

3. O Argélico

3.1 Versão para o português

L'Archangélique

O Arcangélico

LE TOMBEAU

O TÚMULO

I

I

1

Immensité criminelle
vase fêlé de l'immensité
ruine sans limites

Imensidão criminosa
vaso trincado daimensidão
ruína sem limites

immensité qui m'accable molle
je suis mou
l'univers est coupable

imensidão que me abate mole
estou mole
o universo é culpado

la folie ailée ma folie
déchire l'immensité
et l'immensité me déchire

loucura alada minha loucura
rasga a imensidão
e a imensidão me rasga

je suis seul
des aveugles liront ces lignes
en d'interminables tunnels

estou só
cegos lerão essas linhas
em intermináveis túneis

je tombe dans l'immensité
qui tombe en elle-même
elle est plus noir que ma mort

caio na imensidão
que cai em si mesma
ela é mais negra que minha morte

le soleil est noir
la beauté d'un être est le fond des caves

o sol é negro
a beleza de um ser é o fundo dos
porões um grito

un cri de la nuit définitive

da noite definitiva

ce qui aime dans la lumière

o que ama na luz

le frisson dont elle est glacée
est le désir de la nuit

o calafrio que a faz gélida
é o desejo da noite

2

je mens
et l'univers se cloue
à mes mensonges déments

minto
e o universo se prega
às minhas mentiras dementes

l'immensité
et moi
dénonçons les mensonges l'un de l'autre

a imensidão
e eu
denunciamos as mentiras um do outro

la vérité meurt
et je crie
que la vérité ment

a verdade morre
e eu grito
que a verdade mente

ma tête sucrée
qu'épuise la fièvre
est le suicide de la vérité

minha cabeça doce
que a febre esgota
é o suicídio da verdade

3

le non-amour est la vérité
et tout ment dans l'absence d'amour
rien n'existe qui ne mente

o não-amor é a verdade
e tudo mente na ausência do amor
nada existe que não minta

comparé au non-amour
l'amour est lâche
et n'aime pas

comparado ao não-amor
o amor é frouxo
e não ama

l'amour est parodie du non-amour
la vérité parodie du mensonge
l'univers un suicide gai

o amor é paródia do não-amor
a verdade paródia da mentira
o universo um suicídio alegre

dans le non-amour
l'immensité tombe en elle même
ne sachant que faire

no não-amor
a imensidão cai em si mesma
não sabendo o que fazer

4

tout est pour d'autres en paix
 les mondes tournent majestueux
 dans leur monotonie calme

para os outros tudo está em paz
 os mundos giram majestosos
 em sua monotonia calma

l'univers est en moi comme en lui-même
 plus rien ne m'en sépare
 je me heurte en moi-même à lui

o universo está em mim como em si
 mesmo
 nada mais me separa dele
 eu me choco em mim mesmo nele

dans le calme infini
 où les lois l'enchaînent
 il glisse à l'impossible immensément

na calma infinita
 onde as leis o acorrentam
 ele desliza para o impossível
 imensamente

5

horreur
 d'un monde tournant en rond
 l'objet du désir est plus loin

Horror
 de um mundo girando em círculos
 o objeto do desejo está mais longe

la gloire de l'homme est
 si grande qu'elle soit
 d'en vouloir une autre

a glória do homem é
 por maior que ela seja
 a de querer outra

je suis
 le monde est avec moi
 poussé hors du possible

Sou
 comigo o mundo é lançado
 para fora do possível

je ne suis que le rire
 et la nuit puérile
 où tombe l'immensité

sou apenas o riso
 e a noite pueril
 onde cai a imensidão

6

je suis le mort
l'aveugle
l'ombre sans air

comme les fleuves dans la mer
en moi le bruit et la lumière
se perdent sans finir

je suis le père
et le tombeau
du ciel

eu sou o morto
o cego
sombra sem ar

como os rios no mar
em mim o ruído e a luz
se perdem sem findar

eu sou o pai
e sou o túmulo
do céu

7

l'excès de ténèbres
est l'éclat de l'étoile
le froid de la tombe est un dé

la mort joua le dé
et le fond des cieux jubile
de la nuit qui tombe en moi

o excesso de trevas
é o brilho da estrela
o frio da tumba é um dado

a morte lançou o dado
e o fundo dos céus jubila-se
com a noite que cai em mim

II

8

Le temps m'opresse je tombe
 et je glisse sur les genoux
 mes mains tâtent la nuit

adieu ruisseaux de lumière
 il ne me reste que l'ombre
 la lie le sang

j'attends le coup de cloche
 où jetant un cri
 j'entrerais dans l'ombre

II

O tempo me oprime caio
 e me arrasto de joelhos
 minhas mãos tateiam a noite

adeus córregos de luz
 só me resta a sombra
 a borra o sangue

guardo o toque do sino
 onde soltando um grito
 entrarei na sombra

III

9

Un long pied nu sur ma bouche
 un long pied contre le coeur
 tu es ma soif ma fièvre

pied de whisky
 pied de vin
 pied fou de terrasser

ô ma cravache ma douleur
 talon très haut me terrassant
 je pleure de ne pas mourir

ô soif
 inapaisable soif
 désert sans issue

III

Longo pé nu em minha boca
 um longo pé contra o peito
 você minha sede minha febre

pé de whisky
 pé de vinho
 pé louco para massacrar

minha chibata minha dor
 salto tão alto me massacrando
 oh eu choro por não morrer

oh sede
 implacável sede
 deserto sem saída

10

soudaine bourrasque de mort où je crie
aveugle à deux genoux
et les orbites vides

súbita rajada de morte onde grito
cego sobre dois joelhos
e as órbitas vazias

couloir où je ris d'une nuit insensée

corredor onde rio numa noite
insana

couloir où je ris dans le claquement des portes
où j'adore une flèche

corredor onde rio no bater de portas
onde adoro uma flecha

et j'éclate en sanglots
le coup de clairon de la mort
mugit dans mon oreille

e rebento em soluços
o toque de trombeta da morte
muge em meu ouvido

IV

11

Au-delà de ma mort
un jour
la terre tourne dans le ciel

IV

Para além de minha morte
um dia
a terra gira no céu

je suis mort
et les ténèbres
alternent sans finir avec le jour

estou morto
e as trevas
sem findar se alternam com o dia

l'univers m'est fermé
en lui je reste aveugle
accordé au néant

o universo é fechado
nele me encontro cego
em sintonia com o nada

12

le néant n'est que moi-même
l'univers n'est que ma tombe
le soleil n'est que la mort

o nada é apenas eu mesmo
o universo é apenas meu túmulo
o sol é apenas a morte

mes yeux sont l'aveugle foudre
mon coeur est le ciel
où l'orage éclate

meus olhos são o raio cego
meu coração é o céu
onde a tormenta explode

en moi-même
au fond d'un abîme
l'immense univers est la mort

em mim mesmo
no fundo de um abismo
o imenso universo é a morte

13

je suis la fièvre
le désir
je suis la soif

sou a febre
o desejo
sou a sede

la joie qui retire la robe
et le vin qui fait rire
de n'avoir plus de robe

a alegria que despe o vestido
e o vinho que faz rir
de não ter mais vestido

dans un bol de gin
une nuit de fête
les étoiles tombent du ciel

num pote de gim
uma noite de festa
estrelas caem do céu

je lampe la foudre à longs traits
je vais rire aux éclats
la foudre dans le coeur

engulo o raio às talagadas
vou rir às gargalhadas
o raio no coração

L'AURORE

A AURORA

14

Crache le sang
c'est la rosée
le sabre dont je mourrai

Cospe o sangue
é o orvalho
sabre em que morrerei

de la margelle du puits
regarde le ciel étoilé
a la transparence des larmes

da beira do poço
olha o céu estrelado
tem a transparência das lágrimas

15

Je te trouve dans l'étoile
je te trouve dans la mort
tu es le gel de ma bouche
tu as l'odeur d'une morte

Eu te encontro na estrela
eu te encontro na morte
você é o gelar de minha boca
você tem cheiro de morta

tes seins s'ouvrent comme la bière
et me rient de l'au-delà
tes deux longues cuisses délirent
ton ventre est nu comme un râle

seus seios se abrem como o esquife
e me sorriem do além
suas duas longas coxas deliram
seu ventre está nu como um estertor

tu es belle comme la peur
tu es folle comme une morte

você é bela como o medo
você é louca como uma morta

16

Le malheur est innommable
le coeur est une grimace

A desgraça é inominável
o coração uma careta

ce qui tourne dans le lait
le rire de folle de la mort

o que azeda no leite
o riso de louca da morte

17

Une étoile s'est levée
tu es je suis le vide
une étoile s'est levée
douloureuse comme le coeur

Uma estrela nasceu
você é eu sou o vazio
uma estrela nasceu
dolorosa como o coração

luisante comme une larme
tu siffles c'est la mort
l'étoile emplit le ciel
douloureuse comme une larme

luzente como uma lágrima
você assovia é a morte
a estrela ganha o céu
dolorosa como uma lágrima

je sais que tu n'aimes pas
mais l'étoile qui se lève
coupante comme la mort
épuise et tord le coeur

eu sei que você não ama
mas a estrela que nasce
cortante como a morte
exaure e torce o coração

18

Je suis maudit voilà ma mère
que cette nuit est longue
ma longue nuit sans larmes

eu sou maldito olha minha mãe
como esta noite é longa
longa noite sem lágrimas

nuit avare d'amour
ô coeur cassé de pierre
enfer de ma bouche de cendre

noite avara de amor
oh coração de pedra partido
inferno de minha boca de cinzas

tu es la mort des larmes
sois maudite
mon coeur maudit mes yeux malades te
cherchent

você é a morte das lágrimas
maldita seja
meu coração maldito meus olhos
doentes te buscam

tu es le vide et la cendre
oiseau sans tête aux ailes battant la nuit

você é o vazio e a cinza
pássaro sem cabeça indo pelos ares
na noite

l'univers est fait de ton peu d'espoir

o universo é feito da sua parca
esperança

l'univers est ton coeur malade et le mien

battant à froler la mort
au cimetière de l'espoir

ma douleur est la joie
et la cendre le feu

o universo é seu coração doentio e
o meu

batendo a roçar a morte
no cemitério da esperança

minha dor é a alegria
e a cinza o fogo

19

Dent de haine
tu es maudite
qui est maudite paiera

tu paieras ta part de haine
l'horrible soleil tu mordras
qui est maudit mord le ciel

avec moi tu déchireras
ton coeur aimé de l'effroi
ton être étranglé d'ennui

tu es l'amie du soleil
il n'est nul repos pour toi
ta fatigue est ma folie

Dente de ódio
você é maldita
quem é maldita pagará

pagará sua parte de ódio
o horrível sol morderá
quem é maldito morde o céu

comigo partirá
seu coração amado pelo pavor
seu ser estrangulado pelo tédio

você é a amiga do sol
não há repouso para você
seu cansaço é minha loucura

20

De la bouse dans la tête
j'éclate je hais le ciel
qui suis-je à cracher les nues
il est amer d'être immense
mes yeux sont des cochons gras
mon coeur est de l'encre noire
mon sexe est un soleil mort

les étoiles tombées dans une fosse sans fond

je pleure et ma langue coule
il importe peu que l'immensité soit ronde

et roule dans un panier à son
j'aime la mort je la convie
dans la boucherie de Saint-Père

Com a bosta na cabeça
reberto eu execro o céu
eu quem sou a cuspir nuvens
é amargo ser imenso
meus olhos são porcos gordos
meu peito é de tinta negra
meu sexo é um sol morto

estrelas caídas num fosso sem
fundo

choro e minha língua se perde
pouco importa que a imensidão seja
redonda

e role numa urna
amo a morte e a convido
ao açougue do Santo Pai

21

Noire mort tu es mon pain
je te mange dans le coeur
l'épouvante est ma douceur
la folie est dans ma main.

