteur du courant – à-coups – détours – fragilité – incertitude

subjacente aos gestos – aos olhares o fluxo – só sabe esperar isso – jorrando – sobre trabalho de fundo
– trabalho dos nervos e vasos – lentidão da corrente – solavancos – desvios – fragilidade – incerteza

là – au choix

à choisir le flux du corps – parole – au choix d’hésitation des désirs – du désirable – vouloir – parcours du désir

il veut – il s’enfonce dans la confusion – il veut – il voulait – voudrait – voudra encore – il tendait – repoussait – cherchait – le tout au présent ou futur du temps – forme à désir – sa longue occupation de production

ali – à sua escolha

a escolher o fluxo do corpo – fala – na escolha da hesitação dos desejos – do desejável – querer – percurso do desejo

ele quer – ele se afunda na confusão – ele quer – ele quis – queria – vai querer de novo – ele devolveia – repelia – procurava – o todo no presente ou futuro do tempo – forma a desejar – sua longa ocupação de produção

interruption dans le sommeil – l’inertie – courts moments de paix où il sera sans doute allongé sur le côté – bras replié sous la tête – vision claire d’un semblant d’absence au monde

interrupção no sono – a inércia – breves momentos de paz onde ele sem dúvida estará de lado – braço dobrado sob a cabeça – visão clara de uma espécie de ausência no mundo

accord du corps à l'inertie
accord au vide
apesanteur du temps
repos au sol

terre reprise – il s'effrite – il se fond – mots pénétrant le sol – il se dissout – perte des possessions – perte du pouvoir – comme mort le texte enfoui

acordo do corpo com a inércia
acordo no vazio
rarefazer do tempo
repouso no chão

terra recuperada – ele desmorona – ele se funde – palavras penetrando o chão – ele se dissolve – perda das posses – perda do poder – como morto o texto enterrado

voix silence souterrain
profondeurs calmes
à rompre
à surgir encore du sol – plissements et fractures – ruptures des épaisseurs – surabondance des couches – en difficulté d’être au jour – sortir au visible – à l’écoute – corps s’éloignant toujours – désir au-devant la parole – d’atteindre un mot – lente traversée
ou projeté – expulsé
ou vomi en malléable – à dire – l’éveil
bouche ouverte enfin – désespérant – afflux – douleur

voz silêncio subterrâneo
profundidades calmas
a romper
a emergir ainda do chão – dobras e fraturas – rupturas das espessuras – superabundância das camadas – dificuldade de emergir – sair ao visível – à escuta – corpo se afastando sempre – deseja ir de encontro à fala – de alcançar uma palavra – lenta travessia
ou projetado – expulsado
ou vômito maleável – a dizer – o despertar
boca aberta enfim – desesperada – afluxo – dor

retour d'irritation aux nerfs – torturant les fibres – regard inlassablement séparé – il entrouvre son corps – prudence attente du coup – ouverture un à un des orifices – pores surface – des moindres défenses – il supporte mal – peur qui grandit – détente pesante – complète soumission aux morsures du mot

retorno da irritação aos nervos – torturando as fibras – olhar incansavelmente separado – ele abre o seu corpo – cautela à espera do golpe – abertura um por um dos orifícios – poros superfície – das mais ínfimas defesas – ele resiste mal – medo crescente – relaxamento pesado – completa submissão às mordidas da palavra

il réapparaît – surnageant du sol – déplié – déployé – sa longueur au sol relevée à la verticale – largeur entre les bras tendus – à tendre sans cesse tout son corps – élargissant au plus vaste – pour absorber – s’emplir

détente en vibrant – élongation – bras tendus vers l’autre corps – sans fin – autre peur naissante encore – à rassurer la peau – le temps de la tension

ele reaparece – emergindo do chão – desdobrado – expandido – sua largura no chão salientada na vertical – largura entre os braços estendidos – a estender constantemente todo seu corpo – esticando o máximo possível – para absorver – se preencher

relaxamento pulsante – alongamento – braços esticados em direção ao outro corpo – sem fim – outro medo nascendo ainda – para tranquilizar a pele – o tempo da tensão

dans la tension – il se retire – se replie – durcit sa peau – rythme au cœur incontrôlé – retient le souffle – haleine intérieure – aux yeux la perte – déjà l’inscription

si dans le silence se courbe – se dénude – s’approche – s’il serre contre lui – un corps – comme parfois sûrement

de l’envie de dire – du flot des mots – débordant – cherchant l’issue au corps – invente – immatériel discours

na tensão – ele se retira – se dobra – endurece sua pele – ritmo no coração descontrolado – prende o fôlego – hálito interior – nos olhos a perda – já a inscrição

se no silêncio se curva – se despe – se aproxima – se ele aperta contra si – um corpo – como às vezes certamente

da vontade de dizer – do fluxo das palavras – transbordante – procurando o desfecho para o corpo – inventa – imaterial discurso

II

II

Vers un autre corps la parole sans cesse projetée
nu – dénudé par les mots
nu – recouvert – voilé – défendu – protection des mots

sans cohérence mémoire – corps qui s’offre encore une fois aux coups – sans panser les plaies
– sans reprendre le souffle

Em direção a um outro corpo a fala constantemente projetada
nu – despido pelas palavras
nu – revestido – dissimulado – interdito – proteção das palavras

sem coerência memória – corpo que se oferece uma vez mais aos golpes – sem cicatrizar as feridas
– sem prender o fôlego

attente vaine d'une guérison
attente d'un mot-calmant
les voix toutes pareillement retenues
chacune au bord du gouffre – chacune dans la peur

avec des armes prêtes à meurtrir
haine et douceur des voix
préparation lente de l'attaque – par gestes – esquissés – à peine – glissement de la peau – regard
de pénétration

espera em vão por uma cura
espera de uma palavra-calmante
as vozes todas igualmente comedidas
cada uma à beira do abismo – cada uma no medo

com armas prontas para ferir
ódio e suavidade das vozes
preparação lenta do ataque – por gestos – esboços – apenas – deslizamento da pele – olhar
de penetração

chocs sourds des premiers mots mêlés – attiser la douleur – grand feu – par tous les mots possibles – imprévisibles – des mots aux cris – mouvements d’oscillation balancement du corps – va-et-vient – corps tendu – cherchant dans l’ombre les traces de mots – refaire l’apprentissage – syllabes une à une déterrées – lavées – polies – arriver au son clair – perceptible aux autres corps

choques abafados das primeiras palavras mescladas – intensificar a dor – grande fogo – por todas as palavras possíveis – imprevisíveis – das palavras aos gritos – movimentos de oscilação balanço do corpo – vai e vem – corpo tenso – procurando no escuro os traços de palavras – reestrutura o aprendizado – sílabas uma a uma escavadas – lavadas – polidas – chegar no som claro – perceptível a outros corpos

multitude de voix – navigantes

retrait – rappel – recouvrant la peau déchirée – corps suivant le même rythme – ouvert et clos

le corps s'emplit – milliers de voix à l'assaut – triturant chaque morceau de chair encore intact – mettant à jour les peurs assourdies – les hontes les rougeurs – tirent fort les résistances – arrachent les fils tendus – laissent là le corps ensanglanté – abîmé par les mots – violence toujours insatiable

multidão de vozes – navegantes

removido – lembrado – revestindo a pele rasgada – corpo seguindo o mesmo ritmo – aberto e fechado

o corpo se expande – milhares de vozes em ataque – rasgando cada pedaço de carne ainda intacto – trazendo à tona os medos silenciados – as vergonhas as vermelhidões – puxando com força as resistências – rasgando os fios esticados – deixando ali o corpo ensanguentado – danificado pelas palavras – violência sempre insaciável

défenses brisées – glaives ou lances – enfoncés – retournant le bord des blessures – cherchant
les nerfs fouillant les traces encore à vif

arrêt parfois

des espoirs de repos

et travail à nouveau des plaies

defesas quebradas – espadas ou lanças – penetram – voltando a borda das feridas – procurando os
nervos revirando os traços ainda sensíveis

para às vezes

esperanças de repouso

e trabalha novamente as feridas

à chaque voix le sursaut
longue secousse de la mémoire surpeuplée
mots soustraits au chaos – à la pâte – surgis du dépôt de l'inarticulé – pression insoutenable
– explosion

poursuite de l'affolante mobilité – incruster dans les voix les passages – mouvements confus
d'être – angoisses et délires
faire mot sans cesse – pour échouage de rêves – désirs – naufrage du jeu – grand
naufrage de dire

a cada voz o sobressalto
longo abalo da memória superpovoada
palavras subtraídas no caos – na pasta – surgem do depósito do inarticulado – pressão insustentável
– explosão

persegue a desenfreada mobilidade – incorporar nas vozes as passagens – movimentos confusos
do ser – ânsias e delírios
fazer palavras sem parar – para encalhar sonhos – desejos – naufrágio do jogo – grande
naufrágio de dizer

vieilles traces d'avoir été – reconnaissance – dans la confusion – sans souvenir – voix éparses –
imprécises – coulant du souffle – venues torturant d'appels – douleur – au hasard d'entendre

antigos traços de ter sido – reconhecimento – na confusão – sem memória – vozes dispersas –
imprecisas – fluindo do fôlego – vindo tortuosamente de chamadas – dor – ao acaso de ouvir

les voix pertes irréparables – brouillage lointain – absence des repères – dissous – absence des visages – perte des corps – regards et bouches disparus – enfouis dans des images immobiles – incertitude des rythmes – des sons dans l'étendue – déplacement des voix dans l'intensité du souffle – échelle mouvante de la parole – quête la précision d'un corps – dans le flou – limite du toucher au cœur – affaiblissement des battements – pâle survie d'empreinte de voix

as vozes perdas irreparáveis – desfocagem distante – ausência das referências – dissolvidas – ausência dos rostos – perda dos corpos – olhares e bocas desaparecidos – enterrados em imagens imóveis – incerteza de ritmos – sons na amplitude – deslocamento das vozes na intensidade do fôlego – escala móvel da fala – buscando a precisão de um corpo – no impreciso – limite do toque ao coração – enfraquecimento das batidas – pálida sobrevivência da impressão de voz

à rebours dans les sons dispersés
à reculons le long des chaînes du souffle
interrompu – ininterrompu – tâtonnant des lèvres – de l'oreille

de trás para frente nos sons dispersos
de frente para trás o longo das correntes do fôlego
interrompido – ininterrupto – Tateando lábios – do ouvido

à reproduire les vieilles voix perdues
premiers mots de préhistoire – mémoire des lointains – regardant le volcan – le ciel rougir – les
flammes – la terre s’ouvrir
ou vague immense – soulevée à l’horizon – raz de marée – montagne d’eau – arrivant face – le
temps de la voir s’approcher – là où il aurait pu être
et violence du ciel – tempêtes
grande peur – les mêmes chaque jour
la disparition
des tremblements – peu à peu l’articulation – la parole

à reproduzir as velhas vozes perdidas
primeiras palavras da pré-história – memória longínqua – olhando o vulcão – o céu avermelhar – as
chamas – a terra se abrir
ou onda imensa – erguida no horizonte – onda de ressaca – montanha d’água – surgindo ante – o
momento de vê-la se aproximar – ali onde ele poderia ter sido
e violência do céu – tempestades
grande medo – os mesmos todos os dias
o desaparecimento
tremores – pouco a pouco a articulação – a fala

entendre de loin
il entend des lointains
les écarts du temps – les courants de voix
mutations des mots dans les voix alourdies par l'écoulement
les alluvions
traînées sur les obstacles
frémissements des plaies

ouvir de longe
ele ouve sons distantes
os intervalos do tempo – as correntezas de vozes
mutações das palavras nas vozes agravadas pelo escoamento
os aluviões
trilhados sobre os obstáculos
estremecimentos das feridas

au bord du spasme – l'ébauche d'une voix

la tête emplie soudain – sa tête – bruissement – hauteur du son – replace la voix – raclements – ratages – accroche une forme de mot – à l'aide d'un geste – image apparue – à l'aide – modulation du son – placé haut – nasal – à la recherche – approche lente vers la tonalité – perd le rythme – à-coups – pressent le mot – recul et peur – mais non – arrivée lente et douce de la voix – phrase à rouler calmement dans la mémoire – connaissance claire et distincte d'instantanés mouvants – noyés dans la voix – encore l'absence

à beira do espasmo – o esboço de uma voz

a cabeça preenchida subitamente – sua cabeça – murmúrio – altura do som – substitui a voz – pigarros – falhas – fisga uma forma de palavra – com a ajuda de um gesto – a imagem apareceu – com ajuda – modulação do som – colocada alta – nasal – em busca – aproximação lenta em direção a tonalidade – perde o ritmo – solavancos – presente a palavra – recuo e medo – mas não – chegada lenta e suave da voz – frase a rolar calmamente na memória – conhecimento claro e distinto de instantes em movimento – afundados na voz – ainda a ausência

à rêver de phrase éparse dans la durée

dissolution

retour du temps

spirale des voix déroulée – descente le long – arrache parfois un cri – creuse l'être – prolonge

vie – par secousses – arrêts de sens

fixité d'instantants morts – sous-jacents – inscrits là – à jamais – dans la perte

a sonhar com a frase esparsa na duração

dissolvição

retorno do tempo

espiral das vozes desenroladas – descida ao longo – escapa às vezes um grito – escava o ser – prolonga

vida – por tremores – paradas de sentido

fixidez de instantes mortos – subjacentes – inscritos ali – para sempre – na perda

ce qu'il apprend de la descente – du déroulement – des lointains – les mots – à dire – comment
– à dire – si possible – quand de désir s'envahit

de l'incertitude du sens
de l'éloignement sans fin
de l'impossible discours
s'arracher pour dire – sans retenue – se défaire – s'abîmer – dans l'amputation insolite – tenace
– des mots

o que ele aprende da descida – do desdobramento – dos fundos – as palavras – a dizer – como
– a dizer – se possível – quando de desejo se impregna

da incerteza do sentido
do afastamento sem fim
do impossível discurso
desprender-se para dizer – sem restrição – desfazer-se – arruinar-se – na amputação insólita – tenaz
– das palavras

bloqué dans son sol
emprisonné dans ses fils – nœud infranchissable – à rompre sans cesse – s’il veut de l’autre
l’accès sachant replis et meurtrissures à l’instant de la voix – de l’articulation

bloqueado em seu chão
aprisionado em seus fios – nó intransponível – a romper incessantemente – se ele quiser do outro
o acesso sabendo sinuosidades e escoriações no instante da voz – da articulação

emprisonné dans les formes et couleurs

espaces toujours pleins aux environs – lignes des corps mêlés – sectionnés – interférences
linéaires – pour l'éloigner du corps là – pris – possédé son propre corps – dans des angles
disjoints – dans les intervalles blancs – insondables

aprisionado nas formas e cores

espaços sempre cheios nos arredores – linhas dos corpos mesclados – seccionados – interferências
lineares – para afastá-lo do corpo ali – capturado – possuído seu próprio corpo – em ângulos
distintos – nos intervalos vagos – insondáveis

en marge les accords
du corps
en marge les temps forts
les doubles forces
doubles étreintes
dans les raccords – l’hésitation – traces perdues – brouillées par l’accumulation – les ruines
vestiges solidifiés dans les mots
quand sur lui-même se fige
ou bien avec effort

na margem os acordos
do corpo
na margem os pontos altos
as duplas forças
duplos enlaces
nas conexões – a hesitação – traços perdidos – desfocados pela acumulação – as ruínas
vestígios solidificados nas palavras
quando sobre ele mesmo se fixa
ou mesmo com esforço

se lance – avec effort – l’arrachement continué d’un corps – se lance – trébuchant – s’arrête – repart – mots lancés en avant – plie des lèvres – plie de tout son corps – tombe – se relève – dans la phrase jaillie du désir – court encore vers l’autre voix – retombe – reste là – immobilité – dans la répétition d’un même mot – à prononcer clairement – à haute voix – pour tous – enfin dehors – à genoux – dans le mot – enfin se livre

se lança – com esforço – o desentranhamento contínuo de um corpo – se lança – tropeçando – detém-se – recomeça – palavras jogadas adiante – contorce lábios – contorce todo o seu corpo – cai – se levanta – na frase que surgiu do desejo – corre novamente em direção à outra voz – cai de novo – fica ali – imobilidade – na repetição de uma mesma palavra – a pronunciar claramente – em voz alta – para todos – enfim para fora – de joelhos – na palavra – finalmente se entrega

si se livre – le sait – de la limite – son propre poids – l'exigence

si se dénoue – la – projection éclatée – ses bribes

ao se entregar – sabe bem – do limite – sua própria importância – a exigência

ao se desvencilhar – a – projeção estilhaçada – seus fragmentos

image – reflet – méconnaissable – entendre après – frappant fort – en lui-même – ce qu’il dit –
vibrant dans l’air devant lui – refermant la boucle – retour de ses mots au tympan

déconstruit
émiété
se refait de l’autre corps sa forme
des voix – son chant

imagem – reflexo – irreconhecível – ouvir na sequência – batendo forte – dentro de si – o que ele disse
– vibrando no ar diante de si – encerrando o circuito – retorno de suas palavras ao tímpano

deconstruído
desintegrado
refaz-se de outro corpo sua forma
das vozes – seu canto

modelé par les voix – au cours du temps – à chacune la bouche tendue pour prendre – avaler – allonge son corps – s'étire – pour la possession – non – pour l'engloutissement

assouvir jamais – désir de voix – brouillard partout – dans lequel surgit – de toujours les bras en avant – taillant du corps le vent coupe l'épaisseur – isole une voix – et cerne – gravite autour – progression vers un corps – parlant – là

moldado pelas vozes – ao longo do tempo – a cada uma a boca esticada para apanhar – tragar – alonga seu corpo – se estica – para a posse – não – para a devoração

nunca satisfeito – desejo de voz – distorcida em toda parte – na qual surge – desde sempre os braços à frente – moldando o corpo o vento corta a camada – isola uma voz – e circunda – gravita ao redor – progressão em direção a um corpo – falando – ali

dans la quête – se disloque – se raréfie
glisse aérien dans la parole
perte de sa substance
n'est plus que ce mot – là – au-devant de lui

intégré dans l'autre – pris dans chaque sursaut du souffle – déséquilibré par l'attente de
l'articulation encore – soumis à l'énergie des syllabes – secoué par le flux

na busca – se desloca – se rarefaz
desliza aereamente na fala
perda de sua substância
não é mais do que esta palavra – ali – na frente dele

integrado na outra – preso em cada sobressalto do fôlego – desequilibrado pela expectativa da
articulação ainda – submetido à energia das sílabas – abalado pelo fluxo

ne sortira pas de l'écoulement

échange sans fin

de sa voix allant revenant chargée – son îlot de mémoire – essai de cohésion – rassembler les blocs

unir les terres dissemblables

déposer ses limons – tâche d'insecte – de fleuve – pour reconstruire son sol

não sairá do escoamento

troca sem fim

de sua voz indo e vindo carregada – sua ilha de memória – tentativa de coesão – juntar os blocos

unir as terras díspares

depositar seus sedimentos – trabalho de formiga – de rio – para reconstruir seu chão

choisir ses voix pour ça – celle du corps là – étendu contre lui donc – sous lui – ou collé à lui-même – dans la position initiale – bouche contre la hanche – écrasée – mains glissant sur les cuisses – jambes mêlées – à l’affût d’un remous au cœur – d’une parole nécessaire – faire dire – provoquer le mot – par mouvements du corps – douleur douceur

escolher suas vozes para isso – esta do corpo ali – ampliada contra ele então – sob ele – ou colada a si-mesmo – na posição inicial – boca contra o quadril – esmagada – mãos deslizando sobre as coxas – pernas entrelaçadas – à espreita de uma agitação no coração – de uma fala necessária – fazer dizer – provocar a palavra – por movimentos do corpo – dor doçura

amalgame – reprise – tous les cris – gémissements et voix – lambeaux dans sa tête
laisser dans l'imprécis – ne pas chercher la forme – assemblage indistinct – engrenage des voix – l'une
dans l'autre – développement unitaire – homogène – d'un discours parcellaire – étranger

amalgama – retoma – todos os gritos – gemidos e vozes – retalhos em sua cabeça
deixar no impreciso – não buscar a forma – montagem indistinta – engrenagem das vozes – uma
na outra – desenvolvimento unitário – homogêneo – de um discurso fragmentado – estrangeiro

au choix la disposition – les rapprochements de voix de la basse à l'aiguë – gradation tonale – ou oppositions – assonances – tous les découpages toutes les constructions mélodiques possibles – suivant violence ou apaisement
selon désir – à gré – l'association

à sua escolha a disposição – as combinações de vozes do grave ao agudo – graduação tonal – ou oposições – assonâncias – todos os recortes todas as construções melódicas possíveis – seguindo violência ou tranquilidade
conforme desejar – a gosto – a associação

pris au jeu – plaisir des répétitions – cherche la note juste – revient en arrière sur la voix – corrige l'intensité – règle le cours – endigue – de ces verbes géologiques ne sait que la puissance du faire – agit semblable – traite la voix comme l'élément liquide – malléable – glissant dans le temps le lit déjà tracé – méandres en courbes peu à peu refermées – effaçant les boucles – creusant vallées de corps – au plus loin de sa mémoire – tous les corps disparus – oubli – souterrain

envolvido no jogo – prazer das repetições – procura a nota certa – vai e volta sobre a voz – corrige a intensidade – regula o curso – contém – destes verbos geológicos não sabe mais do que a potência do fazer – age de acordo – trata a voz como o elemento líquido – maleável – desliza no tempo o lido já traçado – meandros em curvas gradualmente fechadas – limando as amarras – escavando vales de corpos – no mais profundo de sua memória – todos os corpos desaparecidos – esquece – subterrâneo

coulée dans le corps là – à rejoindre le moment là – ne cherchant plus à fuir – dans l’autre corps plongé – en retirant son suc – la quantité de mots nécessaire à sa survie – atteindre la fin du jour – peut-être possible – s’il ne s’effraie pas de la douleur

prise au corps – prise aux mots – demande à l’autre corps l’inexprimé – naissance d’incertitude – déjà l’accablement – ne sera jamais dit – le sait – attente vaine du toucher à l’être

espalhado no corpo ali – a adentrar o momento ali – não buscando mais fugir – no outro corpo imerso – extraíndo seu sumo – a quantidade de palavras necessárias para sua sobrevivência – alcançar o final do dia – talvez possível – se ele não se aterrorizar com a dor

inserido no corpo – inserido nas palavras – reivindica ao outro corpo o inexprimido – nascimento da incerteza – já o abatimento – nunca será dito – sabe bem – expectativa vã pelo toque no ser

selon l'effleurement

selon l'attache – le trouble

le creux du sillon

s'inscrit sur son corps – le dessin d'une voix – gravure brûlante – profondeur au noir – la
marque – le tatouage – à l'intérieur du signe – la plage blanche du sens

conforme o toque

conforme o vínculo – o distúrbio

o oco da fissura

inscreve-se sobre seu corpo – o desenho de uma voz – estigma ardente – de profundidade sombria – a
marca – a tatuagem – no interior do signo – a página em branco do sentido

noircir son corps – la corrosion – recouvrir la peau – qu’il n’y ait plus une parcelle à inciser
– un paysage de cicatrices – ses rides – ses plis – son vieillissement

pas d’autre issue au corps – le rétrécissement des surfaces – retrait à l’os – replis à l’os
– au fur et à mesure des mots – tenir au monde ainsi peut-être

obscurece seu corpo – a corrosão – revestir a pele – pois não há mais pedaço algum para marcar –
uma paisagem de cicatrizes – suas rugas – seus vincos – seu envelhecimento

não há outra saída para o corpo – o encolhimento das superfícies – retração dos ossos – desgaste dos
ossos – à medida das palavras – manter-se no mundo assim talvez

par un corps – à l'aide – se tient – des deux mains prise à la chair – bras et jambes enveloppant
– et serre au plus fort – étroitement – étroitement liés

ou disjoints – dans l'éloignement – la distance – sa tension – à l'aide – vers l'autre corps –
de désir – d'attente – se tient

por um corpo – como apoio – se mantém – duas mãos presas à carne – braços e pernas envolventes
– e apertada o mais forte possível – intimamente – intimamente ligado

ou apartado – no afastamento – a distância – sua tensão – como apoio – ante o outro corpo –
de desejo – de expectativa – se mantém

d'espoir – a recours

espérance d'atteindre – coulant vers l'autre corps – immobile – ou déplacement imperceptible
– encerclé d'ondes – propagées à la rencontre – ses mouvements de désir dans l'espace – la gravitation

bras passés sur l'épaule – rencontres des flancs – appuie de la tête – amène face l'autre corps – rencontre du ventre – comme si nu déjà – accepté

da esperança – tem recurso

esperança de alcançar – indo em direção a outro corpo – imóvel – ou deslocamento imperceptível
– cercado de ondas – propagadas no encontro – seus movimentos de desejo no espaço – a gravitação

braços passados sobre o ombro – encontros dos flancos – apoio da cabeça – levada ante o outro corpo – encontro do ventre – como se nu já – aceita

plongée au corps
se désarme –
détache ses nerfs – ou tremble
succession invisible d'états vibrants
n'est plus là à regarder
n'est plus là à sentir le froid
n'est plus là

imersão no corpo
se desarma –
desprende seus nervos – ou estremece
sucessão invisível de estados vibrantes
não está mais lá para olhar
não está mais lá a sentir o frio
não está mais lá

selon la chaleur
selon la tension
s' imagine l'attouchement – de son corps à l'autre imagine
rien de semblable – au-delà de l'image – sans cesse projeté – hors du réel – efface les distances
– se voudrait déjà hors temps

ne sait que la lenteur – l'incertain – de ses gestes imaginés – pâle reproduction – écarts
des couleurs – des sons – écarts du corps – imprévisibles réponses

conforme o calor
conforme a tensão
imagina-se o toque – de seu corpo ao outro imagina
nada igual – além da imagem – incessantemente projetada – fora do real – apaga as distâncias
– gostaria de já estar fora do tempo

não sabe mais que a lentidão – o incerto – de seus gestos imaginados – pálida reprodução – variações
das cores – dos sons – variações do corpo – imprevisíveis respostas

peur de la perte – du refus
au corps
diminution au toucher
toujours en dessous du possible
toujours le frein
des blessures se prémunir
de la violence des coups – se ramasser pour supporter
des battements au cœur – atténuer – feutrer ses gestes – adoucir le regard – d'un sourire s'apaise
d'un sourire se confond – dilué dans la douceur – l'affolement du geste irréversible – de la
parole libérée – suspendue

medo da perda – da rejeição
ao corpo
diminuição no toque
sempre abaixo do possível
sempre o freio
feridas se protegem
da violência dos golpes – se recolher para suportar
batimentos do coração – suavizar – abafar seus gestos – suavizar o olhar – com um sorriso se acalma
com um sorriso se confunde – diluído na sutileza – o enlouquecimento do gesto irreversível –
da fala libertada – suspensa

repandre ses mots
retirer ses gestes
au moindre écueil changer de voix
s'absenter de son propre corps – se laisser aller à l'autre rythme – perdu dans l'élan l'accélération de
l'autre flux – cherche sans fin l'équilibre de la non-douleur – du supportable

retomar suas palavras
afastar seus gestos
ao menor sinal de problemas mudar de voz
ausentar-se de seu próprio corpo – deixar-se levar a outro ritmo – perdido no impulso a aceleração
do outro fluxo – busca sem fim o equilíbrio da não-dor – do suportável

il refait à l'infini le parcours – repère les points d'impact – les barrages – ouvre des voies – à la main – au regard – celles qu'il prendra – ou non – celles qu'il laissera échapper – irrémédiable – celles où il va s'enfoncer sans retour

au choix les voies d'accès – essais – tentatives – encore l'échec – désir irrésolu – appliqué à chaque corps – cherchant l'épuisement – l'arrêt des chaînes de mots – la fin du tremblement

ele refaz infinitamente o percurso – localiza os pontos de impacto – os bloqueios – abre caminhos – na mão – no olhar – aqueles que tomará – ou não – aqueles que deixará escapar – irremediáveis – aqueles onde ele vai se afundar sem retorno

à sua escolha os caminhos de acesso – testes – tentativas – ainda o fracasso – desejo irresoluto – aplicado a cada corpo – procurando à exaustão – o desfecho das cadeias de palavras – o fim do tremor

au bord des mots
sur le fil
seuil imprécis de la cohérence
prise factice
limite toujours en mouvement
va-et-vient du rivage
dérapage de la folie silence

na borda das palavras
sobre o fio
limiar impreciso da coerência
apoio fictício
limite sempre em movimento
vai e vem da margem
deslize da loucura silêncio

lutte précaire – quand il ne résonne de mots – retrait
au choix encore le retrait – d’absence – ou d’image – d’articulation

les signes de retrait – son corps à plat – longeant immobile l’autre corps – les yeux ouverts ou fermés – les mains à plat – paumes vers le sol – pieds croisés – l’un sur l’autre – et bouche – bouche serrée – non – sans effort – fermeture normale – appui du haut sur le bas – appui du bas sur le haut – muscles au repos – détente des articulations – repos des cartilages – souffle lent – sans souffrir peut-être

luta precária – quando ele não ressoa palavras – retirada
à sua escolha ainda a retirada – da ausência – ou da imagem – da articulação

os sinais de retirada – seu corpo estendido – contornando imóvel o outro corpo – os olhos abertos ou fechados – as mãos espalmadas – palmas contra o chão – pés cruzados – um sobre o outro – e boca – boca apertada – não – sem esforço – fechamento normal – apoio de cima a baixo – apoio de baixo a cima – músculos em repouso – descanso das articulações – repouso das cartilagens – fôlego lento – sem sofrer talvez

combien de temps ainsi

il tient

combien de temps le repos

va être repris – le sait – à bord déjà attendent les premiers mots – renaît parole – barre d'attache encore qui cherche sa fixation

quanto tempo assim

ele fica

quanto tempo o repouso

vai ser retomado – sabe bem – à margem já aguardando as primeiras palavras – renascida fala – bloco de tração que ainda procura sua fixação

de ça l'avenir – le futur du temps – la durée – l'incroyable durée du souffle sans cesse désir d'arrêt du souffle – choisir l'arrêt – la fin – contre le hasard – contre l'attente – contre la peur – sa volonté d'asphyxie – mais non – n'arrivera jamais – bloque son souffle – ses mots – retient silence – mais non – ne se résigne pas au définitif – dans l'autre corps poursuit – inlassable – lassé – désespéré

disto o porvir – o futuro do tempo – a duração – a incrível duração do fôlego constante desejo de parar do fôlego – decidir o parar – o fim – contra o acaso – contra a expectativa – contra o medo – sua vontade de asfixia – mas não – nunca chegará – bloqueia seu fôlego – suas palavras – mantém silêncio – mas não – não se resigna em definitivo – no outro corpo prossegue – incansável – cansado – desesperado

toujours mouvement
du violent à l'imperceptible – l'immobile – l'immobile jamais – semblant de fixité au mieux –
froissement invisible de tout son corps
invisible – à ne pas voir
jamais vu de là où il voit
non vu – le frémissement
sans prise – lisse – sans coulée
pas de larme – ni sueur – éclatement – ni frissons – le froid
inanimé – non – quelque part le nerf de la douleur – quelque part la respiration

constante movimento
do violento ao imperceptível – o imóvel – nunca o imóvel – semblante de fixidez no máximo –
franzido invisível de todo seu corpo
invisível – a não ser visto
nunca visto de onde ele vê
despercebido – o estremecimento
sem apoio – liso – sem vazão
nenhuma lágrima – nem suor – colapso – nem calafrios – o frio
inanimado – não – em algum lugar o nervo da dor – em algum lugar a respiração

III

III

Comme mort le texte enfoui

quand réduit muet – rendu – seul dans son espace – se raconte – s'improvise faits et gestes
– bannissement solitaire – s'éparpille – dilaté – son corps en expansion – en futur – voudrait
vivre de sa propre articulation – le tout jusqu'à la fin – espère – espère se suffire jusqu'à la fin
d'imaginaire parole

Como morto o texto enterrado

quando reduzido mudo – rendido – sozinho em seu espaço – narra para si – improvisa-se feitos e
gestos – interdição solitária – dispersa-se – dilatado – seu corpo em expansão – no futuro – gostaria
de viver de sua própria articulação – o todo até o final – espera – espera ser suficiente até o final da
imaginária fala

capture imaginaire
dire à soi
à l'œil son regard
retourne le gant d'angoisse
dénuement à l'être

captura imaginária
dizer a si
para o olho seu olhar
devolve a luva da angústia
carência ao ser

aux environs du calme
extinction d'images
ne se raccordent plus les bribes
errements – chaînes d'opaque

nos arredores da calma
extinção de imagens
não se unem mais os fragmentos
errâncias – correntes de opaco

au choix
plus de choix

bloqué d'obscurité silence
réduit à l'inertie sommeil
reste derniers les rêves – des cloques
mots dispersés – images – relents d'images – faire avec – soumis – brouillage progressif
– vivre dans ses nuits – au noir – s'enfoncer – les mots de la folie