Negra morte tu és meu pão
eu te devoro no peito
com o terror me deleito
tenho a loucura na mão.

22

Nouer la corde du pendu
avec les dents d'un cheval mort.

Prender a corda do enforcado
com dentes de um cavalo morto.

23

Douceur de l'eau
rage du vent

Doçura da água
fúria do vento

éclat de rire de l'étoile
matinée de beau soleil

uma gargalhada da estrela
um belo dia de sol

il n'est rien que je ne rêve
il n'est rien que je ne crie

não há nada que eu não sonhe
não há nada que eu não grite

plus loin que les larmes la mort
plus haut que le fond du ciel
dans l'espace de tes seins

mais longe que a lágrima a morte
mais alto que o fundo do céu
no espaço de teus seios

24

Limpide de la tête aux pieds
fragile comme l'aurore
le vent a brisé le coeur

Límpido da cabeça aos pés
frágil como a aurora
o vento partiu o coração

à la dureté de l'angoisse
la nuit noire est une église
où l'on égorge un porc

face à dureza da angústia
a noite negra é uma igreja
onde se degola um porco

tremblante de la tête aux pieds
fragile comme la mort
agonie ma grande soeur

trêmula da cabeça aos pés
frágil como a morte
agonia velha companheira

tu es plus froide que la terre

você é mais fria que a terra

25

Tu reconnaîtras le bonheur
en l'apercevant mourir

Reconhecerá a felicidade
vendo-a morrer

ton sommeil et ton absence
accompagnent dans la tombe

seu sono e sua ausência
acompanham na tumba

26

Tu es le battement du coeur
que j'écoute sous mes côtes
et le souffle suspendu

Você é o toque do coração
que escuto sob as costelas
e a respiração suspensa

27

Mes sanglots sur tes genoux
j'ébranlerai la nuit

Meus soluços nos seus joelhos
eu abalarei a noite

ombre d'ailes sur un champ
mon coeur d'enfant perdu

sombra de asas sobre um campo
meu coração de menino perdido

28

Ma soeur riante tu es la mort
le coeur défaille tu es la mort
dans mes bras tu es la mort

Minha irmã risonha você é a morte
o coração desfalece você é a morte
nos meus braços você é a morte

nous avons bu tu es la mort
comme le vent tu es la mort
comme la foudre la mort
la mort rit la mort est la joie

nós bebemos você é a morte
como o vento você é a morte
como o raio a morte
a morte ri a morte é a alegria

29

Seule tu es ma vie
des sanglots perdus
me séparent de la mort
je te vois à travers les larmes
et je devine ma mort

Sozinha você é minha vida
soluços perdidos
separam-me da morte
eu te vejo através de lágrimas
e adivinho minha morte

si je n'aime pas la mort
la douleur

se não amo a morte
a dor

et le désir de toi
me tueraient

e o desejo por você
me matariam

ton absence
ta détresse
me donnent la nausée
temps pour moi d'aimer la mort
temps de lui mordre les mains

sua ausência
sua aflição
dão-me náusea
tempo para mim de amar a morte
tempo de morder suas mãos

30

Aimer c'est agoniser
aimer c'est aimer mourir
les singes puent en mourant

Amar é agonizar
amar é amar morrer
macacos fedem ao morrer

assez je me voudrais mort
je suis trop mou pour cela
assez je suis fatigué

chega me queria morto
sou mole demais para isso
chega estou cansado

assez je t'aime comme un fêlé
je ris de moi l'âne d'encre
brayant aux astres du ciel

chega te amo como um doido
rio de mim asno retinto
zurrando aos astros do céu

nue tu éclatais de rire
géante sous le baldaquin
je rampe afin de n'être plus

nua você gargalhava
gigante sob o baldaquim
rastejo para não mais ser

je désire mourir de toi
je voudrais m'anéantir
dans tes caprices malades

desejo morrer de você
queria me aniquilar
nos seus caprichos doentios

LE VIDE

O VAZIO

31

Des flammes nous entourèrent
sous nos pas l'abîme s'ouvrit
un silence de lait de gel d'ossements
nous enveloppait d'un halo

Chamas nos cercaram
sob nossos pés o abismo se abriu
um silêncio de leite de gelar ossadas
nos envolvia com um halo

tu es la transfigurée
mon sort t'a cassé les dents
ton coeur est un hoquet

você é a transfigurada
meu destino te quebrou os dentes
seu coração é um soluço

tes ongles ont trouvé le vide

suas unhas tocaram o vazio

tu parles comme le rire
les vents dressent tes cheveux
l'angoisse serrant le coeur
précipite ta moquerie

você fala como o riso
os ventos arrepiam seus cabelos
a angústia apertando o peito
precipita seu deboche

tes mains derrière ma tête
ne saisissent que la mort
tes baisers riantes ne s'ouvrent
qu'à ma pauvreté d'enfer

por trás da minha cabeça
suas mãos só tocam a morte
seus beijos risonhos só se abrem
à minha pobreza de inferno

sous le baldaquin sordide
où pendent les chauves-souris
ta merveilleuse nudité
n'est qu'un mensonge sans larmes

sob o baldaquim sórdido
onde pendem morcegos
sua maravilhosa nudez
não passa de mentira sem lágrimas

32

mon cri t'appelle dans le désert
où tu ne veux pas venir
mon cri t'appelle dans le désert
où tes rêves s'accompliront

meu grito te chama no deserto
onde você não quer vir
meu grito te chama no deserto
onde seus sonhos se cumprirão

ta bouche scellée à ma bouche
et ta langue dans mes dents
l'immense mort t'accueillera
l'immense nuit tombera

sua boca unida à minha boca
e sua língua em meus dentes
a imensa morte te acolherá
a imensa noite cairá

alors j'aurais fait le vide
dans ta tête abandonnée
ton absence sera nue
comme une jambe sans bas

e eu teria esvaziado
sua cabeça abandonada
sua ausência estará nua
como uma perna sem meias

en attendant le désastre
où la lumière s'éteindra
je serai doux dans ton coeur
comme le froid de la mort

à espera do desastre
depois que a luz se apagar
estarei no seu coração
suave como o frio da morte

3.2. A leitura

O termo *Arcangélico*, do grego *archangelikós*, é por definição a qualidade do mais elevado anjo, mensageiro da palavra divina, o arcanjo. Seguindo a etimologia da palavra arcanjo, tem-se *archō*, que é o primeiro ou principal governante, e *aggelos*, o mensageiro, ou seja, a figura do anjo principal, ou anjo-chefe. Assim como na tradição cristã os “anjos-chefes” são encarregados de levar a palavra de Deus diretamente aos homens, na tradição judaica a Cabala define o *Arcangélico* como o elo do espiritual com o divino, grau a que nenhum mortal poderia aceder, a que chamam o Mundo da Criação.

Como se sabe, o significado original da palavra *poesia* é criação. Ambas as concepções configuram, portanto, através do elo do homem com o divino ou com o espiritual a relação da palavra (mensagem ou criação) com o sagrado, o que investe o termo *arcangélico* de uma aura poética que se desdobra no movimento de conexão entre o alto e o baixo, o céu e a terra, o corpo e o espírito. Nessa perspectiva, a palavra, ou a poesia, pode ser considerada, por sua função mediadora, como o próprio objeto do sagrado.

Ao fornecer um valor sagrado para a poesia, Bataille a sacraliza, mas, como se viu, na medida em que recupera no sagrado a concepção do heterogêneo definindo-o também no duplo sentido de *aggios*, “sujo e santo”, é que a sua poesia toma corpo. Se entendido o termo no seu uso corrente, sacralizar aqui seria mais “dessacralizar”, ou seja, o autor incorpora no sentido do sacro a desordem, a desarmonia, o sujo; enfim, tudo que é da ordem da turbulência do sensível, da morte, do excesso, do incontido, é o que configura a ordem do sagrado na qual a poesia de Bataille se cria.

Em termos formais, é interessante notar que Bataille utiliza versos de metros variados, que são teoricamente, versos livres. No entanto, quando examinados mais de perto, logo se vê que o poeta recorre em grande medida aos metros tradicionalmente usados para a poesia jocosa e popular, para a paródia, como os de sete, seis, cinco, e três sílabas. A opção por versos curtos já apareceu formada na opinião de Bataille: “um estilo breve é como o desconhecimento do tempo (o da pedra)”, diz ele ao comentar o estilo (oposto) de Proust. São, portanto, os versos curtos são os mais próprios para expressar o desconhecido.