à sua escolha
nenhuma escolha

bloqueado de obscuridade silêncio
reduzido à inércia sono
restam derradeiros os sonhos – bolhas
palavras dispersas – imagens – resquícios de imagens – subentendidas – submissas – interferência
contínua – viver em suas noites – no escuro – afundar-se – as palavras da loucura

commence l'écriture
parcours des hachures
description du discontinu
diagrammes des cris – les courbes de niveau – les traces d'humide – d'apaisement – il dessine
les restes de cohérence – patience – longue patience de la reconnaissance

começa a escrita
percurso das hachuras
descrição do descontínuo
diagramas dos gritos – as curvas de nível – os traços de umidade – de tranquilidade – ele desenha
os restos de coerência – paciência – longa paciência do reconhecimento

dans ses ruines fouille – ce qu’il trouve – dissous poussière au jour – à la lumière
à peine entrevues disparues les images
reste les monolithes
les grandes pierres
marques du temps
condensation soudaine de la douleur

em suas ruínas perscruta – o que ele encontra – dissolvida poeira do dia – evidente
fugazes desaparecem as imagens
resta os monólitos
as grandes pedras
marcas do tempo
condensação súbita da dor

monolithes silencieux – gravés en surface – signes intraduisibles – cherche autour – l'espace
– cherche son corps confus – invente les traductions possibles – conjugue barré le verbe – être
sans sujet

toutes les formes du négatif – ou béance – l'informel – images absentes du temps – accessibles
par reconstruction – reproduire la durée par blocs – autour silence – dans l'intervalle perdues les
traces de vie

monólitos silenciosos – gravados na superfície – sinais intraduzíveis – procura ao redor – o espaço
– procura seu corpo confuso – inventa as traduções possíveis – conjuga entrecortado o verbo – ser
sem motivo

todas as formas do negativo – ou lacuna – o informal – imagens ausentes do tempo – acessíveis
por reconstrução – reproduzir a duração por blocos – ao redor silêncio – no intervalo perdido os
traços de vida

terrains mouvants – les sables – là où il s’est enfoncé – disparu du sol

profond – dans sa terre ses fouilles – pyramide souterraine inversée – au cœur – enclos – sa naissance peut-être – ou terminal – son arbre – sa voix résonnant – sourd – contre les parois – ses objets déposés autour – ses possessions – colliers de mots – anneaux de syllabes – pectoral du souffle – métaphores d’archéologie la mémoire des restes – l’écriture retournée

terrenos movediços – as areias – ali onde ele se enfiou – desaparecido do chão

profundo – em sua terra suas escavações – pirâmide subterrânea invertida – no coração – cercado – seu nascimento talvez – ou terminal – sua árvore – sua voz ressoando – abafada – contra as paredes – seus objetos depositados ao redor – suas posses – colares de palavras – anéis de sílabas – peitoral de fôlego – metáforas da arqueologia a memória dos resquícios – a escrita invertida

mains ouvertes – comme bouche – déjà vu – ouvertes à dire
mains refermées sur les mots
à saisir de son corps – parcelles de chair
sa chair
les nerfs de l'écrit

mãos abertas – como boca – já vistas – abertas a dizer
mãos fechadas sobre as palavras
a se apoderar de seu corpo – pedaços de carne
sua carne
os nervos da escrita

Il donc – s'incarne
possible la voix – au calme du déchirement – la transcription quelque part métamorphose des os

brisé – poudreux – quelque part calcifié – de chaux vive – fut bâti – blancheur des mots
– leur devenir – ossements

Isto então – encarna-se
possível a voz – na calma do dilaceramento – a transcrição em algum lugar metamorfose dos ossos

quebrado – esmigalhado – em algum lugar calcificado – de cal virgem – foi construído – brancura das
palavras – seus porvires – osseamente

à moins que rouges des plaies
l'encre – vitale
l'incision
de quoi écrire – s'il en reste – juste au seuil – avant l'épuisement – s'ouvrir des mots

a menos que vermelhos das feridas
o estigma – vital
a incisão
sobre o quê escrever – se sobrar algo – bem no limiar – antes da exaustão – expandir das palavras

à moins que chairs résistantes

cicatrisant ses mots – il assourdit le bruit des plaies – décolore ses nerfs à nu – joue à la douceur des mots – calmés – fixés dans le blanc – ou pris dans la matière transparente – pour la conservation – à jamais inoffensifs – intacts – à l’abri du temps

a menos que carnes resistentes

cicatrizando suas palavras – ele abafa o ruído das feridas – descolore seus nervos ao limite – brinca com a suavidade das palavras – acalmadas – fixadas no branco – ou presas na matéria transparente – para a preservação – para sempre inofensivas – intactas – protegidas do tempo

ses pertes – là – donc – ses sécrétions
exposées – pétrifiées
isolées du flux
séparées du corps – peu à peu épuisé – usure
flottantes – vide autour – infini

dans le temps de l'écrit figé
sa chair durcit – resserre les fibres – prépare son corps chaque jour pour sa propre mutilation

suas perdas – ali – então – suas secreções
expostas – petrificadas
isoladas do fluxo
separadas do corpo – pouco a pouco esgotado – desgaste
flutuantes – vazio ao redor – infinito

no tempo da escrita fixada
sua carne endurece – aperta as fibras – prepara seu corpo todos os dias para sua própria mutilação

décide des mots – décide de l'arrachement – jusqu' où aller – dans la douleur – rester dans le supportable
– ou non – chaque jour s'ouvrir sur la peau échancrures les lèvres
enfonce un peu plus profond dans les veines l'aiguille de la ponction – resserrer le garrot

vide son corps de ses mots
suction
filtre des lèvres – dépose – étale lambeaux indéfinis

decide palavras – decide extraí-las – até onde ir – na dor – permanecer no suportável – ou
não – todos os dias abrir sobre a pele fendas os lábios
empurrar um pouco mais para dentro nas veias a agulha da punção – apertar o torniquete

esvazie seu corpo de suas palavras
sucção
filtro dos lábios – registra – espalha pedaços indefinidos

coagulation – la phrase
aux contours déchirés ponctuation – les taches – jeux de la typographie – silence du sang
immobile

qui du sang éclate – s'étale – libéré à soi-même – se remplit
circulation tendue
la page – prolonge corps – organe du battement – hors corps
hors là – qui règle le rythme
l'écrit du corps

coagulação – a frase
nos contornos rasgados pontuação – as manchas – jogos de tipografia – silêncio do sangue
imóvel

que do sangue eclode – espalha-se – liberado a si-mesmo – se satisfaz
circulação tensa
a página – estende o corpo – órgão de pulsação – fora do corpo
fora dali – que regula o ritmo
a escrita do corpo

hors là – l'autre tête – qui assemble
décompose
la chair en mots – le corps en cris
force l'inarticulé
bloque là le souffle

fora dali – a outra cabeça – que reconstrói
decompõe
a carne em palavras – o corpo em gritos
força o inarticulado
retém ali o fôlego

son corps élargi – par adjonction
nouveau flux – parole – les verbes

il décline son temps – l'invariable
énumère – comment – les adverbes – sondant démesuré son corps
là où toucher
enfin la liaison

seu corpo expandido – por adição
novo fluxo – fala – os verbos

ele declina seu tempo – o invariável
lista – como – os advérbios – sondando excessivamente seu corpo
ali onde toca
enfim a ligação

le sujet

lequel

un mot

sur un mot – lequel – regard – du blanc – regard s'inscrit – la trace sujet – quelque part – pour
quelque temps – le visible à lui-même sinon de qui – trace illisible – improbable – déchiffré

à jamais son corps sujet

l'indéfini sujet

l'écrit de la définition

o sujeito

o qual

uma palavra

sobre uma palavra – a qual – olha – do branco – olha inscreve-se – o traço sujeito – em algum lugar –
por algum tempo – o visível a si-mesmo e não a outro – traço ilegível – improvável – decifrado

para sempre seu corpo sujeito

o indefinível sujeito

a escrita da definição

fixité grammairre pour liquide en fusion – ou similaire
un dépôt parfois – une forme
contradiction – glisser corps dans mot – échange de forme
du sang en dessin
jamais

fixidez gramatical para líquido fundindo – ou similar
um depósito às vezes – uma forma
contradição – deslizar corpo em palavras – troca de forma
do sangue em desenho
jamais

se perd – vu celui-là – lui-même – en parole figée – méconnaissable à plat décrit – émergé hors crâne - si quelque contenant peut-être – avec vision

un contenant d'identité

corps crâne la tête – s'en tenir à ces limites solides contre la fluidité – la peur de n'être pas ses mots

un lieu donc – supposer un lieu où se produit l'identité

se perde – visto aquele – si-mesmo – em fala fixada – irreconhecível descrição uniforme – saída do crânio – se contém algo talvez – com visão

um conteúdo de identidade

corpo crânio a cabeça – ater-se a estes limites sólidos contra a fluidez – o medo de não ser suas palavras

um lugar então – pensar um lugar onde se produza a identidade

entre le corps et l'écrit

où – l'espace distendu

un temps d'échange

le mouvement de la tension – quand rupture – les forces contraires – corps brisé – se sait là

discontinu – vision d'extrême souffrance de sa propre perte – désintégré – à lui-même inexistant

– mort le corps à l'instant de la transmutation

entre o corpo e a escrita

onde – o espaço distendido

um tempo de troca

o movimento da tensão – quando ruptura – as forças contrárias – corpo quebrado – se sabe descontínuo

ali – visão de extremo sofrimento da sua própria perda – desintegrado – a si-mesmo inexistente –

morto o corpo no momento da transmutação

naissance noire quelque part
à flot – ou résistante
selon les cristallisations
selon l'état – l'avoir
pression sur lui ses rejets – battements flots d'angoisse – les peurs de mort
allant projetant des mots l'instant de sa disparition – lutter contre le définitif – moment de l'absence

nascimento obscuro em algum lugar
à tona – ou resistente
conforme as cristalizações
conforme o estado – o possuir
pressão sobre si suas rejeições – agitados fluxos de angústia – os medos da morte
indo projetando palavras o momento de sua desapareição – lutar contra o definitivo – momento da ausência

toutes ses inscriptions – ni sauvetage repère – ni lueur
continue les marques – ses traces d’existence – présent l’absolu vivant – l’écriture là

tant qu’à le voir – se sait là – dans le mot – ne s’achève pas

pas de tombée – descente – vertige – ni l’envahissement du froid – jusqu’à l’extinction du souffle – ce
qu’il sent ainsi – sa fin

todas suas inscrições – nem referência de resgate – nem lampejo
continuam as marcas – seus traços de existência – presente o absoluto vivo – a escrita ali

desde que o veja – se sabe ali – na palavra – não se completa

nenhuma queda – descida – vertigem – nem a invasão do frio – até a extinção do fôlego – o que
ele sente assim – seu fim

de ses mots donc – a recours
espérance de ne pas atteindre
se recouvrant du dire
final – le terme à sa voix

ou non – le sait – dérisoire l'inscrit
en marge du temps

de suas palavras então – tem recurso
esperança de não se cumprir
se reveste do dizer
final – o termo em sua voz

ou não – sabe bem – irrisório o inscrito
à margem do tempo

l'écoulement invisible – ralentir – seulement ça – occupe l'attente – cadre l'espace autour de
lui-même

les mots pour cible peut-être

concentration de l'histoire dispersée

Il donc – son souffle – l'histoire des mots – l'objet d'écrit – son rythme – comme il s'entend
batter dans la parole – à fondre des mots pour s'y reconnaître le bord d'un corps peut-être

o escoamento invisível – desacelerar – apenas isso – ocupa a expectativa – enquadra o espaço ao
redor de si-mesmo

as palavras como alvo talvez

concentração da história dispersada

Isto então – seu fôlego – a história das palavras – o objeto da escrita – seu ritmo – como ele se percebe
bater no discurso – a fundir palavras para se reconhecer nelas a borda de um corpo talvez

ce qu'il reconnaît – ou découvre à lui-même
les plaies les coupures
le chemin des nerfs
tension des résistances – distorsions des sons fuites de ses espaces – les écarts de vision – ses
refus d'entendre – refuges errements sous-jacents aux mots

o que ele reconhece – ou descobre para si-mesmo
as feridas os cortes
o caminho dos nervos
tensão das resistências – distorções dos sons vazando de seus espaços – as disparidades de visão – suas
recusas de ouvir – refúgios errâncias subjacentes às palavras

ou seulement entendu à l'oreille le bruit des déchirures – ses chairs ouvertes – le dépeçage
quotidien – l'écorché vivant – celui-là – revu sous ses cris

ou vu à l'œil les mots formés – mis en réserve – pour un temps d'écoulement – à venir – essayer
de ne pas voir son corps piégé – là – dans ses mots

ou apenas ouvia ao pé do ouvido o ruído dos rasgos – suas carnes abertas – o esfacelamento
cotidiano – o esfolamento vivo – aquele – revisto sob seus gritos

ou via com os olhos as palavras formadas – postas em reserva – por um tempo de escoamento – a vir
– tentar não ver seu corpo aprisionado – ali – em suas palavras

ou bien – contraire – finalement accepte la forme future – déjà inscrite à l'intérieur des mots – se voit écrit – à la fin – dernier mot

dernier signe écrit lumière

dernier de l'écrit – muré – tombeau – si tenté l'inscription sur la porte – tandis que derrière le corps en poudre – l'écrit absolu imaginaire – un nom

un nom sujet

absent le corps

aucune identité nulle part dans la poussière

ou mesmo – ao contrário – finalmente aceita a forma futura – já inscrita no interior das palavras – se vê escrito – no final – última palavra

último sinal escrita luminosa

última da escrita – murado – sepultura – tentou-se a inscrição sobre a porta – ao passo que atrás o corpo em pó – a escrita absoluta imaginária – um nome

um nome sujeito

ausente o corpo

sem identidade em nenhum lugar na poeira

sujet le nom – au corps
la verticalité du visible
entouré de vision infiniment
transmis

tant qu'identifiable
rejeté sur les mots
le lit du temps
couché là – l'espace horizontal délié

sujeito o nome – ao corpo
a verticalidade do visível
envolto de visão infinitamente
transmitida

tanto quanto identificável
rejeitado sobre as palavras
o leito do tempo
deitado ali – o espaço horizontal desatado

à corps – se sait perdu – différé
à l'usure – la mort permanente
s'écartant les mots – pris la place – occupé d'espace verbal – toujours plus loin – dans la
douleur – sa transparence

ao corpo – se sabe perdido – diferido
até o desgaste – a morte permanente
afastando-se as palavras – tomando o lugar – ocupado de espaço verbal – sempre mais longe – na
dor – sua transparência

du silence – un paysage muet
corps muet
échangé contre l'articulation
l'énoncé

sa chair enfin incrustée dans la parole
sa chair – dans la chair du visible

do silêncio – uma paisagem muda
corpo mudo
trocado pela articulação
o enunciado

sua carne finalmente incrustada na palavra
sua carne – na carne do visível

Il donc – émigré
transcrit

Isto então – emigrado
transcrito

2.4.2. *Interlúdio final* (ou “O depurar pela pasta”)

Retomarei aqui uma passagem de *Il donc* para demonstrar a ideia de depuração das *palavras* proposta no *Interlúdio* anterior. Em dado momento da obra, lê-se a seguinte passagem:

a cada voz o sobressalto
 longo abalo da memória superpovoada
 palavras subtraídas no caos – na pasta – surgem do depósito do inarticulado –
 pressão insustentável – explosão²⁴⁴

Tem-se aqui a aplicação *in loco* do filtro realizado pela *pasta*, posto que esta passagem é a atualização de um trecho do poema *Ça des mots*, escrito por Danielle Collobert, publicado originalmente na edição de número 11 da revista *Change*, em maio de 1972, dedicada à James Joyce, onde se lê:

multidão de vozes
 a cada voz o sobressalto
 longo abalo da memória superpovoada
 palavras subtraídas no caos – na pasta – surgem
 do depósito do fundo – franzido – fratura –
 explosão²⁴⁵

Cabe observar o “franzido” ou a “fratura” com a qual cada *palavra* é definida quando “subtraída no caos” e daqui surge essa “explosão” que é a manifestação mesma das *palavras* nesse “vômito” linguajeiro que é enfim liberado e – neste caso, em correlação com o fim do *corpo* exposto na seção 2.4 – se impõe sobre a *pasta* como um significado, mas só à/na *pasta* – este “caos” – se pode observar que o significado do “vômito” é apenas uma fagulha, um rele traço, o ínfimo possível diante de toda a significação que a *pasta* mesma comporta e que é inalcançável pelas *palavras* – devido à abstração das mesmas, conforme citado anteriormente.