Assim, ao mesmo tempo em que esses metros comunicam uma abertura, eles deixam o sentido em aberto: são versos “capengas”, interrompidos, mutilados que também desempenham um efeito contrastante, por seu efeito de ironia, com o conteúdo essencial a que pretende-se comunicar. O uso do metro de sete sílabas pode também ser lido, portanto, como uma indicação da consciência crítica da poesia (por se saber palavra, farsa, representação), e expressaria nesse sentido uma constante inviabilidade do poeta de dizer o mundo sensível, a morte. Veja-se como exemplo do uso de sete sílabas esta quadra que, fora o último verso, é toda em sete, e evidencia bem o elemento paródico: “Le malheur est innommable / le coeur est une grimace // ce qui tourne dans le lait / le rire de folle de la mort”¹⁸⁵ (A desgraça é inominável / o coração uma careta // o que azeda no leite / o riso de louca da morte). Misturam-se elementos cômicos a um cenário nada cômico, pelo contrário, fala-se de um infortúnio, mas ao mesmo tempo de careta, de riso de louca, assim como se usa o metro popular, ou seja, o autor está sempre jogando com a ambiguidade, o que se verá mais claramente a seguir.

Bataille também constrói poemas em que de início predomina o verso livre para, em seguida, emendar no uso de versos de seis sílabas (ex: poemas 5 ou 11), o que obviamente coloca a tradição do alexandrino em jogo. No início esse movimento é quase imperceptível (e até poderíamos acreditar que ele é uma mera coincidência do verso que usa tantos recursos de repetições, anáforas, etc.), mas a partir do poema 20 os trechos são cada vez maiores, e fica quase impossível negar que haja algo de estranho neles, ou que a coincidência seria recorrente demais para ser assim chamada.

Os versos de Bataille podem ser considerados livres já que por definição, nesta obra, o metro é variado. Contudo, reconhecendo a metrificação em trechos esparsos do livro, revela-se que a luta com a descontinuidade do corpo, com a estrutura fechada que somos, encena-se também na dimensão formal nessa poesia. O poeta quer ser livre, quer ir à experiência da morte, mas ao expressá-la não apenas cai em palavras, cai na poesia – na bela poesia; cai no plano sujo da “bela poesia” e é assombrado por ela. O estilo curto não necessariamente pediria o encadeamento de sequências de um mesmo metro alternadas com o verso livre. Contudo, esse elemento fica quase imperceptível na leitura que traz tantas

¹⁸⁵ Note-se que a sílaba terminada em e mudo foi contada. A questão fica explícita na análise da tradução.

camadas de substância sensível entre versos que insistem no cheiro putrefato da morte, no que é repulsivo: “les singes puent en mourant” (macacos fedem ao morrer). A ordem só se forma para logo se dissolver: certo grau de repulsa pelo conteúdo é indispensável para a experiência que Bataille parece querer tirar daqui; sem ela o leitor encontra os porquês e logo faz do livro um objeto simples e decifrável.

Nesse sentido, se esta poesia se constitui na ruína, é notório o trabalho formal desenvolvido no *Arcangélico*, que apresenta bem um aspecto revoltoso interno à forma que o constitui. Aqui a poesia encena bem mais que a batalha do Bem contra o Mal de que os anjos se encarregam, mas trata de criar o debate entre a forma e o informe no interior do corpo fechado da poesia, reproduzindo nesse movimento o conflito que, em última análise, o autor quer expressar entre a miséria e a glória da poesia, entre a necessidade de experimentar o vazio da morte e a incontornável queda dada na expressão, na paródia do sensível.

Se Bataille ouve a “contestação sem frase” de Rimbaud, aquele revida contestando o silêncio em que o poeta (este) o deixou. Das imagens que tornam a morte sensível, passando pelo desejo erótico pelo desconhecido, todo o hermetismo aqui envolvido fala da experiência do silêncio real, uma experiência violenta e instigante. Vale aqui salientar que o autor tira proveito das duas possibilidades da palavra contestação: protesto e demanda. A sua investida sobre a poesia nunca abandona essa dupla perspectiva que movimenta o homem que inquire o desconhecido: ele demanda o infinito porque protesta contra a sua condição descontínua na medida em que se espelha na morte.

Entre *O túmulo*, *A aurora* e *O vazio*, títulos que o autor deu aos três movimentos ou três partes do livro, deve-se destacar inicialmente o visível esforço por se estabelecer a reação do corpo do eu-poético à experiência da fusão com a morte: este corpo que será revolvido, inicialmente, apresenta-se inerte, “mole”, apático, abatido pelo impacto da imensidão.

A dissolução que se dá no corpo do poeta reflete-se na dissolução que dá no corpo do poema. Se cada verso é em si dificilmente penetrável, são versos-

pedra, está no contato entre eles a formação de nuances que revelam aos poucos o caminho de entrada. A mistura de registros baixos e elevados em sua dicção é mais um dos rompimentos de limite, logo de dissolução e perda, que o poeta encena. O contato entre os opostos provoca nesses versos de vocabulário majoritariamente simples e pouco variado o estabelecimento da condição da transgressão, da zona de limite e perturbação que o poeta percorre.

A repetição do vocabulário e o uso de anáforas logo se consumam como um efeito obsessivo que, crescentemente, leva o eu-poético a estágios avançados de loucura aos quais cede, recua e retoma. Aqui interessa lembrar o princípio de desarticulação do sentido operado entre forma e conteúdo. A combinação que faz do verso livre (ou de grupos de versos de metros diferentes) e a inserção cirúrgica de uma quadra de versos perfeitamente metrificadas e rimadas demonstra, por exemplo, o desejo do autor de manter a antinomia, mas, sobretudo, de criar tensões e contrastes que falam de dentro da poesia.

Bataille também cria a sensação de se estar diante de “resquícios” da “poesia” quando, aproveitando termos que se aproximam sonoramente mas que não se encontram exatamente posicionados como formalmente deveriam estar para formar rimas, faz soar uma espécie de rima morta, abandonada, esquecida. Do mesmo modo, ao excluir a pontuação, num só gesto o autor assalta a sintaxe e a estabilidade do leitor, dialogando com a poesia de Mallarmé e ao mesmo tempo se distanciando dela, uma vez que mantém a estrutura dos versos e estrofes ordenadas. Assim, o autor fala da experiência de perda de “eu” no universo da morte, com a qual se embate o eu-lírico; contudo, guardando a presença da forma do verso até o final, parece nunca abandonar a noção da impossibilidade real de uma dissolução. Na concepção de Bataille, a linguagem nunca se dissolve. Na integração de elementos que dão a essa poesia sentidos e forma vacilantes, compreende-se um movimento que elabora a ruptura usando a fricção como ferramenta desestabilizadora.

Vale ressaltar ainda nesta introdução à leitura d’*O Arcangélico*, o rompimento das aliterações em prolongáveis pelas sucessivas entradas de solavancos como dê, tes, e os ruidosos erres indicando uma leitura árdua, agonizada pelo ritmo quase sempre atravessado. Soma-se a isso uma estranha fluidez que não surge do lugar esperado (harmonia formal), mas sim dos espaços difusos que se criam no atravessamento e na fusão das imagens poéticas, dos

sentidos vacilantes, ou demasiado rascantes, questionadores dos parâmetros poéticos de qualquer ser humano. Assim os versos atingem por sua fluidez de significados provocadora e pelo hermetismo de cada verso um sentimento geral de estranheza e arrebatamento que o autor quer transmitir quando aborda o sentido da morte, e que procurarei apontar na leitura do livro a seguir.

3.2.1. O Túmulo

Bataille divide *O túmulo* em quatro seções, ou quatro movimentos, instaurando um eu-poético que assume vertiginosamente a magnitude do universo. Inicialmente o poeta associa o desconhecido à ilegibilidade recorrendo a imagens de absoluta escuridão, como o infinito espaço vazio do universo, a cegueira e o breu da noite. Assim, o poeta ambienta sua poesia no cume da impossibilidade a ponto de oferecer apenas aos cegos a sua leitura: “cegos lerão essas linhas / em intermináveis túneis”. O contato do corpo do poeta com o infinito abate ao ponto de quase dissolvê-lo, forçando-o ao fora de si, à loucura: “estou mole / o universo é culpado // loucura alada minha loucura / rasga a imensidão”. A loucura aparece como reação à apatia inicial, como estado de violenta revolta interior do ser que se encontra com a grandeza indimensionável. O termo “imensidão” e “loucura” aparecerão repetidas vezes ao longo do livro, sempre relacionando a reação turbulenta do corpo e da mente diante do infinito vazio, aqui expresso no espaço vazio do universo que aos poucos vai sendo interiorizado.

O verso “vaso trincado da imensidão”, que compõe a primeira estrofe d’*O Arcangélico*, constitui talvez uma boa referência de partida na leitura desse livro, a de um objeto arqueológico, antepassado, que já não cabe em si. A imagem de tom rudimentar que não suporta mais conter o tempo em si, objeto x ancestralidade, soma-se a um eu-poético que de início acusa a imensidão de “criminosa”, mas que se funde a ela logo neste primeiro momento – “caio na imensidão / que cai em si mesma / ela é mais negra que minha morte”–, introduzindo uma imagem do *sem fim* independente e ainda mais densa (mais negra) que aquela que o autor poderia dar à dimensão individualizante de seu próprio fim.

Se o eu poético se apresenta “mole”, acaçapado pela imensidão do universo, o insuportável de si, como vaso rachado, verte-se em lacerado, solitário e perdido no breu do espaço vazio. Finalmente, como quem foca o papel, o eu poético identifica no próprio escuro a luz, extrai do brilho do escuro mais escuro a visão: “o sol é negro / a beleza de um ser é o fundo do poço um grito / da noite definitiva”. Com esses versos o autor consegue uma imagem impactante que força a intensidade de um grito que expelle apenas o nada: a sua voz é o silêncio, o vazio da noite, e essa é a beleza desta poética, tal como Bataille situa aqui explicitamente. Da não-matéria da noite consiste a beleza, ao mesmo tempo em que é visceral e expressiva, desprovida de objetividade, cheia de mistério. Assim o poeta solicita à leitura a imersão do leitor na sua própria escuridão em explícito anúncio de uma experiência do insólito, do impossível: “cegos lerão essas linhas”. Na estrofe que encerra o poema, o autor diz “esse que ama na luz / o calafrio que a faz gélida / é o desejo da noite”. Aqui se faz poesia com luz. As suas sutilezas passam por sobreposições de negros, por aprofundamentos do campo sensível e imagético, formando uma estética de contrastes cortantes, como o movimento agudamente poético da última estrofe deste primeiro poema. O autor consegue em três versos, elevar-se do negro mais negro para o brilho agudo do branco: a luz deixa de ser branca e passa a ser intensidade. Os termos que remetem aos sentidos (calafrio e gélida)¹⁸⁶ são usados em seguida para também calar o breu total no interior do leitor, pois “o desejo da noite” é o apagar de luzes e fim do poema, mas também o sujeito pulsante da estrofe: o verso ecoa em seu silêncio. Aqui reproduzo o poema na íntegra:

Imensidão criminosa
vaso trincado da imensidão
ruína sem limites

imensidão que me abate mole
estou mole
o universo é culpado

loucura alada minha loucura
rasga a imensidão
e a imensidão me rasga

¹⁸⁶ No original *frisson e glacée: ce qui aime dans la lumière / le frisson dont elle est glacée / est le désir de la nuit.*

estou só
cegos lerão essas linhas
em intermináveis túneis

caio na imensidão
que cai em si mesma
ela é mais negra que minha morte

o sol é negro
a beleza de um ser é o fundo dos porões um grito
da noite definitiva

o que ama na luz
o calafrio que a faz gélida
é o desejo da noite

Seria uma simplificação dizer que o sujeito do *Arcangélico* é o desejo. Bataille irá tornar cada vez mais complexas as variações e possibilidades de interpretação dos sujeitos que aparecem em sua poesia, seja em relação ao próprio eu-poético, seja quando se dirige a uma segunda pessoa que também nunca é explícita, ou ainda quando retorna a falar da morte misturada à angústia. No caso desse poema cabe considerar que o poeta não deixa claro se o desejo de que fala pertence ao eu-poético, se se refere a um desejo absoluto ou se a própria noite é desejosa do poeta, momento em que se daria uma mútua atração. O desejo passa de um verso a outro, perpassa cada objeto e cria possíveis sujeitos: a imensidão e o eu –poético desde já se confundem. A depender da perspectiva, da força atrativa que cada verso desempenha para cada leitor, a substância que constitui o desejo flui livremente entre os versos, e encontra eco na multiplicidade que o autor dá para cada nova palavra. Essa parece uma das importantes elaborações da poesia de Bataille: a de trabalhar cada poema com esse mesmo propósito de *inter-ferir* estrofes. Distanciando ou recuando as distinções entre sujeito e objeto, o autor põe em movimento toda a noção de alteridade, pois indaga se aquilo que deseja (e que lhe faz ver-se como “indivíduo”, como “corpo”) está fora dele ou não. Esta poesia questiona, assim, hierarquias sintagmáticas e sociais a partir da relação entre papéis instáveis que os termos assumem nesses versos.

Seria inútil tentar privilegiar um dos sentidos da leitura se a idéia de Bataille sobre a poesia já foi esclarecida como uma experiência de dissolução. Mantendo estrofes e versos fragmentários, Bataille trabalha incansável a rachadura que permite entrar nesse espaço da morte, nas suas “ruínas sem

limites”. Ao mesmo tempo em que a escuridão da noite exerce fascínio sobre o eu-poético, também é vista como personagem ativa, fazendo-o cair na imensidão como quem cai numa armadilha ou como um astro fatalmente atraído por ela, esfinge sedutora. Isso posto, vale ressaltar ainda que nesse primeiro poema o clímax é situado no último verso fazendo com que se parta, de início, de um corpo mole para uma irrupção final decisiva, um grito do escuro.

Passando para o poema seguinte, a sensação de desintegração que já havia sido construída com a simbiose do eu-poético no escuro finda por se esfacelar quando esse confessa que mente. É interessante notar que Bataille opera a desintegração do próprio desintegrar: quando o sujeito parece estar já em estado difuso, ressurgem sempre uma nova concretude que irá reduzir também, subsequente, ao seu aspecto abstrato, valorizando sempre o invisível na escuridão e também a mentira em detrimento da noção estável de *verdade*. A idéia da própria cabeça do eu-lírico identificada ao *suicídio da verdade* resgata o movimento de queda que aparece no primeiro poema, mas também garante a imagem de uma autonomia da verdade¹⁸⁷. O suicídio é consumado em febre, em violência contra si mesmo, reação do próprio organismo, contradição entre corpo e mente, esgotamento do limite da razão. Seria à verdade do próprio eu que se mataria. Ao mesmo tempo em que a verdade não resiste a si mesma, a noção que o poeta parece querer transmitir é também a da turbulência de uma mente que consiste em um espaço sufocante da verdade. A imensidão que revela as mentiras do eu-poético para ele mesmo é subentendida no movimento de mútuo denunciar, uma cumplicidade incontornável, uma fusão já instalada já que aqueles que se denunciam se conhecem. A verdade se mostra nua, é reconhecida como mentira, e condena-se a si mesma: “minha cabeça doce / que a febre esgota / é o suicídio da verdade”.

minto
e o universo se prega
às minhas mentiras dementes

a imensidão
e eu
denunciamos as mentiras um do outro

¹⁸⁷ Relembra-se que o questionamento da verdade surge na noção nietzschiana.

a verdade morre
e eu grito
que a verdade mente

minha cabeça doce
que a febre esgota
é o suicídio da verdade¹⁸⁸

É na tentativa de extrair um significado preciso de um poema que o leitor se perde, pois nesse jogo de contrários uma das partes é sempre uma ausência. O referente sempre escapa, o leitor é sempre levado à dissolução. Considerando que não foi dada uma primeira definição do que seja o não-amor, ou seja, a definição é a própria negação, outro exemplo pode ser encontrado nestes versos: “comparado ao não-amor / o amor é frouxo / e não ama”.¹⁸⁹ O que ama, então, sugere-se, é o *não-amor*; mas como usar os mesmos parâmetros (o sentido de amar) nos termos de algo que não se aplica a si mesmo?

Podemos recuperar de Platão o sentido da verdade como algo de estável e definido como contraponto do que dirá Bataille: “o não-amor é a verdade”. A negação aparece introjetada na afirmação da verdade, jogando-a contra o seu ideal. O poeta vai desconstruindo então a estabilidade da verdade que será reafirmada posteriormente de outras maneiras. Se “tudo mente na ausência do amor”, logicamente, deduz-se o sentido anterior: a verdade “verdadeira” mente. A pergunta que se oferece, contudo, é: porque o poeta faz equivaler o não-amor à verdade? O *não-amor* inclui o amor em sua negação, ou não? Que *verdade* pode ser essa que reside fora, na afirmação da negação, e que se fecha no verso: “nada existe que não minta”. Precipita-se a resposta: se tudo mente, então tudo é ficção. Isso faz com que a dúvida logo recaia sobre essas mesmas palavras, ou seja, o poeta afirma em primeiro lugar uma dúvida sobre as aparências, para logo colocar em jogo a própria palavra, a própria poesia, inclusa no “tudo”.

Ao invés de falar da não-verdade, Bataille vai optar por manter o uso dos termos opostos *verdade* e *mentira*: “o amor é paródia do não-amor / a verdade é paródia da mentira”. Finalmente com a palavra paródia entende-se um pouco mais claramente o sentido das afirmações dos versos iniciais, pois a verdade-paródia só

¹⁸⁸ Poema 01. Os poemas serão referenciados pelos números que foram dados a cada um deles, na ordem crescente, que teve por simples propósito facilitar a localização dos versos na versão original e traduzida.

¹⁸⁹ Poema 03.

pode ser uma representação que se diz verdade; nisso consiste a paródia: ela é farsesca. O que se mostra como idéia constituída não passa de uma ausência do que é, do que existe. A preservação (exclusão) da palavra “ódio” aqui também deve ser notada, pois a verdade é paródia da mentira, mas o amor não é paródia do ódio, e sim do “não-amor”. Desse modo subentende-se que o poeta quer guardar o efeito de contraste entre a aparência e a ausência, e joga com a confusão que o termo mentira oferece. Nada fica explícito, ou melhor, tudo que é explicitado é oculto, é a ausência.

A idéia de paródia ao mesmo tempo que conota um aspecto risível da verdade não deixa de ser uma constatação drástica. Nesse sentido, essa poesia se faz espaço insólito e, em última instância, qualquer semelhança aqui entre palavras e significados não passa da superfície do papel. Como se viu, a imensidão revela o falso, ela acusa as mentiras, identificando-as, enfim, como *paródia*. Vale ressaltar que, ao optar por este termo, Bataille fere diretamente a pompa da verdade. O vocabulário do poeta destila além de ironia, certa raiva, pois poderia optar por dizer enganosa, deturpadora, ou mentirosa, como já usara antes (são termos igualmente prosaicos como *paródia*), mas um acinte ao “mérito” vem embutido no ridículo que o termo carrega.

Uma vez que a palavra *paródia* trata em geral de uma criação, de uma imitação literária quase sempre gozadora, cômica, a verdade ganha certa graça, é ridicularizada, é feita motivo de riso. A verdade tem uma imagem bufa da mentira travestida de verdade. No entanto, situado entre os versos que evocam um suicídio, um tom trágico, o termo é forçosamente mais drástico pendendo mais para o mentiroso que para o deboche. Assim, a idéia de paródia ao mesmo tempo é usada e descaracterizada, pois ela não é mais engraçada; trata-se de uma paródia infeliz. O mesmo se dá quando o amor é entendido assim, num sistema de negação. A palavra respeitável passa a ser também uma paródia, mas o inverso será uma ausência o que definirá o amor. O não-amor saúda uma ausência de referencialidade. Por fim, vale notar que se a cabeça do eu-poético é um suicídio da verdade, ela, agora, abriga também uma ausência do amor dada no universo da mentira que se instala como base deste mundo (tudo), que até aqui parece ser a cabeça do eu-poético.

Eclipsando a verdade, situando o homem atual sob o reino da mentira, Bataille opera um efeito de dupla negação, pois tomando com base a base da

mentira não é possível nem mesmo que se estabeleça qualquer vínculo de posituação do que diz. Se eu digo que *mintio*, como afirma Bataille, nublo qualquer tentativa de conferir um sentido “real” aos versos, senão o de não permitir que me descubram em minha verdade, ou de querer negar qualquer verdade. Sustentando assim um colapso de fundo realista, Bataille reforça os fundamentos de sua própria composição dentro dos termos da liberdade inerentes ao campo poético.