2.4.3. Às margens de um *infinito-devir* (Ou “Conclusão reflexiva – Vol. 1”)

244. Do original: “à chaque voix le sursaut / longue secousse de la mémoire surpeuplée / mots soustraits au chaos – à la pâte – surgis du dépôt de l’inarticulé – pression insoutenable – explosion”. Ver Collobert, 2004, p. 342.

245. Do original: “multitude de voix / à chaque voix le sursaut / longue secousse de la mémoire surpeuplée / mots soustraits au chaos – à la pâte – surgis / du dépôt du fond – plissement – fracture – / explosion”. Ver *Change*, 1972, p. 174.

Pode-se dizer até aqui que o que Danielle Collobert traz é uma espécie de *itinerário do inaudito*, onde a representação de uma *filosofia de uma única palavra* se demonstra inalcançável. É importante frisar como o fluxo dos textos se encaminham para o que Giorgio Agamben, amparado pelas ideias de Aristóteles e Gilles Deleuze, chama de *potência-de-não* ao pensar:

o ato de criação como uma complicada dialética entre um elemento impessoal, que precede e ultrapassa o sujeito individual, e um elemento pessoal, que lhe resiste obstinadamente. O impessoal é a potência-de-, o gênio que impele para a obra e a expressão; a potência-de-não é a reticência que o individual opõe ao impessoal, o caráter que resiste com tenacidade à expressão e deixa nela sua marca. O estilo de uma obra não depende apenas do elemento impessoal, da potência criativa, mas também daquilo que resiste e quase entra em conflito com ela.²⁴⁶

Neste sentido, vê-se que Octávio Paz alerta sobre esta ideia proposta pela *poesia moderna*. Para ele, embora a crítica do objeto e do sujeito se cruzem em nossos dias, “o objeto se dissolve no ato instantâneo” enquanto “o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem”. O que faz com que, diferente do que pensavam os românticos, o poeta desapareça atrás de sua voz, “uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos”²⁴⁷.

Estabelece-se assim, ao menos na obra de Collobert, um tipo de *crise de representação* que visa a própria linguagem. Porém, tomando como base o *status de crise* que se compõe – tanto em *contexto* como em *discurso* – na *poesia moderna*, é bom recordar, como o fez Marcos Siscar, que:

A crise não é um crime e o verso não é um cadáver, senão num sentido ainda a ser reconstituído: me pergunto se a relação com essa crise não estaria mais próxima de um gesto sacrificial, pelo qual a poesia opera um certo tipo de anulação de seu poderio de sujeito da cultura e, ao mesmo tempo, historicamente, redefine paradoxalmente seu lugar dentro da cultura.²⁴⁸

Ao pensar o “gesto sacrificial” ao qual Siscar se refere – e este é um ponto que conversa com o que propôs John C. Stout na seção 2.1 desta dissertação em seu comentário sobre *Meurtre* –, pode-se observar a aproximação da autora com uma espécie de *ciclo da morte*²⁴⁹ como a expressão *master* da metáfora. Em *Meurtre*, morre a relação do *narrador* com

246. AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 70.

247. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 200.

248. SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 112.

249. Reitero aqui a ideia de um *ciclo da morte* na obra de Danielle Collobert em acordo com a ideia proposta por Franco Rella em seu ensaio *Imago mortis*, mas especificamente a passagem já citada na seção 2.1 desta

o *nós* no qual ele está inserido para uma busca autônoma de um *discurso* inédito. Em *Dire I*, morre o *outro-discurso* que o movia enquanto *matéria-emoção*. Em *Dire II*, no confronto com as *palavras*, começa a morrer a esperança dele em sua busca pela *filosofia de uma única palavra*. Em *Il donc*, como uma vingança das *palavras*, o *narrador* é anulado em sua essência, sendo transmutado em *isto*, quando encapsulado numa espécie de morte simbólica. Seguindo esta lógica, pode-se dizer que o que a autora propõe se aproximaria de uma transubstanciação dos devires deleuzianos²⁵⁰. Em outras palavras:

Eis a ligação entre imperceptível, indiscernível, impessoal, as três virtudes. Reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar sua zona de indiscernibilidade com outros traços e entrar, assim, na hecceidade como na impersonalidade do criador. Então se é como o capim: se fez do mundo, de todo mundo, um devir, porque se fez um mundo necessariamente comunicante, porque se suprimiu de si tudo o que impedia de deslizar entre as coisas, de irromper no meio das coisas. Combinou-se o “tudo”, o artigo indefinido, o infinitivo-devir e o nome próprio ao qual se está reduzido. Saturar, eliminar, colocar tudo.²⁵¹

O que leva à pergunta: o que mais falta morrer aqui?

E é através dessa pergunta que se chega em *Survie*.

2.5. A MORTE DO AUTOR ENQUANTO OUTRO (*SURVIE* – 1978)

Survie é um livreto composto de seis poemas que traz em seu cerne um *sujeito*²⁵² em total desespero – e buscarei demonstrar o porque disso ao analisá-los adiante. Todos os poemas são compostos em 14 versos – com exceção do primeiro, que por uma quebra proposital acaba em 15 versos –, o que leva a acreditar que a base primordial de suas composições eram sonetos. No entanto, a autora abre mão das quebras tradicionais deste gênero poético e os acaba compondo em versos seguidos, firmando o tom da obra como um fluxo contínuo de pensamento, típico de uma mente agônica.

Mas o ponto primordial desta obra é como – através do fluxo citado e de todas as colocações feitas às obras anteriores – a própria ideia de *discurso* vai sendo desmanchada ao longo do texto, como aponta Marty Hiatt:

dissertação, onde se lê: “A imagem e a palavra poética parecem se mover diante de uma ausência, que é de fato um vulto da morte.” Cf. Rella, 2021, p. 53.

250. Cf. para os devires deleuzianos citados neste caso, ver *A literatura e a vida*, In: Deleuze, 2011, p. 11-17.

251. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 77-78.

252. Cabe observar que, a partir daqui, passo a chamar o narrador de *sujeito* e não mais de *narrador*. Como definidor deste *sujeito*, tomo as referências da própria Collobert ao final de *Il donc* ao propô-lo como este tópico ausente de corpo e sem identidade (Collobert, 2004, p. 408). Esta mudança se explicará um pouco mais adiante nesta seção.

Embora o ser dos poemas se refira a si próprio como ‘eu’, existe apenas um exemplo deste ‘eu’ que prevê qualquer coisa de si mesmo através de um verbo conjugado na primeira pessoa do singular: ‘je vis’ - ‘eu vivo’ ou ‘eu vi’, no final do segundo poema, e é uma questão retórica formulada na proposta discursiva. Pode também significar com a mesma facilidade ‘eu atarraxo’ (lido como um substantivo e não como um verbo). Collobert utiliza em vez disso participípios presentes (‘je partant’, ‘je raclant’, ‘je gravant’), participípios passados sem os seus auxiliares (‘je parti’, ‘je dit’) e até substantivos (‘je parole’, ‘je broyeur’, ‘je temps’), nenhum dos quais se assemelha à gramática francesa padrão.²⁵³

Posto isso, sigo às análises dos poemas.

eu deixando vozes sem resposta a articular às vezes palavras
 que silêncio responde a outros ouvidos nunca
 como a emudecer o mundo sem barulho
 imergir no cosmos azul
 nenhuma questão além desta viagem vertical
 eu deixando passos em falso no horizonte
 tudo igual tudo mortal a partir do eu
 a toda velocidade fugindo o horizonte
 enfim não ouvir mais do que música nos gritos
 basta basta
 exit
 chegar nascido sobre os detritos mal reconhecidos o terreno
 emergido da lama suja o feto saído do esgoto
 plexo solar corroendo aflição difundida pulmões respirar
 ofegante²⁵⁴

Embora a obra não seja dividida em seções, este poema pode ser tomado como uma introdução. Quando o “eu” do poema diz que está “deixando vozes sem resposta”, acaba assumindo para si o desenvolvimento de todas as obras anteriores e o seu fim trágico – que culmina na morte simbólica do *narrador*. Logo, não há mais como desenvolver uma *nova filosofia* e ele acaba assumindo o silêncio e a apatia – representada pelo “cosmos azul”.

Mas é a sequência do poema que revela algo mais incisivo quando – tomando como referência o momento em que o *sujeito* admite estar “deixando passos em falso no horizonte / tudo igual tudo mortal a partir do eu / a toda velocidade fugindo o horizonte” – ele acaba

253. Do original: “Although the self of the poems refers to itself as ‘i’, there is only one instance of this ‘i’ predicating anything of itself by means of a verb conjugated in the first person singular: ‘je vis’ – ‘i live’ or ‘i saw’, at the end of the second poem, and it is a rhetorical question couched in reported speech. It might also just as easily mean ‘i screw’ (read as a noun not a verb). Collobert instead uses present participles (‘je partant’, ‘je raclant’, ‘je gravant’), past participles without their auxiliaries (‘je parti’, ‘je dit’) and even nouns (‘je parole’, ‘je broyeur’, ‘je temps’), none of which resemble standard French grammar.” Ver Hiatt, 2016, *online*.

254. Do original: “je partant voix sans réponse articuler parfois les mots / que silence réponse à autre oreille jamais / si à muet le monde pas de bruit / fonce dans le bleu cosmos / plus question que voyage vertical / je partant glissure à l’horizon / tout pareil tout mortel à partir du je / à toutes jambes fuyant l’horizon / enfin n’entendre que musique dans les cris / assez assez / exit / entrer né sur débris à peine reconnu le terrain / émergé de vase salée le fœtus sorti d’égout / plexus solaire rongé angoisse diffusant poumons souffle / haletant”. Ver Collobert, 2004, p. 415.

assumindo o seu papel dentro da obra: o “eu” aqui é o *autor* dos textos anteriores. Nesse sentido, Collobert transparece estar a par do debate sobre *a morte do autor* em sua época e se aproveita de um *status* estabelecido sobre o assunto onde se vê que

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho.²⁵⁵

Collobert busca subverter a ideia de *morte do autor* na composição de *Survie* se valendo da inserção do *autor* na obra, como quem diz: o *autor* está aqui... – e deixo as reticências, para finalizar esta frase mais adiante.

Partindo desta ideia, o desenvolvimento do poema mostra a inadequação do *sujeito-autor* com o mundo. O “não ouvir mais do que música nos gritos” indica a sua inclinação ao desespero, por não ter alcançado um tipo de *filosofia* autêntica que foi impossibilitada pelo esvaziamento do sentido através das *palavras*. Assim como, “chegar nascido sobre os detritos mal reconhecidos o terreno / emergido da lama suja o feto saído do esgoto” demonstra a visão que este *autor* tem de seu referencial identitário: alguém que já chegou em um mundo que estava destruído por si só e com o qual ele não concorda. Logo, “o feto saído do esgoto” seria uma espécie de *filho renegado de um lugar já podre*²⁵⁶. Embora se possa estabelecer nesta passagem uma relação com a vida de Collobert, não se pode esquecer que, tanto nas obras anteriores como nessa, ela não se referencia a si-mesma e sim a um *sujeito (narrador/autor)* que pode ser tomado como um *outro* – o que leva, ao mesmo tempo, aos referenciais já citados de Paul Ricœur²⁵⁷, Giorgio Agamben e Octavio Paz²⁵⁸.

A quebra no final do poema para o termo “ofegante” – trazendo uma espécie de *gaguejamento* do verso ao final e transformando-o em um poema de 15 versos – faz acreditar ainda mais na ideia de introdução ao livro, visto que isso não se repete nos demais poemas.

ajustar o pescoço à corda desperta
estremecendo desperta

255. Barthes, 2004, p. 61.

256. Parece haver uma relação desta passagem com o episódio do autoexílio de Collobert descrito no início desta dissertação. Como se ela estivesse fazendo uma crítica à França.

257. Neste caso, o décimo estudo da obra já citada *O si-mesmo como um outro*. Mais especificamente o ponto que o autor confronta, amparado pelos estudos de Emmanuel Lévinas e Martin Heidegger, os conceitos de “alteridade da consciência à alteridade de outrem” com a do “ser em dívida à estraneidade ligada à facticidade do ser no mundo” do qual ele traz como resultado o “ser-injungido enquanto estrutura da ipseidade”. Cf. Ricœur, 2014, p. 420-421.

258. Seguindo a linha das ideias do autor na seção 2.4.1 desta dissertação, refiro-me aqui ao conceito de *outridade* que ele propõe. Cf. Paz, 1984, p. 201.

desmascarado consumido bonzo
 o corpo padece
 fora de mãos carinhosas
 longe dos lábios bêbados
 memória do corpo
 deixando ir no presente o instante sobrevivência
 sem saber sobre o que abrir a energia ao imaginário respondido
 gaguejamentos apenas às fissuras
 os gritos da borda das feridas não suficientes
 mergulho negro no banho de sangue
 a trabalhar as suas veias pelas palavras
 eu falo abrindo a boca aberta para dizer eu vivo para quem²⁵⁹

O segundo poema da obra já incita sobre qual é o objetivo a ser alcançado aqui, respondendo assim a pergunta feita antes das análises: falta a *morte do autor* da obra, reforçando assim não só a ciência de Collobert quanto ao debate supracitado nesse sentido como uma contraposição à afirmação de que

[...] desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.²⁶⁰

Ou seja, Collobert confronta esta ideia em *Survie* assumindo uma posição radical – que nos leva a complementar a frase que, anteriormente, ficou em suspenso: a *autor* está aqui, quem mata ele sou eu!

Sendo assim, imaginar a cena “ajustar o pescoço à corda”, como quem incita a um enforcamento, já está imbuída de toda a significação de angústia que o *sujeito-autor* sente; porém, na sequência do texto, pode-se perceber que ele trabalha com esta imagem apenas como hipótese posto que ela é uma mera “memória do corpo / deixando ir no presente o instante sobrevivência” junto com as demais lembranças que se seguem a ela.

Mas, ainda assim, há uma incredulidade do *autor* quanto aos rumos a seguir. Retornando ao *narrador* nas obras anteriores, ele diz não saber mais onde aplicar a sua “energia” depois que seu imaginário respondeu de forma tão cruel à sua caça por uma *filosofia* inédita, o que lhe faz apenas balbuciar revendo as imagens produzidas nos textos: o dilaceramento do *narrador* (“os gritos da borda das feridas”); a consequência deste mesmo dilaceramento (“mergulho negro no banho de sangue”); e o *corpo-coisa* sendo tragado pelas

259. Do original: “serré le cou par la corde réveil / tremblement réveil / brûlé consumé bonze / crève corps / hors des mains caresses / loin des lèvres bu / souvenir du corps / laissant aller présent l’instant survie / sans savoir sur quoi ouvrir l’énergie à l’imaginaire répondu / balbutiements à peine aux déchirures / les cris du bord des plaies non suffit / plongé noir dans le bain de sang / à travailler ses veines pour mots / je parole s’ouvrir bouche ouverte dire je vis à qui”. Ver Collobert, 2004, p. 416.

260. Barthes, 2004, p. 58.

palavras até sua morte metafórica (“a trabalhar as suas veias pelas palavras”).

Desta forma, o *autor* se questiona para quem ele escreveria agora – posto que o *narrador* morreu.

equilibrado ao caos sem armadura
sobreviverá ou não resistência aos golpes a duração longa da vida
eu deixei a exploração do abismo
tateando contra o dia
já algemadas as mãos os estigmas nos pulsos
aos pés os grilhões das correntes
a distância de um passo a unidade de medida
eu raspando o meu chão com isto
rastilho o ruído no espaço
inicialmente sobre a trilha sonora de Prometeu
o abutre na garganta
às pulsações no sangue rebatendo sem fim rumo ao silêncio
no meio da testa o deserto uniforme do futuro
atrás escondido talvez o corpo a ser amontoado²⁶¹

O início deste poema mostra que o *autor* se encontra totalmente desprotegido do mundo após a sua conclusão de uma impossibilidade na busca pela sua *filosofia de uma única palavra*, deixando-se inclusive inerte quanto à possibilidade de tentar continuar esta busca (“eu deixei a exploração do abismo / tateando contra o dia”).

As armadilhas que as *palavras* armaram para ele, fazem com que se sinta preso a ponto de ter as mãos e os pés atados. No entanto, enquanto *autor*, ele ainda tenta arquitetar o seu motim fazendo barulho com suas próprias amarras (“algemas” / “grilhões”) como um mito grego que tenta trazer uma energia vital aos humanos (esta é a imagem de Prometeu aqui), embora já cumprindo a punição que os deuses lhe impuseram para que isso não fosse possível (“o abutre na garganta”).