O recurso a oxímoros serve largamente a Bataille, pois remetendo à poesia mística¹⁹⁰, à imagens poéticas que expressam a contundência do sagrado, reforça-se a palavra *arcangélica*, e não apenas se imprime plasticidade em sua poesia, como também se força a experiência simbólica da morte no desconhecido. As antinomias fazem-se sobreposição e complemento. Metamorfoseando a morte em espaço, sol em negro, brilho em sem fim, Bataille leva a metáfora aos seus limites, quando às imagens vastas com que lida aporta um sentido de vazio, denunciando ausências de cores no negro ou no intenso brilho, no sol e na morte. A comparação com outro elemento (como é geralmente o caso de uma metáfora) já não é possível, mas apenas a sensação de perda, o eclipse de uma qualidade em oposição a uma equivalência.

Note-se ainda, sobre essa sobreposição de ausências de cores, que as imagens que se eclipsam impedem com vertiginosa violência que a superfície do poema se firme como estada de uma significação sempre fugidia. Assim, ao afirmar que o “sol é negro”, o poeta atinge também o poder de metamorfosear o leitor em cego ao jogar para dentro de seus olhos a ardência daquele que contempla o astro, eclipsando ao final não apenas a luz, mas também o símbolo da esperança, da força, da vida. Além de dar ao sol uma representação metafórica do negro como algo de infinito como o espaço, cala no universo o seu poderoso destaque, subsumindo de uma vez por todas o mistério na precipitação incontente do vazio nessa poesia.

À medida que o livro avança, o universo, assim como a cabeça do poeta, será também um *suicídio alegre*. O que acorrenta Bataille é a visão de um mundo estático, em que ele observa a ruína, a falência e ironicamente comenta a alegria

¹⁹⁰ Vale lembrar que o uso de oxímoros é uma constante nos versos de poetas místicos como San Juan de la Cruz e Santa Tereza D’Ávila (os quais Bataille cita frequentemente em seus ensaios), demonstrando que a experiência de contaminação pelo sagrado sempre evoca a imagem ofuscante, a intensidade radical da luz que cega, ou uma intensidade suprema.

do contato com o desconhecido. À visão paródica do mundo, encerrada em si, se une a imagem de um universo em constante queda, reunindo o cerne da poesia de Bataille: “horror / de um mundo girando em círculos / o objeto do desejo está mais longe”¹⁹¹. O mundo sempre em queda, um homem sem chão que só conhece mentiras, substituições: nada neste universo é fixo.

A sensação que interessa ao poeta explorar é a da vertigem. Traçando linhas infinitas entre o espaço dos céus e fundos de abismos e poços, o leitor passa de um verso a outro sem qualquer ponte (lembrando que em geral não se faz uso de conectivos e nunca de pontuação). Como se verá, essa estrutura abismal serve a um crescendo da vastidão informe que o poeta associa à morte para ao final, como já se anunciava desde o primeiro poema, consumir a relação fatal entre o leitor, o eu-poético e o seio da morte, quando as fronteiras, que antes eram tensas, serão transpostas. A morte se encontrando *dentro* do ser, e o vazio que antes era objeto e agora faz parte integrante do sujeito, leva à concepção do sujeito como o *vazio*.

Ainda no “Túmulo”, vale notar que o eu-poético se dirige ao cume do poder evocando para o seu interior a magnitude do espaço do infinito; a soberania total encerra em si a criação e a morte do infinito dos céus nestes versos irrespiráveis:

eu sou o morto
o cego
sombra sem ar

como os rios no mar
em mim o ruído e a luz
se perdem sem findar

eu sou o pai
e sou o túmulo
do céu¹⁹²

Se a soberania do eu-poético aqui se aproxima daquela recorrente em Sade, é importante distinguir que a violência que Bataille apresenta (além da que imprime contra a própria noção de poesia) tem uma intensidade distinta, que não é a do ódio cego, mas a de uma tormenta produzida no contato entre *encontro* e

¹⁹¹ Poema 05.

¹⁹² Poema 06.

perda de si. A soberania do eu-poético de Bataille é muito menos a de um destruidor que a de um criador onipresente. A crítica que Bataille faz a Sade é exercida nessa poesia: a destruição que o escritor opera, muito embora pese a ele, é o que mais o inviabiliza no projeto erótico. Ou seja, ao eliminar o outro, a garantia de seu prazer, até a morte, elimina-se a possibilidade de continuidade. Bataille não destrói, não elimina, mas desarticula os elementos - faz perder a unidade, derivar. Assim, o poeta joga com a conservação do material poético que constrói com suas imagens ao mesmo tempo em que chega perto de dilacerá-lo.

O segundo movimento da primeira parte do “Túmulo” é composto por apenas um poema em que a soberania do homem desaba experimentando uma queda diferente, talvez mais cruel que a da noite que o invade: a da perda do contato:

O tempo me oprime caio
e me arrasto de joelhos
minhas mãos tateiam a noite

adeus córregos de luz
só me resta a sombra
a borra o sangue

guardo o toque do sino
onde soltando um grito
entrarei na sombra¹⁹³

O terceiro movimento forma-se com a descrição deste outro estado de tormenta que é o da busca pelo contato, pelo estado de “noite”. O poeta está sempre em diálogo com a loucura seja por estar fora de si, seja por estar preso a si; há uma obrigação permanente ao franco desespero. No quarto movimento Bataille projeta sua morte à eternidade, pois, ainda que morto, permanece cego e “em sintonia com o nada”.¹⁹⁴ A simbiose do eu-poético com o espaço vazio reforça a co-existência dessa morte absoluta que o autor cria com a eternidade. O mesmo nada a que, morto, está sintonizado passa então a ser a sua semelhança, e a morte finalmente se universaliza:

¹⁹³ Poema 08.

¹⁹⁴ Poema 10.

o nada é apenas eu mesmo
o universo é apenas meu túmulo
o sol é apenas a morte

meus olhos são o raio cego
meu coração é o céu
onde a tormenta explode

em mim mesmo
no fundo de um abismo
o imenso universo é a morte¹⁹⁵

A beleza deste poema reside não apenas nos movimentos de contração e expansão que contém, nas quedas de um verso sobre o outro que, como nas imagens de Escher, transmutam sutis reviravoltas de direções, mas no fato de que dele pode-se extrair um desses momentos impressionantes do pensamento de Bataille. Se considerarmos que neste poema o poeta encontra a total simbiose entre seu corpo e o universo, que ao mesmo tempo que nele cabe, o invade e dele transborda, e ainda considerando que a morte liga, por sua permanência soberana, a mais expansiva imagem do universo ao mais profundo íntimo da existência humana, torna-se, mais que nunca, concreto o atravessamento desse raio de não-matéria (diretamente associado à figura tão importante que é na obra deste autor, à figura do olho) do universo interior. A imagem desse universo interior tomado pela morte afasta-a da subtração e passa a simbolizar o excesso, o excesso contido no infinito vazio que agora, então, passa a ter o sinal de positivo. Não apenas o poeta sai eterno deste poema como também altera o fundamento da noção de eternidade, conferindo-lhe o estatuto de *morte eterna* e não mais de *vida eterna*.

Por fim, encerrando o “Túmulo”, Bataille insere dois poemas com outro elemento fundamental que estrutura seu pensamento: o *riso* associado à embriaguez. O elemento dionisíaco aparece associado a essa felicidade de imagem libertária e fulminante:

sou a febre
o desejo
sou a sede

a alegria que despe o vestido
e o vinho que faz rir
de não ter mais vestido

¹⁹⁵ Poema 12.

num pote de gim
 uma noite de festa
 estrelas caem do céu

engulo o raio às talagadas
 vou rir às gargalhadas
 o raio no coração¹⁹⁶

3.2.1. A Aurora

Bataille abre “A Aurora” elevando o registro de sua obra com um poema cirúrgico no qual opera sobre o fino limite das imagens e das palavras gastas, conseguindo atingir, nesse aspecto, o domínio magistral do fio da navalha. Sobre o fundo negro da morte da qual vínhamos, após ter-se matado a verdade, ou morrido em si a verdade, ergue-se com a aurora a violência do vermelho em gotas de orvalho tingidas de sangue: eis uma das belas imagens do apagamento do escuro da noite na luz letal da manhã. Em um impressionante jogo de encadeamentos futuros o poeta anuncia no mesmo golpe a morte da noite simbolizada pela aurora vermelha e a morte de si próprio. A síntese ótica que Bataille alcança aqui é estonteante. A transparência das lágrimas surgida na beira do poço ergue-se verticalmente, mesmo movimento vertiginoso que já se viu antes, agora até o céu passando pelo olho, descendo para o fundo do poço, para novamente retornar aos céus e voltar a cair, e assim ecoando sucessivamente entre infinitos fios que tecem a transparência sobre o vermelho e o negro.

Cospe o sangue
 é o orvalho
 sabre em que morrerei

da beira do poço
 olha o céu estrelado
 tem a transparência das lágrimas¹⁹⁷

¹⁹⁶ Poema 13.

¹⁹⁷ Poema 14.

Deve-se salientar que o poeta a partir daqui começa a se dirigir a uma segunda pessoa que pode ser a morte na figura da aurora, como sugerido acima, mas com a diferença de que agora estar investida de todas as sensualidades e contornos do corpo de uma mulher. Note-se, contudo, que nesses dois poemas o autor busca construir a *atração repulsiva* que caracteriza a morte pela via do bizarro e do baixo, imprimindo o terror do cadáver em suas expressões mais sensíveis, pelos sentidos humanos, a começar pela visão do brilho de uma estrela, que irá em seguida aparecer putrefata, azeda, fedida, morta e louca, como se pode ver nos dois poemas que seguem a ordem da Aurora:

Eu te encontro na estrela
eu te encontro na morte
você é o gelar de minha boca
você tem cheiro de morta

seus seios se abrem como o esquife
e me sorriem do além
suas duas longas coxas deliram
seu ventre está nu como um estertor

você é bela como o medo
você é louca como uma morta¹⁹⁸

*

A desgraça é inominável
o coração uma careta

o que azeda no leite
o riso de louca da morte¹⁹⁹

O rasgo do riso no tom solene reforça-se com o uso que Bataille faz da forma em seus poemas. Como é possível notar, seus versos são totalmente livres e raramente trazem rimas ou qualquer padrão de ritmo e metro, podendo ser observada apenas a recorrência do uso de estrofes de três ou quatro versos. No entanto, até mesmo isso é aproveitado no jogo de antinomias, acentuadamente

¹⁹⁸ Poema 15.

¹⁹⁹ Poema 16.

marcado na aparição destes quatro versos que projetam o domínio sobre a loucura no único poema rimado e metrificado do livro:

Negra morte tu és meu pão
eu te devoro no peito
com o terror me deleito
tenho a loucura na mão.²⁰⁰

Progressivamente o autor aproxima o desconhecido da morte do sacrifício sagrado. A partir daqui vale notar que cada vez mais Bataille oculta o sujeito, confrontando a imagem da morte à angústia em estrofes cada vez mais fragmentadas e de mais difícil conexão entre os versos:

Límpida da cabeça aos pés
frágil como a aurora
o vento partiu o coração

para a dureza da angústia
a noite negra é uma igreja
onde se degola um porco

trêmula da cabeça aos pés
frágil como a morte
agonia velha companheira²⁰¹

Já distante da imagem da aurora, o poema seguinte demonstra como o poeta definitivamente abre mão da expressão da intensidade para privilegiar o desamparo, a impotência:

Meus soluços sobre teus joelhos
eu abalaria a noite
sombra de asas sobre um campo
meu coração de menino perdido²⁰²

Quanto mais o poeta se exercita em incansável variação sobre o mesmo tema, entre fusões cada vez mais densas e entre a segunda e a terceira pessoas

²⁰⁰ Poema 21. Tradução de Paulo Henriques Britto. No original : *Noire mort tu es mon pain / je te mange dans le coeur / l'épouvante est ma douceur / la folie est dans ma main.*

²⁰¹ Poema 24.

²⁰² Poema 27.

(morte e aurora, ou morte e mulher?) a que se dirige, cada vez mais se tornam obscuros os referenciais, e o sujeito tampouco se pode identificar. Os poemas a seguir que encerram a sessão “A Aurora” dificultam a estabilização do referencial do leitor, pois ainda que se apresente uma segunda pessoa na figura da irmã risonha, logo no poema seguinte essa assume o lugar da terceira pessoa. E por ser mestre do terror, Bataille consegue espalhar o sentimento de uma morte que está terrivelmente presente em todo lugar, onipresente e ao mesmo tempo oculta. A essa segunda pessoa oculta o poeta deseja intensamente, e tanto que é a sua ausência o motivo de seu amor à morte. Assim, assimilando hermeticamente o desejo ao impulso de morte, o autor encerra essa seção do livro, do qual os versos a seguir dão bom exemplo:

Minha irmã risonha você é a morte
o coração desfalece você é a morte
nos meus braços você é a morte

nós bebemos você é a morte
como o vento você é a morte
como o raio a morte
a morte ri a morte é a alegria²⁰³

*

Sozinha você é minha vida
soluços perdidos
separam-me da morte
eu te vejo através de lágrimas
e adivinho minha morte

se não amo a morte
a dor
e o desejo por você
me matariam

sua ausência
sua aflição
dão-me náusea
tempo para mim de amar a morte
tempo de morder suas mãos²⁰⁴

²⁰³ Poema 28.

²⁰⁴ Poema 29.

O fato de a morte não estar nunca presente, mas ser aquilo com o que o eu-poético se relaciona desenvolve-se nesta ambigüidade: fala-se da morte e com a morte. Segunda e terceira pessoas poderão coincidir depois que o poeta revela que amar, verbo que no início havia apresentado de modo bastante obscuro (não-amor), é amar morrer; o poeta quer morrer de amor pela morte:

Amar é agonizar
 amar é amar morrer
 macacos fedem ao morrer

chega me queria morto
 sou mole demais para isso
 chega estou cansado

chega te amo como um doido
 rio de mim asno retinto
 zurrando aos astros do céu

nua você gargalhava
 gigante sob o baldaquim
 rastejo para não mais ser

desejo morrer de você
 queria me aniquilar
 nos seus caprichos doentios²⁰⁵

3.2.3. O vazio

Para compor a última seção do livro bastam dois golpes. O eu poético agora assume a primeira pessoa do plural. A segunda pessoa já se encontra atrelada ao poeta, que inverte o jogo revelando a sua condição oculta. A impossibilidade de definição dela dá a entender que é oculta, que não há verdade pretendida aí: “você é a transfigurada / meu destino te quebrou os dentes”.²⁰⁶ O poeta desmascara a transfigurada, mas só o que se vê é a mesma paisagem vazia: “sua maravilhosa nudez / é apenas uma mentira sem lágrimas”.

²⁰⁵ Poema 30.

²⁰⁶ Poema 31.

Finalmente o poeta enlaça a transfigurada nos seus lábios fatais, inoculando-se como sopro divino, como contágio, como contato de morte no corpo estranho, e vice-versa. Destaca-se aqui a noção de uma ausência nua que parece guiar todo o ocultamento que Bataille demonstrou com o movimento de seus versos, pintando a transparência, demonstrando o elo do homem com o profundo universo que se abre em seu peito. Ao desejar algo ao infinito, deseja-se o próprio infinito, a morte, para *onde* o poeta quer nos levar com ele:

meu grito te chama no deserto
onde você não quer vir
meu grito te chama no deserto
onde seus sonhos se cumprirão

sua boca unida à minha boca
e sua língua em meus dentes
a imensa morte te acolherá
a imensa noite cairá

e eu teria esvaziado
sua cabeça abandonada
sua ausência estará nua
como uma perna sem meias

à espera do desastre
depois que a luz se apagar
estarei no seu coração
suave como o frio da morte²⁰⁷

3.3. Considerações finais acerca d` *O Arcangélico*

Afirmando as insolitudes de um ser que encarna sempre um estado *ápice*, as imagens da poesia de *O Arcangélico*, por mais concretas que Bataille as componha, são imagens que se desintegram antes que possam falar. Bataille faz de sua poesia um lugar de silêncio e ímpeto constante. A fusão do eu poético ao espaço vazio do cosmos confere a imagem precisa de oscilação entre expansão e retração que tem lugar no corpo do poeta, palco da luta com o desconhecido que o habita.

²⁰⁷ Poema 32.

Inalienável fronteira com a morte, esse corpo em contato com o vazio evidencia e erotiza a existência da morte, que ao mesmo tempo em que o fascina, o indigna, porque o consome na loucura, na perda de si. A experiência poética de Bataille aparece semelhante à experiência do sagrado, à experiência erótica, ou ainda, à experiência de dissolução do sujeito num mundo inconcebível. *O Arcangélico* trava um combate com a dificuldade de situar esse inconcebível *enquanto tal*, e encontra a dimensão acachapante do infinito como única metáfora possível para falar dessa dimensão ilimitada do homem e da aflição de tocá-la.

Bataille traça em sua poesia um fio de contato entre o ilimitado do ser e o ilimitado da natureza, provocando choques e rompimentos, tentando restabelecer contato. A poesia de Bataille pretende dar conta de um complexo e um árduo poder da linguagem que, assim como a morte, a tudo consome. O corpo do eu poético se faz também o corpo dessa poesia que se vê constantemente num movimento de estranhamento de si, de violentação dos limites da forma, do ritmo e da harmonia do verso.

Como ressaltado inicialmente, a poesia de Bataille joga tanto com um constante ir e vir abismal do espaço infinito do universo (exterior) para o infinito de si (interior), quanto com o ir e vir da forma livre à metrificação, encenando o conflito central de sua questão: o homem quer ser livre, mas nunca é. A poesia quer ser o espaço da liberdade, mas não é; no entanto, é sendo o movimento que ela se mostra em constante construção e atinge sua maior possibilidade de liberdade: estar em movimento, sempre indo e deixando de ser.

Quanto ao jogo formal, vale apontar aqui a leitura esclarecedora que o professor Marcelo Jacques faz, o qual recupera a leitura de Didi-Huberman sobre este, sobre o sentido da forma em Bataille:

A forma não é, pois, o objeto da transgressão, mas o lugar da transgressão, o lugar da emergência de uma dimensão sintomática, daquilo que Bataille chamaria de "a diferença não explicável", resíduo crítico do mundo homogêneo(...). A forma está, assim, permanentemente em formação e, portanto, aberta para sua diferença, para seu informe....²⁰⁸

²⁰⁸JACQUES, M. *Georges Bataille e as formações do abjeto*. In: Outra Travessia (UFSC), Florianópolis, 2005, p. 112. Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, p.20. Apud BATAILLE, Georges. "La structure psychologique du fascisme". Em: *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, 1970, p. 345.

Se a palavra arcangélica vem *realmente* do desejo de tocar o desconhecido que é a morte, a poesia se faz o próprio espaço limite da forma, o lugar da transgressão; daí o jogo que o autor faz entre forma (metro) e disforme (verso livre), ou seja, o autor opera a forma naquilo que tem de informe, no seu limite. Nessa concepção é interessante ainda ressaltar a implicação da visão paródica apontada pelo autor em seus versos.

O poeta está situado em um mundo que mente, um mundo em que “a verdade é paródia da mentira”, a partir do que se pode concluir que, se não há verdade possível, não há estabilidade nenhuma. A palavra aqui sugere uma desconfiança ou mais ainda: ela é a pura instabilidade. É interessante a ressalva que Marcelo Jacques faz do emprego do termo *paródia* na obra de Bataille: “Não se pode esquecer que o termo paródia não tem nenhuma dimensão pejorativa em Bataille, ao contrário, ele está na base de toda possibilidade de conhecimento”²⁰⁹ O professor verifica a seguir, nas palavras extraídas do trecho inicial da narrativa *Anus solar* (BATAILLE, 1927), a mesma afirmação:

É claro que o mundo é puramente paródico, isto é, que cada coisa que se olha é a paródia de outra, ou ainda a mesma coisa sob uma forma decepcionante. (. ..) Todo mundo tem consciência de que a vida é paródica e de que falta uma interpretação.²¹⁰

Como se observou, o autor mostra que a verdade que importa ver não é a verdade objetiva, mas a do oculto que se estabelece na relação subjetiva do homem com a morte. Esse desconhecido a que o poeta chama de “mentira sem lágrimas” é o que mais ama e é nele que se pode “morrer de amar”.

O sentido da expressão “morrer de amar” revela-se um bom exemplo para mostrar uma possibilidade de inflexão interpretativa da dimensão paródica nesses versos. Ao se opor a uma verdade imóvel, Bataille revela a verdade pueril que é a existência instável; a mentira configura um “estado de liberdade” dos sentidos dos vocábulos, e isso permite ao poeta perder-se de si gradativamente. Em outros termos, a palavra “liberta” à verdade não tem, no limite, mais nenhuma chance de pertencimento, nenhuma verdade lhe cabe. Ao desconstruir a base estável do

²⁰⁹ Ibidem, p. 119 (nota).