No entanto, o seu *corpo* responde em sentido contrário solicitando que ele se dê conta de que o fim mesmo de sua história seja a apatia. A retomada de sua consciência o faz enxergar o incerto que o futuro representa e, este ponto atrelado a inércia proposta anteriormente, o fazem ficar a mercê de um ataque que já parecia esperado.

pequena célula ativa em uma cabeça investigativa
indo querendo desesperadamente fixar sua secreção em algum lugar
a bondade das mucosas a espera dos orifícios
a festa muda e primeira da vida

261. Do original: “balancé au chaos sans armure / survivra ou non résistance aux coups la durée longue de vie / je parti l’exploration du gouffre / tâtonnant contre jour / déjà menottes aux mains les stigmates aux poignets / aux pieds les fers les chaînes / la distance d’un pas l’unité de mesure / je raclant mon sol avec ça / traîne le bruit dans l’espace / en premier sur la bande-son du prométhée / le vautour dans la gorge / à coups au sang rabattu sans fin vers le silence / au milieu du front le plat désert futur / derrière caché peut-être le corps à s’agglomérer”. Ver Collobert, 2004, p. 417.

envolta sob a lava pegajosa aderente fala-parede entre a qual
 nada pode ser feito para tirar os sons além da mera morte
 puxar os nervos para alçar o som os lábios mais alto
 o osso do crânio ressoa
 estrangulamento intenso retido para além da mera morte
 ou o não sorrir do sorriso a esvaziar em reflexos o rosto escuro apagado
 apenas a luz de uma visão distante
 partida para os sete dias do inferno circular
 criação tormentos e descanso inclusos
 sono completo e sonhos inclusos²⁶²

A *palavra* – “pequena célula ativa” – se insinua a este *corpo-autoria* como forma de resolução de seu problema e, paulatinamente, vai o dominando. Secretada, expandida, alcançando “a bondade das mucosas a espera dos orifícios”, a nova função deste *corpo* que se rende gradualmente ao (*pré-*)*discurso* como se este fosse “a festa muda e primeira da vida”. Mesmo retirado de uma “fala-parede” que já é universalmente delimitado – ou que não vai “além da mera morte”, mostrando assim a consciência de quão ineficaz e limitantes são as *palavras* e os *discursos* forjados por elas.

Qualquer leve insinuação do *sujeito-autor* para tentar mudar este percurso faz com que o seu crânio ressoe, produzindo assim mais *palavras*, e outras formas possíveis de significação sejam estranguladas pela lógica metafórica delas. Isso o faz lembrar das histórias compostas anteriormente através do “rosto escuro apagado” que vira em seu *narrador* e que agora é apenas uma lembrança.

Para além de saber como o processo de sua anulação se dará, o *corpo-autor* tem extrema ciência de quanto tempo esse processo de dominação das *palavras* dura: “sete dias” de “inferno circular”. Na obra de Danielle Collobert são raras as citações a passagens bíblicas, mas aqui parece haver uma paráfrase onde se reverte tanto à criação bíblica da Terra – pensando aqui o primeiro capítulo da Gênese e seus seis dias de trabalho + um dia de descanso²⁶³ – quanto à criação do Verbo – no primeiro capítulo do evangelho de João²⁶⁴, rememorando a Gênese. A própria Terra se torna o inferno onde “criações”, “tormentos”,

262. Do original: “petite cellule vivante à tête chercheuse / allant voulant désespérément coller son suc quelque part / la bonté aux muqueuses l’attente aux orifices / la fête muette première de vie / engloutie sous la lave coulée collante parole mur entre lequel / rien à faire pour sortir les sons au-delà juste la mort / tirer des nerfs pour remonter le son les lèvres plus haut / l’os crâne retenti / étranglement suraigu tenir au-delà juste la mort / ou non sourire du sourire à vide dans reflets à noir visage éteint / à peine lumière de vue lointaine / parti pour les sept jours d’enfer circulaire / création supplices et repos inclus / sommeil de pleine terre et rêves inclus”. Ver Collobert, 2004, p. 418.

263. Refiro-me aqui ao capítulo 1 e início do capítulo 2 (versículos 1 a 4) da Gênese. Ver Bíblia, [s.d.], *online*.

264. Mais especificamente, João, Capítulo 1, versículos de 1 a 5, onde se lê: “¹No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. ²No princípio, ele estava com Deus. ³Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito. ⁴O que foi feito nele era a vida, e a vida era a luz dos homens; ⁵e a luz brilha nas trevas, mas as trevas não a apreenderam”. Ver Bíblia, [s.d.]-a, *online*.

“descansos” e “sonhos” se cumprem em um *eterno retorno*²⁶⁵ assaz insensato que se sustenta através das *palavras*.

cujo sol por vezes melopeia em um amplo céu do aberto
 às costas planas o apartado
 o refugiado provável ao prazer tracionado sobre o início do suportável
 deste lado do assaz profundo a escrita no corpo
 eu gravando dos pós o instante apagado
 instigo a febre aos lábios ressonantes o gongo
 ou aerofones zumbindo fugindo da cabeça
 ou tambores de sobrevivência
 ou seco deserto poeiras bombas
 e lambendo ainda as chamas o corpo do medo
 eu do inseto vivente pregado à parede
 procurando vivente o sofrimento a mais
 sonhando-o mesmo que noturno
 em vista do definitivo²⁶⁶

Esta sustentação estabelecida pelas *palavras*, por vezes, é agradável – e por isso “melopeia” –; porém, não é difícil ao *sujeito-autor* constatar que este agrado é ilusório e que o *real sentido do mundo* está fora deste encanto – “apartado”, “refugiado” – e, por isso mesmo, o oposto do que é admitido como “o início do suportável”. No entanto, ainda que tenha essa consciência, observa as *palavras* começarem a dominá-lo através da “escrita no corpo” e isso o faz recordar do processo utilizado por elas ao transformar o *narrador* em pó.

O *sujeito-autor* ainda tenta fugir desta armadilha buscando elementos externos que o auxiliem com pensamentos voltados para fora de sua cabeça – “gongos”, “aerofones”, “tambores de sobrevivência” –, mas o que se apresenta é apenas o desastre – “seco deserto”, “poeiras”, “bombas”, “as chamas” e “o corpo do medo”.

O “inseto pregado a parede” estrebucha e é ali que ele se vê representado. Um ser que por um *golpe das palavras* apenas convulsiona, inutilmente, rumo a um fim que ele já conhece.

265. Referencio aqui a ideia de *eterno retorno* em Nietzsche, mais especificamente à passagem onde se lê: “E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!’”. Cf. Nietzsche, 2001, p. 230.

266. Do original: “dont le soleil parfois musique sur grand ciel d’ouvert / à plat dos l’écarté / l’écartelé probable à plaisir tirant sur la lancée du supportable / de ce côté-là d’assez profond l’écrit sur corps / je gravant du sablonneux l’instant effacé / pousser la fièvre aux lèvres résonantes le gong / ou rhombe bourdonnant fuyant la tête / ou tambours de survie / ou sec désert poussière bombes / et toujours léchant les flammes le corps de peur / je d’insecte vivant cloué au mur / cherchant vivant à souffrance plus / se la rêvant même nocturne / en vue du définitif”. Ver Collobert, 2004, p. 419.

eu tempo do quê
 a dispersão
 onda enrolada a observar
 incansavelmente do eu líquido convertido em vermelho
 fragmentos imperceptíveis ao pequeno olho do tempo visão nula
 no espaço nunca mais de um grande campo
 o resto aberto a flutuar as visões celestiais
 a sugar das sentenças sem dentes alimento
 eu esmago sons sílabas magma abalos telúricos
 ou ganho pela onda de ressaca a base perdida no subsolo da sintaxe
 dias de paixão
 luz das veias que vêm
 na superfície a articulação
 eu digo energia ardente o grito ou como queima o nunca dito²⁶⁷

“eu tempo do quê” é uma pergunta que parte do próprio *delírio-consciência* do *sujeito-autor* de seu destino pulverulento²⁶⁸. As *palavras*, seguindo a mesma linha do que fizeram ao *narrador*, ferem o *corpo-autor* o envolvendo em uma carapaça inicialmente *líquida e convertida em vermelho*, mas composta de “fragmentos imperceptíveis” que o encapsulam lentamente. Neste interim, ainda resta ao *sujeito-autor* a lembrança de algumas reminiscências: a ideia de que “um grande campo” poderia se abrir à sua frente na significação do mundo como em “campos celestiais”, mas que essa expansão fora limitada por “sugar das sentenças” desse mesmo mundo o seu “alimento”.

Ao mesmo tempo, “sons”, “sílabas”, “magmas” e “abalos telúricos” o cerceiam enquanto ele se recorda – como num lapso e com paixão – que o *sentido do todo* está para além do “subsolo da sintaxe” enquanto observa as *palavras* surgirem numa espécie de “luz” que recobre a sua pele com “a articulação” (do *discurso*). Antes de ser encapsulado totalmente pelas *palavras*, resta ao *sujeito-autor* a “energia ardente” do “grito”, como um protesto manifesto pelo “nunca dito”.

267. Do original: “je temps de quoi / l'étalement / vague roulée à regard / inlassablement du je liquide repéré rouge / fragments imperceptibles à petit œil du temps vision nulle / sur l'espace jamais plus d'un grand champ / le reste ouvert au vogueur les visions célestes / sucer des phrases nourriture sans dents / je broyeur sons syllabes magma secousses telluriques / ou gagné par le raz de marée perdu pied dans sous-sol syntaxe / jours de passion / lumière des veines qui vient / en surface l'articulation / je dit ardent énergie le cri ou comme brûle jamais dit”. Ver Collobert, 2004, p. 420.

268. Nenhuma das perguntas ao longo dos poemas desta obra trazem consigo o ponto de interrogação, mas busquei traduzi-los de forma que ficassem subentendidos.

DA PASTA À VIDA (OU “CONCLUSÃO”)

Conforme observado durante o percurso desta dissertação, o *corpo* – e o seu embate com as *palavras* – é tomado por perspectivas metafóricas que estabelecem uma outra via de interpretação nas suas mais diferentes representações – *corpo-discurso*, *corpo-coisa*, *corpo-autor*, morte metafórica, entre outros. Porém – e algo sumariamente dito no início do capítulo 2, ao iniciarmos a definição de metáfora em H. A. Mureña –, não havia sido estabelecida a definição de metáfora que se segue neste estudo – embora se possa desconfiar da linha seguida em acordo com os teóricos trazidos a lume até aqui.

Num primeiro momento, a estratégia pensada para a definição de metáfora na realização desta dissertação buscava uma proximidade com o conceito trazido por Pascal Quignard ao falar sobre Marco Cornélio Frontão em sua obra *Rhétorique spéculative*, mais especificamente na passagem:

A arte das imagens – que o imperador Marco Aurélio chama, em grego, de ícones, enquanto seu mestre [Marco Cornélio] Frontão nomeia geralmente, em latim, de imagens ou, algumas vezes, em grego filosófico, de metáforas – consegue ao mesmo tempo desassociar a convenção em cada língua e permite reassociar a linguagem ao fundo da natureza.²⁶⁹

Neste sentido, ao tentar aproximar a *prosa poética* realizada por Collobert em suas primeiras obras com a ideia de que o desmanche da linguagem que ela propunha nada mais era do que uma mescla entre os referenciais direcionados tanto à *poesia* quanto à *filosofia* – ou melhor, que ela via na *filosofia* a resultante mais adequada para a sua construção *poética* –, verificou-se uma proximidade com o que proposto por Paul Ricœur ao afirmar que:

[...] Não há lugar não-metafórico donde se perceba a ordem e a clausura do campo metafórico. A metáfora se diz metaforicamente. Tanto a palavra “metáfora” como a palavra “figura” testemunham essa recorrência da metáfora. A teoria da metáfora reenvia circularmente à metáfora da teoria, a qual determina a verdade do ser em termos de presença. Desde então, não pode haver princípio de delimitação da metáfora, não há definição cujo definidor não contenha o definido; a metaforicidade é absolutamente não-controlável. O projeto de decifrar a figura no texto filosófico destrói-se a si mesmo[...]²⁷⁰

Porém, enquanto avançava na pesquisa e percebia os meandros e inversões estilísticas da autora com relação à *palavra* e ao *discurso* – e aqui se pode pensar novamente num

269. QUIGNARD, Pascal. *Marco Cornélio Frontão: Primeiro Tratado de Retórica especulativa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Hedra, 2012. p. 17.

270. RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p. 442.

referencial *cinépoético* de construção –, acabei por perceber que:

As imagens que o instinto projeta diante de si, aquelas que a tradição recria em cada geração, ou simplesmente os sonhos se apresentando primeiramente com direitos iguais às percepções propriamente ditas, e a percepção verdadeira, atual e explícita, distinguem-se pouco a pouco dos fantasmas por um trabalho crítico. A palavra indica uma *direção* antes que uma função primitiva.²⁷¹

Mas é nessa “função primitiva” que Danielle Collobert estava focando quando da construção de sua obra, a base primordial daquilo que desenvolve o *todo* muito antes de seu fenômeno perceptivo ou verbalização. A sua *anima* ou – um passo a frente disso, mas muito distante da *representação* que Collobert coloca em estado de *crise* – a sua *stimmung*, pensada aqui em acordo com os princípios (*pós-*)*poéticos* desenvolvidos pela autora, onde:

“Uma *Stimmung* é nada que existe ‘em nós’. Na tonalidade afetiva, estamos eminentemente ‘do lado de fora’, não diante das coisas, mas nelas e elas em nós”²⁷². O lirismo exprime, ao mesmo tempo, o sentir e o ressentir, e a passagem da sensação ao sentimento se efetua pela intermediação do corpo, concebido não como objeto físico, mas como “carne” (*Leib*), lugar de troca entre o interior e o exterior.²⁷³

Durante todo o percurso deste estudo, as ideias de *corpo* e *carne* – além dos termos já pontuados (*palavra*, *discurso*, entre outros) – apareceram com abundância em nossas pesquisas e tive que resistir à tentação de enveredar para este lado, numa espécie de vertigem *artaudiana* sobre a *carne da palavra*, por uma questão simples: como Danielle Collobert não se deu conta de que, desde o início, ela já havia alcançado a tão almejada *filosofia de uma única palavra*?

Corpo, *palavra*, *carne*, *discurso*, *coisa*, *metáfora*, *paisagem*, *representação* e *crise*, na obra de Danielle Collobert, podem ser representadas em um único universal filosófico bem aparente: *PASTA*. Eis aqui o que as *palavras* encapsularam – tanto no caso do *narrador* quanto no caso do *sujeito* – não por almejarem a morte destes elementos – e, por isso mesmo, vinha-se afirmando até aqui a *metaforicidade* destas mortes – mas por reconhecerem neles uma espécie de núcleo fundamental – ou *coração*, pulsante, vívido... se preferirem – que as mantêm. Tudo, em última instância, é *pasta* e, a partir dela, cada existência

é portanto de origem (autêntica), cada uma é originária (surgimento do surgimento mesmo) e cada uma é original (incomparável, inderivável). Todas, entretanto, compartilham a mesma originariedade e a mesma originalidade: esse

271. Merleau-Ponty, 2018, p. 33-34.

272. STAIGER, Emil. *Les concepts fondamentaux de la poétique*. Tradução de Raphaël Célis e Michele Gennar. Bruxelles: Éditions Lebeer-Hossmann, 1990. p.50.

273. Collot, 2018, p. 54.

compartilhamento é em si-mesmo a origem.