²¹⁰ Idem. Apud BATAILLE, Georges. Em: *Oeuvres complètes*, t.I. Paris: Gallimard, 1970, p. 81.

conhecimento da verdade, o poeta que sentencia que “tudo mente” afirma também a sua própria poesia como uma falsa verdade: “minto/ e o universo se prega à minhas mentiras dementes”. Tudo aqui é mentira; as mentiras estão fundidas uma na outra. Como vimos, elas se denunciam e se unem ao mesmo tempo formando um só complexo instável.

Mostrando que há um problema nas substituições, nas verdades falsas ou nas próprias ausências transfiguradas, o autor estabelece nessa poesia uma profunda identidade paródica. Reforça-se ainda essa idéia com a confusa construção do sujeito aqui apontada, a identificação obscura da presença de uma “amada”, até que se revele a própria morte como a figura que sempre escapa, como a própria imagem da mentira que a “máscara” da verdade oculta. Bataille surpreende o sujeito por trás da farsa (a morte), revelando também o manto paródico no qual a sua própria poesia vinha se roçando desde o início.

Ao jogar com os versos populares Bataille tira proveito dessa perspectiva, mas o efeito permanece discreto, já que se dá uma sucessiva dissolução dele, o que afirma ainda mais o primado da corrosão. Se considerarmos que o objetivo do autor era, entre outros, mostrar que há o invisível e que há o oculto, que há o instável e a mentira acima de tudo, então, o disfarce da forma, ou a dissolução da forma na forma operada, aqui pode ser considerada uma realização magistral.

Bataille usa a noção da visão paródica do mundo para chocar a própria paródia que é a poesia. Assim, se usa versos e vocabulários gastos, de construção simples, é para travesti-los, como dá exemplo o versinho popular “amar é...” , que aqui é preenchido com “... é amar morrer”. Não há nenhuma graça aqui; pelo contrário, o corte do senso comum dá o seu efeito rascante. A melhor forma de atacar a visão que falseia o essencial do mundo, que objetiva o que não pode ser senão substância (ou seja, a perspectiva formalista estetizante), é desnudar essa mesma perspectiva com violência, é fazê-la vir à tona da maneira mais impactante possível. Quando o poeta o usa, o verso popular é transgredido, pois, ao invés do tema corriqueiro, da tagarelice, da piada, do mundo falsamente feliz, o uso que o autor lhe destina é severo. Se Bataille tira proveito do aspecto farsesco, o tom não é o do gracejo, mas o da rispidez.

Se a poesia não pode deixar de ser paródia por ser palavra, Bataille perverte o uso dessa qualidade intrínseca à palavra. Operando diretamente sobre o caráter essencial da linguagem (entendendo aqui que a representação sustenta a

possibilidade da linguagem), sobre a estabilidade da representação, o autor incomoda, desarranja a verdade “idealista”. Escancara-se o fato de que a base na qual a linguagem se sustenta é insólita, é ausência: “a verdade é a paródia da mentira”. Bataille faz de sua poesia-paródia, de sua linguagem-poesia, uma reflexão séria desses termos, mas se aproveita também para rir daquela “falsária” quando lhe tira a pompa, e dá à morte o riso final: “a morte ri, a morte é a alegria”.

Considerando que a bela poesia expressa e sustenta uma posição “confortável” quanto à assimilação paródica do mundo, a poesia arcangélica age como um dublê do mal daquela: toca tudo aquilo que a poesia “limpa” não toca, faz com sua poesia “suja” o escárnio da paródia que é a falsa “verdade”, o escárnio da falsa “poesia”.

Ainda que não se constitua como revide, mas sim na honesta intenção de ser essa expressão da morte, de fazer-se sobre a dissolução e a corrosão, há uma consciência que nunca abandona o poeta: a certeza de estar no mundo da paródia quando se atua na poesia. A poesia sagrada, suja e santa é certamente diferenciada, pois faz contato com o ausente no lugar de negá-lo, mas é no sentido autocrítico, ou seja, na perspectiva de ser *ainda poesia*, que *O Arcangélico* se mostra uma experiência interessante da forma.

O exemplo do poema 20 mostra claramente esse problema já que o popular verso de sete sílabas, tradicionalmente usado para o efeito jocoso, aqui é empregado para difundir a mais terrível notícia humana. Essa mensagem sagrada é destituída de qualquer possibilidade de graça, de alívio, ou de sentimentalismo. Como já demonstrado, Bataille afirma que o estilo curto caberia melhor ao desconhecido, mas nisso ele assume uma dimensão expressiva por sua forma. Em *O Arcangélico* todas as formas são corrompidas, e o breve também é interrompido às vezes por versos longos. Em outras palavras, viu-se aqui que a poesia de Bataille é Revolta (revoltosa por dentro, e intempestiva com quem se aproxime). Por nunca deixar de ser ela mesma representação, espécie de fertilização *in vitro* da morte (“*in palavra*”), essa poesia se vira a todo tempo contra si mesma, interpela-se, e odeia-se também por se saber, igualmente, poesia.

Resta de tudo isso a batalha: a poesia arcangélica encena também, nesse sentido, a luta do Bem contra o Mal que os arcanjos consagraram. Luta entre forma e informe é uma constante e uma linha de fuga infinita: o metro se dissolve

em verso livre, o próprio verso livre se perde em forma, o desconhecido fica melhor no estilo curto, mas o estilo curto serve à visão paródica do mundo, o mérito do jogo é o poder de se alongar eternamente.

Ao final do envolvimento profundo entre o desconhecido e o homem, a Morte reina no espaço sagrado desses versos. Já o homem e a poesia só reinam enquanto *ainda*, naquilo que morrem, naquilo que se comunicam com a morte e com o desconhecido que lhe invadem e lhe fundam como interfaces sensíveis com o sagrado.

Sempre debruçado sobre a morte, ícone da percepção do vazio e do eterno, o autor ronda a cada poema uma possibilidade de tocar essa dimensão de ordem de grandeza da qual nada de concreto se aproxima. Como já se mostrou, Bataille obstina-se em fazer-nos entender que nada sabemos a não ser o conceito das coisas,²¹¹ e parece tentar produzir a cada verso uma demonstração do efeito de desestabilização dessa constatação. O afastamento do raciocínio lógico, de um saber necessariamente falso, obviamente, atravessa hermetismos duros em versos que não pretendem senão esvair os significados em sombras, em apelos constantes à morte. A abertura definitiva, a eterna busca pelo conhecimento fundamental, encontra-se numa fenda que liga como cordão umbilical todas as mortes: a morte de fato, matada ou morrida, é a absoluta morte vazia que como um buraco negro a tudo draga. O universo inacessível aparece contido no homem, que, ao mesmo tempo em que o faz ínfimo, confere-lhe a mesma dimensão imensa, infinita.

3.4.

A experiência da tradução como experiência poética

3.4.1.

Reflexos da teoria de Bataille: tradução, uma experiência interior?

Se aceitarmos a provocação que Bataille faz na Revista *Documents*, ao sugerir um novo dicionário em que se leriam tarefas em vez de significados, o que

²¹¹ Entendendo que o autor quer valorizar a medida de uma ausência dada nas coisas, a crítica à noção de conceito revela-se uma crítica à razão, à perspectiva que desvia a atenção para as representações do mundo e do entendimento (conceitos) em detrimento do sensível, do essencial, etc.

se poderia dizer da tarefa da palavra “tradução”? O autor utiliza o termo aplicado à *Recherche* quando diz dela: “O que a obra tenta *traduzir* é tanto os instantes de felicidade quanto o inesgotável sofrimento do amor”²¹². A tarefa nada fácil que levou de Proust a vida inteira é empregada por Bataille para designar a expressão do desejo em palavras, o que vem a ser algo muito próximo ao que o autor irá discutir como um dos elementos decompostos da poesia. A tentativa de tradução seria, no entanto, sempre fadada ao fracasso não porque não consiga traduzir, mas por ser sobreposta por um sentimento maior da obra de Proust: o peso da sua impossibilidade. Pelo menos em parte, pode-se tirar disso que a tarefa da palavra “tradução” compartilha da tarefa da palavra “escrita”: reverte o informe, traduz, cria, metamorfoseia.

A origem da palavra “tradução” está no Latim *traductione*, que quer dizer “ato de conduzir além, transferir”.²¹³ Se o termo “além” puder aqui ser investido da mesma complexidade que Bataille lhe empresta, como a de uma tentativa de formulação de algo que eternamente escapa tal qual Bataille demonstra, então poder-se-ia assumir que esse “ato” marca uma coincidência das tarefas da tradução e da poesia. Seguindo as concepções de Bataille, a tradução de um idioma para outro pode ganhar um sentido de continuidade da experiência poética não no sentido de uma posteridade dada pela possibilidade de encontrar novos leitores, mas na busca em que o tradutor se engaja para reconhecer na sua língua a “palavra” equivalente à do original, e os sucessivos envio às falhas e às ausências da língua que determinam impossibilidades de transposição e conseqüentes experiências de perda e de contato com o limite da linguagem. Além disso, na impossibilidade de se estabelecerem transposições diretas, a poesia exige que se recriem determinadas imagens, determinadas complexidades sintáticas, o que coloca muito especialmente a figura do tradutor em jogo, sujeito esse que é feito *vidente* das falhas e impossibilidades da língua.

Bataille já distinguia, entre a inteligência e o reconhecimento, uma diferença a ser estabelecida: aquela lida com o projeto de futuro, a negação do tempo e a ordem da inteligência; já o reconhecimento lida com o passado e presente fundidos em um só tempo, a memória. O tradutor, ao *reconhecer* palavras e sentidos entre os dois idiomas, estabeleceria uma memória comum

²¹² *A experiência interior*. Op. Cit., p. 155.

²¹³ Dicionário Aurélio. s/d, p. 1405.

para, tal qual passado e presente, um e outro idioma. No entanto, impossibilitado de efetivar o reconhecimento, ou seja, diante da ausência de sentido possível ocorre o *estranhamento*, experiência sobre a qual Bataille se debruça. Ora, a necessidade de propor “soluções” e estabelecer equivalências formais já é o trabalho da inteligência, pronta para “resolver” o mal-estar. Assim, pode-se ver que a tradução encena precisamente o mesmo problema entre saber e não-saber, o qual Bataille analisa na memória involuntária de Proust, e o contrapõe quando observa a poesia ao lado do discurso. O processo cognoscitivo do tradutor faz com que, entre o reconhecimento e a inteligência, rapidamente a inteligência se sobreponha criando a tendência à harmonização. É exatamente esse momento de angústia que se faz no processo tradutório, dado pela dificuldade de se encontrarem semelhanças entre as línguas, o que aproxima a *tarefa* da “tradução” da tarefa que o autor quer dar à poesia.