O que isso compartilha não é nada que esteja na ordem de uma substância única da qual cada ser participaria: o que é compartilhado é também o que compartilha, o que é estruturalmente constituído pelo compartilhamento, e o que chamamos “a matéria”. A ontologia do ser-com só pode ser “materialista”, no sentido em que “matéria” não designa uma substância ou um sujeito nem um contrassujeito, mas designa propriamente aquilo que de si é compartilhado, aquilo que só é distinto de si, *partes extra partes*, originalmente impenetrável àquela penetração fusional e sublimadora que seria a de um “espírito”, um ponto sem dimensão e sem compartilhamento fora do mundo. A ontologia do ser-com é uma ontologia dos corpos, de todos os corpos, inanimados, animados, sentintes, falantes, pensantes, pesantes. “Corpo” significa antes de tudo: aquilo que está fora, como fora, ao lado, contra, junto, com um (outro) corpo, corpo a corpo, em dis-posição. Não apenas de um “eu” para um “outro”, mas a princípio *como eu*, de si para si: em pedra, madeira, plástico ou carne, um corpo é o compartilhamento e a partida do eu, para si, o quase-eu sem o qual o “eu” não seria nem mesmo “separado de si”.²⁷⁴

Portanto, *corpo* é a resultante parcial – porque definido – deste núcleo *pastoso* que dá vazão e sentido às *palavras*, mesmo sabendo-as inconclusivas e limitantes – ou seja, a *palavra* é o exemplo maior da representação de *metáfora* utilizada como compartilhamento de um *quase-eu* que só se afirma pela ilusão do *acreditar*, mas que nunca se afirma pois não o é. *Pasta*, eis! Nesse sentido, e me valendo aqui da aura da *metáfora* na(s) *palavra(s)* para defini-las – numa espécie de contra-ataque –, só me cabe observar, em acordo com Quignard, que:

As palavras dos homens são a água e o açúcar que eles misturam com o mais puro concentrado de arak. As obras são as pequenas colheres usadas para misturar a água, o arak e o açúcar no copo. O copo são as cidades do mundo. A esta mistura diluída eles chamam – em sua estranha mistura diluída – pelo estranho nome de língua. E eles bebem essa bebida aguada e açucarada que fecha suas pálpebras e que os separa menos do que eles pensam da crueldade e das camadas sobrepostas do que os precede e do silêncio.²⁷⁵

274. Do original: “Chaque étant est ainsi d’origine (authentique), chacun est originaire (surgissement du surgissement même) et chacun est original (incomparable, indériverable). Tous, cependant, partagent la même originarité et la même originalité : ce partage lui-même est l’origine. / Ce qu’il partage n’est rien qui soit dans l’ordre d’une substance unique à laquelle chaque étant participerait : ce qui est partagé est aussi bien ce qui partage, ce qui est structurellement constitué par le partage, et que nous appelons « la matière ». L’ontologie de l’être-avec ne peut être que « matérialiste », au sens où « matière » ne désigne pas une substance ou un sujet – ni un contre-sujet –, mais désigne proprement ce qui de soi est partagé, ce qui n’est que distinct de soi, *partes extra partes*, originariamente impénétrable à cette pénétration fusionnelle et sublimante qui serait celle d’un « esprit », point sans dimension et sans partage hors du monde. L’ontologie de l’être-avec est une ontologie des corps, de tous les corps, inanimés, animés, sentants, parlants, pensants, pesants. « Corps » veut dire avant tout, en effet : ce qui est dehors, en tant que dehors, à côté, contre, auprès, avec un (autre) corps, au corps à corps, dans la disposition. Non pas seulement d’un « soi » à un « autre », mais d’abord *comme soi*, de soi à soi: en pierre, en bois, en plastique ou en chair, un corps est le partage et le départ de soi, à soi, l’auprès-de-soi sans lequel « soi » ne serait pas même « à part soi »”. Ver Nancy, 1996, p. 107-108.

275. Do original: “Las palabras de los hombres son el agua y el azúcar que mezclan con el concentrado de arak más puro. Las obras son las pequeñas cucharas que sirven para mezclar el agua, el arak y el azúcar en el vaso. El vaso son las ciudades del mundo. A esta mixtura desleída la llaman – en su extraña mixtura desleída – con el nombre extraño de lengua. Y se toman esa bebida aguada y azucarada que les cierra los párpados y que les separa menos de lo que piensan de la crueldad y de los estratos superpuestos de lo que los precede y del silencio”. Ver Quignard, 2016, p. 437.

Posto isto, não surpreende a posição do poeta Christophe Tarkos – aparentemente guiado pela *filosofia* de Danielle Collobert para montar a sua própria *filosofia* (conhecida como *pasta-palavra* ou *pastalavra*) – em entrevista a Bertrand Verdier, em 3 de novembro de 1996, ao afirmar:

Bertrand Verdier – Há em todos os seus textos um lado evidentemente militante contra a linguagem incutida, reconhecida, mas esse desmistificar das engrenagens da linguagem faz com que não possamos levar a sério a linguagem tal como você a utiliza – é isso que chamei de ironia; ao mostrar como a linguagem funciona, seu texto não é mais crível. Há uma certa contradição entre a não-credibilidade da linguagem, que você demonstra, e a verdade que você pretende dizer, não?

Christophe Tarkos – É justamente aí que não há contradição. O que é muito bizarro, que sempre me impressiona, mas que me aflige muito, é quando as pessoas dizem que para dizer a verdade, é preciso treinar, que temos um instrumento, a linguagem, que é perfeita para isso, realmente precisa, com uma precisão refinada, e além disso você pode transitar por todos os lugares com ela pois ela transita por todos os lugares e assim você a utiliza para dizer a verdade. Isso me deixa completamente maluco, as pessoas que chegam a acreditar nisso. Eis que simplesmente você tem a Pastalavra, que para você pode não parecer *grandes-coisa* e vai realmente dizer a verdade com isso. Você não vai utilizá-la para dar uma explicação, você vai utilizá-la diretamente, puf!, é isso, Pastalavra, é o seu chão, é o único chão possível – simplesmente, é preciso que o chão seja verdadeiro. Isso é realmente a poesia, a poesia é sempre assim. E é verdade que a observação que você está fazendo é exatamente a observação que fazemos quando achamos que podemos realmente nos valer da linguagem para explicar alguma coisa. Eu estava pensando nisso outro dia, estava pensando digamos: há pessoas que se ocupam da verdade, são chamadas os filósofos, e que dizem a verdade, elas. Mas escrevem mega-poemas. Ninguém vai usar um texto filosófico como um texto que diz alguma coisa, porque, senão, teríamos um punhado de axiomas. E assim, quando se tenta dizer o máximo possível do que é verdade, cria-se um bom texto inutilizável, no sentido de que é a única coisa que podemos fazer. Isso não é mais claro, nem mais útil do que um poema. É a mesma coisa. Caso contrário, é pedagogia, logo de cara entramos na pedagogia, e a pedagogia, nós sabemos, o que é, que ela mente; mas isso é normal, essa é sua função.²⁷⁶

276. Do original: “B. V. - Il y a dans tous tes textes un côté militant évidemment contre la langue inculquée, reconnue, mais cette mise à nu des rouages de la langue fait qu'on ne peut pas prendre au sérieux la langue telle que tu l'emploies — c'est ça que j'appelais ironie; en montrant comment la langue fonctionne, ton texte n'en est plus crédible. Il y a comme une contradiction entre la non-crédibilité de la langue, que tu démontres, et la vérité que tu prétends dire, non? // C. T. - Justement c'est là où il n'y a pas la contradiction. Ce qui est très bizarre, qui m'étonne toujours, mais qui m'afflige totalement, c'est qu'on va te dire que pour dire la vérité, il faut faire un essai, qu'on a un instrument, la langue, qui est parfaite pour ça, vraiment précise, au cordeau quoi, toute fine, et en plus tu peux passer partout avec parce qu'elle passe partout et donc tu l'utilises pour dire une vérité. Ça m'affole complètement, les gens qui arrivent à croire ça. Alors que simplement t'as Patmo, quoi, tu n'as pas grand-chose et tu vas vraiment dire la vérité avec ça. Tu ne vas pas l'utiliser pour faire une explication, tu vas l'utiliser directement, pof, c'est ça, Patmo, c'est ton plat, c'est le seul plat d'ailleurs - simplement, il faut que le plat soit vrai. C'est vraiment la poésie, la poésie est toujours comme ça. Et c'est vrai que la remarque que tu fais, c'est exactement la remarque de quand on pense qu'on peut vraiment se servir du langage pour expliquer quelque chose. Je pensais à ça l'autre jour, je pensais on va te dire : Il y a quelqu'un qui s'occupe de la vérité, ça s'appelle les philosophes, et qui disent la vérité, eux. Mais ils font des super-poèmes. Personne ne va se servir d'un texte philosophique comme d'un texte qui dit quelque chose, parce que, sinon, on aurait une addition d'axiomes. Et donc quand il essaie de dire le maximum de ce qui est vrai, ça nous fait un bon texte inutilisable, au sens où c'est la seule chose qu'on puisse faire. Il n'est pas plus clair, ni plus utile qu'un poème. C'est la même chose. Sinon, c'est de la pédagogie, tout de suite on est dans la pédagogie, et la pédagogie, on le sait, ce que c'est, que ça ment; mais c'est normal, c'est sa fonction”. O grifo utilizado em *grandes-coisa* é do autor desta dissertação. Ver Tarkos, 2008, p. 355-356.

Sendo assim, *pasta* seria este pré-concebível que comporta em si toda a verdade e as *palavras* que surgem a partir disto são micro-esferas possíveis – e limitadas – desta mesma verdade, inconcebível ao abstrato de composição que as *palavras* comportam. Porém, as *palavras* só podem ser geradas num fluxo de interdependência com a *pasta* – que se poderia metaforicamente chamar de *corpo*²⁷⁷, caso não houvesse definição melhor – ou, como bem definido pelos organizadores da revista *Change*, na quarta capa da edição em homenagem à Danielle Collobert:

a máquina de contar

entre o conto, que acredita contar para nada,
 e o relato, que não sabe que conta,
 avança em todos os sentidos a narração
 [...]
 contadores ou relatores?
 narradoras e narradores
 desenham o entrelaçamento em torno de
 Danielle Collobert
 desaparecida, no coração
 da nova narrativa²⁷⁸

277. Penso aqui na ideia de que, retirados todos os ossos do corpo humano, por exemplo, o que sobra é pura *pasta* – modelável e pulsante.

278. Do original: “**la machine à conter** // entre le conte, qui croit compter pour rien, / et le rappor tage, qui ne sait pas qu’il conte, / avance en tous sens la narration [...] conteurs ou rapporteurs ? / narratrices et narrateurs / dessinent l’entrelacs autour de / Danielle Collobert / disparue, au cœur / de la narration nouvelle”. Ver *Change*, out. 1979, quarta capa.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. São Paulo: RCA Records, 1993. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3jSdQgBNsL7mkvBPb05yuQ?si=b6071ad49ea145f8>. Acesso em: 26 out. 2023.
- BAKEWELL, Sarah. **No café existencialista**. Tradução de Denise Bottman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BECKETT, Samuel. Cascando. Tradução de Maria Clara Coelho. **Concinnitas**, n. 23, ano 2013, v. 02, dez. 2013. p. 71-80. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/11497>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- BECKETT, Samuel. **L'innommable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. *E-book*.
- BECKETT, Samuel. **Pour finir encore et autres foirades**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.
- BECKETT, Samuel. **Têtes-mortes**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften - Band VI: Fragmente vermischten, Inhalts, Autobiographische Schriften**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BERNOLD, André. **Beckett's Friendship 1979-1989**. Dublin: The Lilliput Press, 2015. *E-book*.
- BÍBLIA, A.T. Gênesis. Português. In: **Bíblia de Jerusalém**. Bahia: Comunidade Sant'Ana, Cap. 1 e 2, [s.d.]. Disponível em: <https://liturgiashoras.online/biblia/biblia-jerusalem/genesis/1-2/> e <https://liturgiashoras.online/biblia/biblia-jerusalem/genesis/2-2/>. Acesso em: 30 jan. 2024.
- BÍBLIA, N.T. João. Português. In: **Bíblia de Jerusalém**. Bahia: Comunidade Sant'Ana, Cap.

1, [s.d.]-a. Disponível em: <https://liturgiadas horas.online/biblia/biblia-jerusalem/ioannem/1-2/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

BLANCHOT, Maurice. **L'Écriture du desastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOOGARINS. **Elogio a instituição do cinismo**. Los Angeles: OAR, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4TNkbRrsbfpttq1p9gQwIq?si=0c211e78056d4e7c>. Acesso em: 02 set. 2023.

BONAVIRI, Giuseppe. **Des nuits sur les hauteurs**. Traduit de l'italien par U. E. Torrigiani et D. Collobert. Paris: Denoël, 1973.

CAILLÉ, Anne-Renée. *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'oeuvre poétique de Christophe Tarkos*. 2014. 426 f. Tese (Ph.D. em Literatura em Língua Francesa) – Departamento de Literatura em Língua Francesa, Faculdade de Artes e Ciências, Montreal, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CAMPOS, Marcio; PETERLE, Patricia. “A apropriação como enxerto: Da *pasta* de Danielle Collobert à *pasta-palavra* de Christophe Tarkos”. **Texto Poético**, v. 19, n. 38, p. 180-204, jan./abr. 2023.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 2000.

CHANGE. **L'atelier d'écriture**. Paris: Seghers/Laffont, n. 11, maio 1972.

CHANGE. **la machine à conter**. Paris: Seghers/Laffont, n. 38, out. 1979.

CHANGE. **Monstre poésie**. Paris: Seghers/Laffont, n. 23, jun. 1975.

CHANGE. **SET international**. Paris: Seghers/Laffont, n. 36, nov. 1978.

CHAR, René. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1983.

COLLOBERT, Danielle. **Allò Doncs**. Traducció d'Antoni Clapós / Victor Sunyol. Osona: Eumo Editorial, 2009.

COLLOBERT, Danielle. **Asesinato**. Traducción de Pablo Moíño Sánchez. Madrid: La Navaja Suiza Editores, 2017.

COLLOBERT, Danielle. **Cahiers 1956-1978**. Paris: Seghers/Laffont, 1983.

COLLOBERT, Danielle. Cahiers (1956-1978). *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres II**. Paris: P.O.L, 2005. p. 275-367.

COLLOBERT, Danielle. Chants des guerres. *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres II**. Paris: P.O.L, 2005. p. 139-160.

COLLOBERT, Danielle. **Decir vivo a quién**. Traducción de Antonio F. Rodríguez. Barcelona: Kriller 71 Ediciones, 2017.

COLLOBERT, Danielle. **Den altså**. Oversat af Louise Bundgaard. pela editora København: Forlaget Aleatorik, 2023.

COLLOBERT, Danielle. **Den då**. Översatt av Martin Högström. Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2020.

- COLLOBERT, Danielle. **Dire I-II**. Paris: Seghers/Laffont, 1972.
- COLLOBERT, Danielle. Dire I – Dire II. *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres I**. Paris: P.O.L, 2004. p. 113-289.
- COLLOBERT, Danielle. **Il donc**. Paris: Seghers/Laffont, 1976.
- COLLOBERT, Danielle. Il donc. *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres I**. Paris: P.O.L, 2004. p. 291-412.
- COLLOBERT, Danielle. **In the environs of a film**. Translated by Nathanaël. New York: Litmus Press, 2019.
- COLLOBERT, Danielle. **It then**. Translated by Norma Cole. New York: O books/Litmus Press, 2022.
- COLLOBERT, Danielle. **je partant voix sans réponse articuler parfois les mots**. Illustration par Jacques Hémary. Lyon: Carobella ex-natura, 2016. Contém 1 CD (60’).
- COLLOBERT, Danielle. **Meurtre**. Paris: Gallimard, 1964.
- COLLOBERT, Danielle. Meurtre. *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres I**. Paris: P.O.L, 2004. p. 17-111.
- COLLOBERT, Danielle. **Mord**. Oversat af Louise Bundgaard. København: Forlaget Aleatorik, 2023.
- COLLOBERT, Danielle. **Murder**. Translated by Nathanaël. New York: Litmus Press, 2013.
- COLLOBERT, Danielle. **Notebooks, 1956-1978**. Translated by Norma Cole. New York: Litmus Press, 2003.
- COLLOBERT, Danielle. **Œuvres I**. Paris: P.O.L, 2004.
- COLLOBERT, Danielle. **Œuvres II**. Paris: P.O.L, 2005.
- COLLOBERT, Danielle. **Recherche**. Paris: Fourbis Éditeur, 1990.
- COLLOBERT, Danielle. **Survie**. Malakoff: Orange Export Ltd., 1978.
- COLLOBERT, Danielle. Survie. *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres I**. Paris: P.O.L, 2004. p. 413-420.
- COLLOBERT, Danielle. Survival. *In*: COLE, Norma (ed.). **Crosscut Universe: Writing on Writing from France**. Rhode Island: Burning Deck, 2000. p. 41-43.
- COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Tradução Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. *E-book*
- COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. Tradução de Ida Alves. **Gragoatá**, Niterói, n. 33, p. 17-31, 2º sem. 2012.
- COLODORO, Max. **Ontología de la ausencia**: La metáfora en el horizonte de la desconstrucción. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012.
- DAIVE, Jean; COLLOBERT, Francine. Entretien: Rostrenen, 1989. **Le cahier du refuge**: Danielle Collobert, Marselha: cipM, p. 5-10, jun. 2006.
- DALMASO, Alice Copetti. **Fiandografia**: experimentações entre leitura e escrita numa pesquisa em educação. 2016. 99 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-

graduação em Educação (PPGE), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**: Textos e entrevistas (1953-1974). Tradução por Cíntia Vieira da Silva *et al.* São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – vol. 1**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução de Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

DERRIDA, Jacques. Introducción a E. Husserl. *In*: **L'origine de la géométrie**. França: Ed. Presses Universitaire, 1962.

D I S K U R S . **ARD1 Hörspieldatenbank**. Disponível em: <https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1545795&vi=1&SID>. Acesso em: 10 set. 2023.

ÉCLAIR BRUT. Danielle COLLOBERT – Redécouverte (France Culture, 1978). **Youtube**, 20 de jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JrKhzqq49OU>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ESPOSITO-TORRIGIANI, Uccio. Suite & Fin. *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres II**. Paris: P.O.L, 2005. p. 371-397.

FAIRE-PART. **Ce que Change a fait**. Mariac: Éditions Curandera. n° 16-17, 1° trim. 2005.

FERRÉ, André. **Géographie littéraire**. Paris: Éditions du Sagittaire, 1946.

fig. Paris: Fourbis Éditeur, n. 1, set. 1989.

fig. Paris: Fourbis Éditeur, n. 2, mar. 1990.

Fin. Paris: Galerie Pierre Brullé, n. 2, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GAVRONSKY, Serge. **Six Contemporary French Women Poets**: Theory, Practice, and Pleasures. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1973.

GENETTI, Stefano, Il dito nella piaga. Dentro i “Cahiers” di Danielle Collobert. **Studi Francesi**, n. 158, Ano 53, v. 2, maio-ago. 2009. p. 298-313. Disponível em: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7795>. Acesso em: 16 fev. 2023.

GIRAUDON, Liliane. **Les Pénétrables**. Paris: P.O.L, 2012. *E-book*.

GIRAUDON, Liliane; DELUY, Henri. **Poésies en France depuis 1960**: 29 femmes, Une Anthologie. Paris: Stock, 1994.

- GLEIZE, Jean-Marie. **A noir. Poésie et littéralité**. Paris: Seuil, 1992.
- GRANDMONT, Dominique. Le cœur, la raison. In: **Le cahier du refuge**: Danielle Collobert. Marselha: cipM, p. 32-34, jun. 2006.
- HIATT, Marty. Danielle Collobert's Survie. **Cordite Poetry Review**, 2016. Disponível em: <http://cordite.org.au/essays/mhiatt-collobert/>. Acesso em: 30 out. 2023.
- HOCQUARD, Emmanuel; RAQUEL. **Orange Export Ltd. 1969-1986**. Paris: Flammarion, 1986.
- JE partant voix sans réponse articuler parfois les mots. **Quoique**, [s.d.]. Disponível em: <https://quoique.net/livres/survie/>. Acesso em: 11 set. 2023.
- JE partant voix sans réponse articuler parfois les mots. Interprete: mazette. **Soundcloud**, 30 set. 2015. Disponível em: <https://soundcloud.com/mazette-1/sets/je-partant-voix-sans-r-ponse>. Acesso em: 11 set. 2023.
- JENNY, Laurent *et al.* **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- JULLIEN, François. **Tratado da eficácia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- KAKFA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAKFA, Franz. **Diários: 1909-1923**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- KOPP, Robert (org). **Dictionnaire de œuvres érotiques**. Paris: Robert Laffont, 2001.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KRUK, Frances. "Slammed into Walls": Violence and the Impersonalized Subject in Danielle Collobert's *It Then*. **Contemporary Women's Writing**, v. 9, n. 1, p. 112-130, mar. 2015.
- LA RIVIÈRE ÉCHAPPÉE**. Rennes: Éditions Apogée, n. 11, dec. 1999.
- LE CAHIER DU REFUGE. **Danielle Collobert**. Marselha: cipM, jun. 2006.
- MELKONIAN, Martin. Imprimée vivante. In: **Le cahier du refuge**: Danielle Collobert. Marselha: cipM, p. 29-31, jun. 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MESCHONNIC, Henri. **Modernidade, modernidade**. Tradução de Lucius Provase. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- MICHAUX, Henri. **Plume précédé de Lointain intérieur**. Paris: Gallimard, 2016. *E-book*.
- MOLDER, Maria Filomena. **Símbolo, analogia e afinidade**. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.
- MORVAN, Françoise. Danielle Collobert. **Françoise Morvan**, 22 jun. 2014. Disponível em: <https://francoisemorvan.com/recherche/edition/danielle-collobert/>. Acesso em: 01 jan. 2024.

- MORVAN, Françoise. Note sur l'édition. *In*: COLLOBERT, Danielle. **Œuvres II**. Paris: P.O.L, 2005. p. 7-17.
- MORVAN, Françoise. Toujours lentement le même temps. *In*: **Le cahier du refuge**: Danielle Collobert. Marselha: cipM, p. 11-17, jun. 2006.
- MUREÑA, H. A. **La metáfora y lo sagrado**. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.
- NANCY, Jean-Luc. **Être singulier pluriel**. Paris: Galilée, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. **Le sens du monde**. Paris: Galilée, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NITRINI, Sandra. Tropismos: a trama invisível e a substância da vida. *In*: SARRAUTE, Nathalie. **Tropismos**. São Paulo: Luna Parque, 2017. p. 113-118.
- NOIR jusqu'à l'éclair. Interprete: mazette. **Soundcloud**, 16 set. 2012. Disponível em: <https://soundcloud.com/mazette-1/sets/noir-jusqu-l-clair>. Acesso em: 10 set. 2023.
- O MASSACRE de 500 mil pessoas declarado crime contra a humanidade meio século depois. **BBC News Brasil**, 21 jul. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36853914>. Acesso em: 11 set. 2023.
- PAVESE, Cesare. **Il mestiere di vivere**. Milano: Rizzoli, 2021. *E-book*.
- PAVESE, Cesare. **Lavorare stanca**. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001. *E-book*.
- PAVESE, Cesare. **O ofício de viver**. Tradução de Alfredo Amorim. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- PAVESE, Cesare. **Trabalhar cansa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PAZ, Fábio Mariano da. "História e organização do sistema educativo francês: da escola maternal à universidade". **Avesso do Avesso**, Araçatuba, v. 15, n. 15, p. 22-42, nov. 2017.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PILLING, John. **A Samuel Beckett Chronology**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- POUCEL, Jean-Jacques. Afterword: On the Remembrance of an Occupation. **Contemporary French and Francophone Studies**, v. 23, n. 2, p. 133-136, 2019.
- PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?** Tradução de Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.
- QUIGNARD, Pascal. **Marco Cornélio Frontão**: Primeiro Tratado de *Retórica especulativa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Hedra, 2012.
- QUIGNARD, Pascal. **Pequeños tratados I**. Traducción de Miguel Morey. México D.F.: Sexto Piso, 2016.
- RADIOHEAD. **15 step**. Londres: XL Recordings, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4oXg7xT4ksBxHTx8PcmSXw?si=8d9b5019738f4aa7>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- RELLA, Franco. **Limiaries**. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021.

RENOUPREZ, Martine. “La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide”. **Çedille - Revista de Estudos Franceses**, Tenerife, n. 7, p. 171-192, 2017. Disponível em: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1241>. Acesso em: 17 nov. 2023.

RESSOURCE “Collobert, Danielle (1940-1978)”. **IMEC**, [s.d.]. Disponível em: <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a0114598649625d9ns1>. Acesso em: 21 fev. 2023.

RECH, Nathalia. 1 poema de Danielle Collobert. **as turas**, 17 mar. 2018. Disponível em: <https://asturas.wordpress.com/2018/03/17/1-poema-de-danielle-collobert/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

RICŒUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICŒUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RODRIGUES, Carla. Como se não fosse literatura: Derrida, Nietzsche e a questão dos estilos. **Poiesis: Revista de Filosofia**, v. 15, n. 2, p. 83-96, 2017.

ROUBAUD, Jacques *et al.* pour Danielle Collobert. **Change**, n. 38, p. 42-70, nov. 1979.

ROYET-JOURNOUD, Claude. Uma só palavra. [Entrevista concedida a] Régis Bonvicino. **Sibila**, São Paulo, ano 4, n. 7, p. 11-18, nov. 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **L'intertextualité: Mémoire de la littérature**. Paris: Armand Colin, 2001.

SANTOS, Maria Eduarda Bandeira Cardoso dos. A relação entre ato e potência na metafísica de Aristóteles. **Revista Húmus**, [s.l.], v. 3, n. 7, p. 111-121, 2013. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/1504>. Acesso em: 29 out. 2023.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Rumo a uma nova terra. **Revista Ecológica**, São Paulo, n. 5, pp. 38-49, jan-abr 2013a.

SARRAUTE, Nathalie. **Tropismes**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

SARRAUTE, Nathalie. **Tropismos**. Tradução de Marcela Vieira. São Paulo: Luna Parque, 2017.

SCHLACHTEN. **ARD1 Hörspieldatenbank**. Disponível em: <https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1433151&SID>. Acesso em: 10 set. 2023.

STAIGER, Emil. **Les concepts fondamentaux de la poétique**. Tradução de Raphaël Célis e Michèle Gennar. Bruxelles: Éditions Lebeer-Hossmann, 1990.

SIDI Bou Saïd. **Dar Saïd**. Disponível em: <https://www.darsaid.com.tn/sidi-bou-said/?lang=en/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. A dificuldade de origem. **Revista Letras**, Curitiba: Editora da UFPR, n. 56, p. 85-93. jul./dez. 2001.

SLOTEDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p. 272.

SOUZA, Pedro de. De como se perder na tradução. *In*: GUERINI, Andréia *et al* (org). **Sobre discurso e tradução**. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2014. p. 13-26.

STOUT, John C. Writing (at) the Limits of Genre: Danielle Collobert's Poetics of Transgression. **Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures**, v. 53, p. 299-309, 2000.

TARKOS, Christophe. **Écrits poétiques**. Paris: P.O.L, 2008.

TAYLOR, John. **Reading Danielle Collobert**. 2018. Disponível em: <https://my-blackout.com/2018/05/29/reading-danielle-collobert/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada. *In*: FREITAS, Luana Ferreira de *et al* (org). **Literautra traduzida**: tradução comentada e comentários da tradução. Tradução de Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Carlos Costa. Fortaleza: Substância, 2017. p. 15-35.

VATTIMO, Gianni. **La fin de la modernité**. Traduction de l'italien par C. Alunni. Paris: Seuil, 1987.

VEGA, David Pérez. Asesinato, de Danielle Collobert. **Desde la ciudad sin cines**, Madrid, 11 out. 2017. Disponível em: <http://desdelaciudadincines.blogspot.com/2017/10/asesinato-de-danielle-collobert.html>. Acesso em: 26 fev. 2023.

WALL-ROMANA, Christophe. **Cinpoetry**: Imaginary cinemas in French poetry. New York: Fordham University Press, 2013.

WALL-ROMANA, Christophe. Danielle Collobert's aux environs d'un film: poetic writing on the brink of cinema. **Contemporary French and Francophone Studies**, v. 9, n. 3, p. 265-273, 2005.

WEINRICH, Harald. **Linguística da mentira**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa e Werner Heidermann. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017.

YUSTE FRIAS, José. Au seuil de la traduction: la paratraduction. *In*: NAAIJKENS, Ton. (org). **Event or Incident. Événement on Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels**. Bern: Peter Lang SA, v. 3, 2010. p. 287-316.

ANEXO I – Tradução de *La ralentie*, de Henri Michaux

Henri Michaux

La ralentie

Henri Michaux

A desacelerada

LA RALENTIE

Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps. On déguste. On rit dans son poing. On ne croit plus qu'on sait. On n'a plus besoin de compter. On est heureuse en buvant ; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. On est, on a le temps. On est la ralentie. On est sortie des courants d'air. On a le sourire du sabot. On n'est plus fatiguée. On n'est plus touchée. On a des genoux au bout des pieds. On n'a plus honte sous la cloche. On a vendu ses monts. On a posé son œuf, on a posé ses nerfs.

Quelqu'un dit. Quelqu'un n'est plus fatigué. Quelqu'un n'écoute plus. Quelqu'un n'a plus besoin d'aide. Quelqu'un n'est plus tendu. Quelqu'un n'attend plus. L'un crie. L'autre obstacle. Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi, Lorellou ?

Ne peut plus, n'a plus part à rien, quelqu'un.

A DESACELERADA

Desacelerada, a gente sente o pulso das coisas; a gente ressona nele; a gente tem todo o tempo; tranquilamente, toda a vida. A gente devora os sons, a gente os devora tranquilamente; toda a vida. A gente vive em seus sapatos. A gente faz a limpeza deles. A gente não precisa mais se apertar. A gente tem todo o tempo. A gente degusta. A gente ri entremãos. A gente não acredita mais do que a gente sabe. A gente não precisa mais contar. A gente é feliz bebendo; a gente é feliz sem beber. A gente produz a pérola. A gente é, a gente tem o tempo. A gente é a desacelerada. A gente está fora das correntes de ar. A gente tem o sorriso modesto. A gente não está mais cansada. A gente não está mais comovida. A gente tem joelhos na ponta dos pés. A gente não tem mais vergonha do erro. A gente vendeu os seus montes. A gente resolve seus problemas, a gente acalma seus nervos.

Alguém diz. Alguém não está mais cansado. Alguém não ouve mais. Alguém não precisa mais de ajuda. Alguém não está mais tenso. Alguém não espera mais. Um grita. O outro obstrui o caminho. Alguém rola, dorme, costura, és tu, Lorellou?

Não pode mais, não tem mais parte em nada, alguém.

Quelque chose contraint quelqu'un.

Soleil, ou lune, ou forêts, ou bien troupeaux, foules ou villes, quelqu'un n'aime pas ses compagnons de voyages. N'a pas choisi, ne reconnaît pas, ne goûte pas.

Princesse de marée basse a rendu ses griffes ; n'a plus le courage de comprendre ; n'a plus le cœur à avoir raison.

... Ne résiste plus. Les poutres tremblent et c'est vous. Le ciel est noir et c'est vous. Le verre casse et c'est vous.

On a perdu le secret des hommes.

Ils jouent la pièce « en étranger ». Un page dit « Beh » et un mouton lui présente un plateau. Fatigue ! Fatigue ! Froid partout !

Alguma coisa coage alguém.

Sol, ou lua, ou florestas, ou mesmo rebanhos, multidões ou cidades, alguém não gosta de seus companheiros de viagem. Não escolheu, não reconhece, não aprecia.

Princesa da maré baixa desistiu de suas garras; não tem mais coragem de entender; não tem mais vontade de ter razão.

...Não resiste mais. As vigas tremem e é você. O céu está escuro e é você. O vidro quebra e é você.

A gente perdeu o segredo dos homens.

Eles estão representando a peça “como estrangeiros”. Um pajem diz “Beh” e uma ovelha lhe apresenta um tabuleiro. Cansaço! Cansaço! Frio em toda parte!

Oh ! Fagots de mes douze ans, où crépitez-vous maintenant ?

On a son creux ailleurs.

On a cédé sa place à l'ombre, par fatigue, par goût du rond. On entend au loin la rumeur de l'Asclépiade, la fleur géante.

... ou bien une voix soudain vient vous bramer au cœur.

On recueille ses disparus, venez, venez.

Tandis qu'on cherche sa clef dans l'horizon, on a la noyée au cou, qui est morte dans l'eau irrespirable.

Elle traîne. Comme elle traîne ! Elle n'a cure de nos soucis. Elle a trop de désespoir. Elle ne se rend qu'à sa douleur. Oh, misère, oh, martyre, le cou serré sans trêve par la noyée.

Oh! Feixes dos meus doze anos, onde vocês crepitam agora?

A gente tem o seu vazio algures.

A gente cedeu seu lugar à sombra, por cansaço, por gostar do simples. A gente ouve ao longe o rumor da Asclepiade, a flor gigante.

...ou mesmo uma voz que de repente vocifera no coração.

A gente recolhe seus desaparecidos, venham, venham.

Enquanto a gente procura sua chave no horizonte, a gente tem a afogada ao pescoço, que morreu na água irrespirável.

Ela arrasta. Como ela arrasta! Ela não se importa com as nossas preocupações. Ela tem muito desespero. Ela só cede à sua dor. Oh, miséria, oh, martírio, o pescoço apertado incessantemente pela afogada.

On sent la courbure de la Terre. On a désormais les cheveux qui ondulent naturellement. On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est sœur par l'eau et par la feuille. On n'a plus le regard de son œil, on n'a plus la main de son bras. On n'est plus vaine. On n'envie plus. On n'est plus enviée.

On ne travaille plus. Le tricot est là, tout fait, partout.

On a signé sa dernière feuille, c'est le départ des papillons.

On ne rêve plus. On est rêvée. Silence.

On n'est plus pressée de savoir.

C'est la voix de l'étendue qui parle aux ongles et à l'os.

A gente sente a curvatura da Terra. A gente agora tem cabelos que ondulam naturalmente. A gente não trai mais o solo, a gente não trai mais o alburnete, a gente é irmanado pela água e pela folha. A gente não tem mais a atenção do seu olho, a gente não tem mais a mão de seu braço. A gente não é mais vaidosa. A gente não inveja mais. A gente não é mais invejada.

A gente não trabalha mais. A malha está aí, toda feita, em toda parte.

A gente assina sua última folha, é a partida das borboletas.

A gente não sonha mais. A gente é sonhada. Silêncio.

A gente não tem mais pressa de saber.

É a voz da vastidão que fala às unhas e ao osso.

Enfin chez soi, dans le pur, atteinte du dard de la douceur.

On regarde les vagues dans les yeux. Elles ne peuvent plus tromper. Elles se retirent déçues du flanc du navire. On sait, on sait les caresser. On sait qu'elles ont honte, elles aussi.

Epuisées, comme on les voit, comme on les voit désemparées !

Une rose descend de la nue et s'offre au pèlerin ; parfois, rarement, combien rarement. Les lustres n'ont pas de mousse, ni le front de musique.

Horreur ! Horreur sans objet !

Poches, cavernes toujours grandissantes.

Loques des cieus et de la terre, monde avalé sans profit, sans goût, et rien que pour avaler.

Finalmente em casa, na pureza, atingida pela flecha da doçura.

A gente vislumbra as ondas nos olhos. Elas não podem mais enganar. Elas recuam desapontadas do flanco do navio. A gente sabe, a gente sabe acariciá-las. A gente sabe que elas estão envergonhadas, elas também.

Exaustas, como a gente pode ver, como a gente pode as ver desamparadas!

Uma rosa desce da nuvem e se oferece ao peregrino; às vezes, raramente, quão raramente. Os candelabros não têm musgo, nem a fronte musical.

Horror! Horror sem propósito!

Bolsões, cavernas sempre crescentes.

Farrapos dos céus e da terra, mundo engolido sem benefício, sem gosto, e somente por engolir.

Une veilleuse m'écoute. « Tu dis, fait-elle, tu dis la juste vérité, voilà ce que j'aime en toi. » Ce sont les propres paroles de la veilleuse.

On m'enfonçait dans des cannes creuses. Le monde se vengeait. On m'enfonçait dans des cannes creuses, dans des aiguilles de seringues. On ne voulait pas me voir arriver au soleil où j'avais pris rendez-vous.

Et je me disais : « Sortirai-je ? Sortirai-je ? Ou bien ne sortirai-je jamais ? Jamais ? » Les gémissements sont plus forts loin de la mer, comme quand le jeune homme qu'on aime s'éloigne d'un air pincé.

Il est d'une grande importance qu'une femme se couche tôt pour pleurer, sans quoi elle serait trop accablée.

A l'ombre d'un camion pouvoir manger tranquillement. Je fais mon devoir, tu fais le tien et d'attroupement nulle part.

Uma luz noturna me escuta. “Você diz, fala ela, você diz a verdade correta, eis o que eu gosto em você”. Estas são as próprias palavras da luz noturna.

Estavam me empurrando para dentro de tubos ocos. O mundo se vingava. Estavam me empurrando para dentro de tubos ocos, em agulhas de seringas. Não queria me ver chegar ao sol onde eu tinha marcado um encontro.

E eu me dizia: “Eu sairei? Eu sairei? Ou será que nunca sairei? Nunca?” Os gemidos são mais altos longe do mar, como quando o jovem que a gente ama se afasta com um ar afetado.

É de grande importância que uma mulher vá dormir cedo para chorar, caso contrário ela estaria muito sobrecarregada.

Na sombra de um caminhão, poder comer tranquilamente. Eu faço a minha parte, você faz a sua e sem aglomeração em parte alguma.

Silence ! Silence ! Même pas vider une pêche. On est prudente, prudente.

On ne va pas chez le riche. On ne va pas chez le savant. Prudente, lovée dans ses anneaux.

Les maisons sont des obstacles. Les déménageurs sont des obstacles. La fille de l'air est un obstacle.

Rejeter, bousculer, défendre son miel avec son sang, évincer, sacrifier, faire périr...
Pet parmi les aromates renverse bien des quilles.

Oh, fatigue, effort de ce monde, fatigue universelle, inimitié !

Lorellou, Lorellou, j'ai peur... Par moments l'obscurité, par moments les bruissements.

Ecoute. J'approche des rumeurs de la Mort.

Silêncio! Silêncio! Sem sequer esgotar a energia. A gente é cuidadosa, cuidadosa.

A gente não vai à casa do rico. A gente não vai à casa do sábio. Cuidadosa, enroscada em seus anéis.

As casas são obstáculos. Os transportadores são obstáculos. A aventureira é um obstáculo.

Rejeitar, empurrar, defender seu mel com seu sangue, destituir, sacrificar, fazer perecer...
Peido entre os aromáticos pode render um *spara*.

Oh, cansaço, esforço deste mundo, cansaço universal, inimizade!

Lorellou, Lorellou, eu tenho medo... Às vezes a escuridão, às vezes os sussurros.

Ouçã. Eu me aproximo dos rumores da Morte.

Tu as éteint toutes mes lampes.

L'air est devenu tout vide, Lorellou.

Mes mains, quelle fumée ! Si tu savais... Plus de paquets, plus porter, plus pouvoir. Plus rien, petite.

Expérience : misère ; qu'il est fou le porte-drapeau !

... et il y a toujours le détroit à franchir.

Mes jambes, si tu savais, quelle fumée !

Mais j'ai sans cesse ton visage dans la carriole...

Você apagou todas as minhas lâmpadas.

O ar se tornou completamente vazio, Lorellou.

Minhas mãos, como fumaça! Se você soubesse... Não mais pacotes, não mais portes, não mais poder. Nada mais, querida.

Experiência: miséria; pois é louco o porta-bandeira!

...e há sempre o estreito para atravessar.

Minhas pernas, se você soubesse, como fumaça!

Mas vejo continuamente seu rosto na carroça...

Avec une doublure de canari, ils essayaient de me tromper. Mais moi, sans trêve, je disais : « Corbeau ! Corbeau ! » Ils se sont lassés.

Ecoute, je suis plus qu'à moitié dévorée. Je suis trempée comme un égout.

Pas d'année, dit grand-père, pas d'année où je vis tant de mouches. Et il dit la vérité. Il l'a dit sûrement... Riez, riez petits sots, jamais ne comprendrez que de sanglots il me faut pour chaque mot.

Le vieux cygne n'arrive plus à garder son rang sur l'eau.

Il ne lutte plus. Des apparences de lutte seulement.

Non, oui, non. Mais oui, je me plains. Même l'eau soupire en tombant.

Je balbutie, je lape la vase à présent. Tantôt l'esprit du mal, tantôt l'événement... J'écoutais l'ascenseur. Tu te souviens, Lorellou, tu n'arrivais jamais à l'heure.

Com uma fantasia de canário, eles tentaram me enganar. Mas eu, sem cessar, dizia: "Corvo! Corvo!". Eles se cansaram.

Ouçã, já fui mais da metade devorada. Estou encharcada como um esgoto.

Nenhum ano, disse o avô, nenhum ano eu vi tantas moscas. E ele disse a verdade. Ele a disse certamente... Riam, riam tolinhos, nunca entenderão quantos soluços eu preciso para cada palavra.

O velho cisne não consegue mais manter seu lugar na água.

Ele não luta mais. Aparenta lutar apenas.

Não, sim, não. Mas sim, eu me queixo. Até a água suspira ao cair.

Eu balbucio, eu sorvo o lodo atualmente. Às vezes o espírito do mal, às vezes o acontecimento... Eu ouvia o elevador. Você se lembra, Lorellou, você nunca chegava na hora.

Forer, forer, étouffer, toujours la glacière-misère. Répit dans la cendre, à peine, à peine ; à peine on se souvient.

Entrer dans le noir avec toi, comme c'était doux, Lorellou...

Ces hommes rient. Ils rient.

Ils s'agitent. Au fond, ils ne dépassent pas un grand silence.

Ils disent « là ». Ils sont toujours « ici ».

Pas fagotés pour arriver.

Ils parlent de Dieu, mais c'est avec leurs feuilles.

Ils ont des plaintes. Mais c'est le vent.

Ils ont peur du désert.

... Dans la poche du froid et toujours la route aux pieds.

Plaisirs de l'Arragale, vous succombez ici. En vain tu te courbes, tu te courbes, son de

Furar, furar, sufocar, sempre a glacial-miséria. Alívio nas cinzas, mal, mal; mal a gente se lembra.

Entrar na escuridão com você, como era doce, Lorellou...

Esses homens riem. Eles riem.

Eles se agitam. No fundo, eles não vão além de um grande silêncio.

Eles dizem "ali". Eles estão sempre "aqui".

Despreparados para chegar.

Eles falam de Deus, mas é com suas folhas.

Eles têm queixas. Mas é passageiro.

Eles têm medo do deserto.

...Envoltos pelo frio e com a estrada sempre aos pés.

Prazeres do Arragale, vocês sucumbem aqui. Em vão você se curva, você se curva, som

l'olifant, on est plus bas, plus bas...

Dans le souterrain, les oiseaux volèrent après moi, mais je me retournai et dis : « Non. Ici, souterrain. Et la stupeur est son privilège. »

Ainsi je m'avançai seule, d'un pas royal.

Autrefois, quand la Terre était solide, je dansais, j'avais confiance. A présent, comment serait-ce possible ? On détache un grain de sable et toute la plage s'effondre, tu sais bien.

Fatiguée on pèle du cerveau et on sait qu'on pèle, c'est le plus triste.

Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd !

« Poursuivez le nuage, attrapez-le, mais attrapez-le donc », toute la ville paria, mais je ne pus l'attraper. Oh, je sais, j'aurais pu... un dernier bond... mais je n'avais plus le goût. Perdu l'hémisphère, on n'est plus soutenue, on n'a plus le cœur à sauter. On ne

do olifante, a gente está mais baixo, mais baixo...

No subterrâneo, os pássaros voaram atrás de mim, mas eu me virei e disse: “Não. Aqui, subterrâneo. E o estupor é seu privilégio.”

Assim eu avançara sozinha, com um passo real.

Antigamente, quando a Terra era sólida, eu dançava, eu tinha confiança. Atualmente, como isso seria possível? A gente tira um grão de areia e toda a praia desmorona, você bem sabe.

Cansada a gente descasca o cérebro e sabemos que descascamos, é o mais triste.

Quando a desgraça puxa seu fio, como se desfaz, como se desfaz!

“Persigam a nuvem, peguem-na, mas peguem-na mesmo”, toda a cidade apostou, mas eu não consegui pegá-la. Oh, eu sei, eu poderia ter... um último pulo... mas não me apeteceu mais. Perdido o hemisfério, a gente não tem mais apoio, a gente não tem mais disposição para saltar. A gente não

trouve plus les gens où ils se mettent. On dit : « Peut-être. Peut-être bien », on cherche seulement à ne pas froisser.

Ecoute, je suis l'ombre d'une ombre qui s'est enlisée.

Dans tes doigts, un courant si léger, si rapide, où est-il maintenant, ... où coulaient des étincelles. Les autres ont des mains comme de la terre, comme un enterrement.

Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la tire-lire à cause de toi. J'ai le cœur crayeux, les doigts morts à cause de toi.

Petit cœur en balustrade, il fallait me retenir plus tôt. Tu m'as perdu ma solitude. Tu m'as arraché le drap. Tu as mis en fleur mes cicatrices.

Elle a pris mon riz sur mes genoux. Elle a craché sur mes mains.

Mon lévrier a été mis dans un sac. On a pris la maison, entendez-vous, entendez-vous le bruit

encontra mais as pessoas onde elas se colocam. A gente diz: "Talvez. Talvez sim", a gente procura apenas não ofender.

Ouçã, eu sou a sombra de uma sombra que está atolada.

Em teus dedos, um fluxo tão leve, tão rápido, onde está agora, ... onde fluíam faíscas. Os outros têm mãos como terra, como um funeral.

Juana, eu não posso ficar, eu te asseguro. Eu tenho uma perna de pau no mealheiro por sua causa. Eu tenho um coração de giz, os dedos mortos por sua causa.

Coraçãozinho na balaustrada, era preciso me deter mais cedo. Você me fez perder minha solidão. Você arrancou meu lençol. Você floresceu minhas cicatrizes.

Ela tirou o arroz do meu colo. Ela cuspiu nas minhas mãos.

Meu galgo foi colocado em um saco. Levaram a casa, vocês ouvem, vocês ouvem o barulho

qu'elle fit, quand, à la faveur de l'obscurité, ils l'emportèrent, me laissant dans le champ comme une borne. Et je souffris grand froid.

Ils m'étendirent sur l'horizon. Ils ne me laissèrent plus me relever. Ah ! Quand on est pris dans l'engrenage du tigre...

Des trains sous l'océan, quelle souffrance ! Allez, ce n'est plus être au lit, ça. On est princesse ensuite, on l'a mérité.

Je vous le dis, je vous le dis, vraiment là où je suis, je connais aussi la vie. Je la connais. Le cerveau d'une plaie en sait des choses. Il vous voit aussi, allez, et vous juge tous, tant que vous êtes.

Oui, obscur, obscur, oui inquiétude. Sombre semeur. Quelle offrande ! Les repères s'enfuirent à tire d'aile. Les repères s'enfuient à perte de vue, pour le délire, pour le flot.

que ela fez, quando, favorecidos pela escuridão, eles a levaram, deixando-me no campo como um marco. E eu suportei um frio tremendo.

Eles me estenderam sobre o horizonte. Eles não me deixaram levantar mais. Ah! Quando a gente é pego nas artimanhas do tigre...

Trens sob o oceano, que sofrimento! Vamos, não é mais sobre estar na cama, isso. A gente é princesa depois disso, a gente merece.

Eu lhes digo, eu lhes digo, realmente aqui onde estou, eu também conheço a vida. Eu a conheço. O cérebro de uma ferida sabe das coisas. Ele os vê também, venham, e julga a todos vocês, enquanto existirem.

Sim, obscuro, obscuro, sim inquietude. Semeador soturno. Que oferenda! As referências fugiram rapidamente. As referências fogem a perder de vista, pelo delírio, pelo fluxo.

Comme ils s'écartent, les continents, comme ils s'écartent pour nous laisser mourir ! Nos mains chantant l'agonie se desserrèrent, la défaite aux grandes voiles passa lentement.

Juana ! Juana ! Si je me souviens... Tu sais quand tu disais, tu sais, tu le sais pour nous deux, Juana ! Oh ! Ce départ ! Mais pourquoi ? Pourquoi ? Vide ? Vide, vide, angoisse ; angoisse, comme un seul grand mât sur la mer.

Hier, hier encore ; hier, il y a trois siècles ; hier, croquant ma naïve espérance ; hier, sa voix de pitié rasant le désespoir, sa tête soudain rejetée en arrière, comme un hanneton renversé sur les élytres, dans un arbre qui subitement s'ébroue au vent du soir, ses petits bras d'anémone, aimant sans serrer, volonté comme l'eau tombe...

Hier, tu n'avais qu'à étendre un doigt, Juana ; pour nous deux, pour tous deux, tu n'avais qu'à étendre un doigt.

Como eles se afastam, os continentes, como eles se afastam para nos deixar morrer! Nossas mãos cantando a agonia afrouxaram, a derrota com grandes velas passa lentamente.

Juana! Juana! Se eu me lembro... Sabe quando você disse, você sabe, você sabe por nós dois, Juana! Oh! Essa partida! Mas por quê? Por quê? Vazio? Vazio, vazio, angústia; angústia, como um único grande mastro sobre o mar.

Ontem, ontem ainda; ontem, há três séculos; ontem, triturando minha ingênua esperança; ontem, sua voz de piedade beirando o desespero, sua cabeça subitamente jogada para trás, como um besouro virado sobre suas duras asas, em uma árvore que subitamente se sacode ao vento do ocaso, seus pequenos braços de anêmona, amando sem apertar, voluntários como a água que cai...

Ontem, você só tinha que esticar um dedo, Juana; para nós dois, para ambos, você só tinha que esticar um dedo.