Assim, o tradutor, ciente da sua “função”, deve atuar como o poeta-mentiroso e enganar a si mesmo, fingindo que o que cria com inteligência e o que acessa com reconhecimento foi um sucesso da experiência interior: o tradutor-poeta seria a própria transparência de que Hegel fala e que Bataille reafirma ser a transposição das fronteiras entre limites. O tradutor atua, imaginariamente, como um espaço *livre*, o próprio espaço da memória que é, permitindo a falsa “passagem” de tudo aquilo que é e que não é saber. Como um canal para que os estranhamentos prossigam para o leitor, o tradutor deve se esforçar para transmitir os sentidos como se esses não houvessem sido interpelados e alterados por seu processo cognoscitivo. Não interrompê-los é impossível, pois, como já foi visto, é o embate com o vazio que o tradutor sofre que faz com que se precipite nele o desejo de harmonização, de dar conhecimento a tudo; no entanto, aquilo que é propositalmente feito para desestabilizar, deve ser procurar resguardar.

O tradutor encontra-se, então, diante de uma tarefa nada simples que é se perguntar como reconhecer versos que são originalmente estranhos: ‘como reconhecer o que é estranho?’. Logo vendo que essa tarefa é a do impossível, ele também se deve perguntar como ter certeza de que está sendo fiel a algo que não se sabe o que é. No plano da tradução só resta reconhecer as palavras e imagens que se alcance, e, quando possível, evitar a recriação.

Procurar transpor o estranhamento não é, no entanto, algo que se faça sem pesquisar, sem ter a certeza de que o estranho é mesmo o estranho no original, e

não apenas uma ignorância do tradutor (que ainda não tem tal elemento na memória para servir ao reconhecimento). Uma vez que se tenha garantia de que o original é estranho, então é importante relutar contra a mente que trabalha organizando e dando sentido a tudo, para que nada se sobreponha ao estranho o bastante na sua versão. Assim, um dos maiores desafios do trabalho de se traduzir a poesia de Bataille é distinguir a transposição do estranho original do que é bem diferente disso, que é transpor uma experiência do estranho – a qual leva a reconhecer e dar sentido. Se a tradução cria uma ordenação, inserção ou oferece um *conhecimento* dos poemas além do que eles são, ela também retira deles o lugar “arcangélico” de mediação entre o saber e o não-saber que funda a poesia como “ferida” da linguagem. Um entre-lugar situado entre a experiência e as palavras é o lugar próprio ao movimento de busca que a poesia de Bataille constrói de forma precisa.

A angústia do tradutor é muito diferente da angústia do leitor. Se o leitor está em jogo, o tradutor está em xeque, pois a experiência de instabilidade de significados que é oferecida por esses poemas ecoa no leitor como pura experiência, mas no tradutor passa por um conflito a mais por lutar contra um impulso de explicitar, elucidar o enigma que deveria apenas expressar-se como tal. Assim, a tarefa de “transpor” uma expressão enigmática transforma-se em um desafio de “transpor um obstáculo”, ou seja, vencer a exigência racional de “resolver” o enigma-problema. O enigma torna-se um problema praticamente pessoal do tradutor que leva a sério as questões mais cruciais da linguagem. Assim, ao mesmo tempo em que a tradução o leva para esse lugar, ela exige imediatamente o recuo ético; se aquelas palavras estão ali postas de tal modo, por mais “errado” que possa parecer, por pior que possa soar, é o estranhamento que deve reter o tradutor e não o seu repúdio (proteção da inteligência contra a angústia); é o lugar de transparência que deve construir nos artifícios que terá que criar para lidar com isso. Em algum lugar de desconhecimento real, de descontentamento que a língua oferece, o lugar do irreconhecível, tem-se uma experiência clara de diversos aspectos tratados pela poesia de Bataille, mas ao tradutor só cabe reproduzir a mágica, guardar o segredo e não dar-lhe uma “solução”, o que seria bastante avesso à proposta de Bataille. Graças a esse desconhecimento pode-se traduzir o inefável que a poesia quer ser: a tradução do tempo corrosivo, dos sentimentos perdidos. Ao tradutor de Bataille destina-se essa

difícil tarefa de permitir as ruínas dentro do seu próprio mundo, corpo invadido pelas nuvens dos céus da outra boca.

Assim, para abordar especialmente o caso da tradução da poesia de Bataille, levando-se em conta as especificidades aí envolvidas, sobretudo a noção de uma poesia que revolve (e não resolve) o sistema cognoscitivo do leitor, demanda-se, por fim, um tradutor não tanto poeta e mais não-poeta, no sentido que o não-poeta não tem tanto amor pela métrica e pela rima e tem maior facilidade para criar espontaneamente coisas bastante “estranhas” à poesia. Como diz Paulo Britto em seu artigo sobre desvios no pentâmetro, a habilidade para harmonizar muitas vezes transforma-se em uma tendência do poeta, que acaba por suprimir o efeito de importância significativa dos desvios à regra, suavizando ou “corrigindo” o verso.

(...) trata-se de uma tendência, observada em muitas traduções, no sentido de normalizar, aparar arestas e aproximar-se de uma norma linguística ou estilística, mesmo nos casos em que as irregularidades do texto são na verdade funcionais. Todo tradutor literário terá sentido essa tendência em seu próprio trabalho; e nem sempre conseguimos resistir a ela.²¹⁴

Em *O Arcangélico*, a sensação de que o poeta está “errando” é contínua, mas logo que se contrasta a distinção de um desvio do padrão desarmônico pela inserção de uma quadra metrificada e rimada, estabelece-se a medida da balança. Se traduzir o verso livre pode parecer mais fácil à primeira vista, logo se vê que sem o sentido de toda uma corrupção do sistema indutor às regras poéticas (que deve ser mantido o mais fielmente possível) não se estaria reproduzindo a estranheza que o autor imprime em seus poemas. A tendência à normatização em *O Arcangélico* não se dá apenas no nível da métrica ou da rima, mas também pela constante artimanha da mente de mudar a estranheza e o baixo por opções que incomodem menos. É claro que no caso da tradução da língua francesa para o português as proximidades da raiz atuam como facilitadores, mas a tendência a optar-se por uma “saída” mais pomposa, mais redonda, mais “terrorista” ou menos alguma outra coisa em um verso ou outro, é sempre “criminoso”. O verso de Bataille quer ser expressão do impossível; ele quer ser sem saída, e é aqui que

²¹⁴ BRITTO, Paulo H. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. In Guerini, Andréia *et al.* (orgs.), *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

O Arcangélico dá seu xeque-mate no tradutor. Ao jogar com poemas que se estabelecem sobre a dubiedade dos sentidos, Bataille quer reforçar o potencial da “linguagem do impossível”. Em outras palavras, o autor reforça com essa técnica a sua perspectiva de um “duplo” que enxerga no mundo: a sua poesia, querendo comunicar a insuficiência da linguagem que é, expressa-se bem na medida em que dificulta a fixação dos sentidos e que torna progressivamente mais difusa a definição do sujeito que fala. Nesse sentido, quando opta por uma solução que dissolve uma ambiguidade por motivo da inexistência de um termo semelhante no idioma para o qual verte o original, o tradutor enraíza ainda mais extremamente o sentimento da “perda” que Bataille quer demonstrar com seus versos: o tradutor leva a “insuficiência” às vias de fato, ou melhor, a poesia o leva ao real do vazio. A angústia proveniente desse embate que é em primeiro lugar um fracasso, é também, como fala Bataille sobre a poesia, a condição do desejo de se continuar buscando até que se encontre uma substituição possível, uma equivalência. É nessa busca que já não é reconhecimento, mas desejo de expressar a sensação que aquele indizível causa no tradutor que se retorna para a acepção do termo tal qual Bataille emprega para falar da tentativa de Proust, identificada à própria experiência poética. Fica claro agora que o tradutor, dentro dessa concepção, seria fundamentalmente reivindicado como poeta na medida em que o reconhecimento deixa de ser possível, e a “tarefa” da tradução passa a ser duplamente o ato de *conduzir além*.

A poesia de Bataille é, e quer ser, uma armadilha que a todo tempo se insinua para o tradutor. No entanto, é justamente porque é impossível evitar perdas no processo tradutório que a tradução da poesia que joga com a perda torna-se mais interessante. Os múltiplos sentidos evocam imediatamente com um terrível *impossível* da tradução.

Como a poesia de Bataille encena sempre o estranhamento, o tradutor deve se perguntar se não há algo de fato de errado, se não estaria faltando uma letra numa palavra aqui, outra ali. Assim, a ausência de pontuação, por exemplo, funciona como correção para os deslizamentos de sentidos, como pode ser visto no verso “a beleza de um ser é o fundo dos porões um grito / da noite definitiva”, em que “um grito” situado no final do verso que fala da beleza do ser é, por contato imediato, a expressão da profundidade do ser e, por contato secundário com o verso seguinte ‘um grito da noite’, o que faz com que se associe a noite ao ser.

Ao mesmo tempo, o “grito” posto na ponta do verso longo reforça também a sensação de expulsão e de limite que contrasta com a imagem do fundo do porão que inicia o mesmo verso, mas também contrasta com uma noite “definitiva” que põe fim ao grito. Assim, é preciso estar alerta ao movimento que só será permitido pelo contato, ou seja, pelo posicionamento das palavras e não apenas pelos significados que se multiplicam a cada verso a partir desse movimento de expansão e contração. O movimento “automático” da inteligência de querer atribuir sentido é cansado pela constante supressão de uma orientação, ou pela orientação à desordem convulsiva. O tradutor, tendo que se deparar com uma constante dúvida sobre o que “reescreve”, é progressivamente feito consciente da sua tendência à supressão das instabilidades. Se o ofício do tradutor ensina a sempre desconfiar daquilo que lhe parece estranho no original, daquilo que pode guardar um sentido oculto o qual o tradutor ignora, ou um termo qualquer fora de moda, ao traduzir Bataille vê-se o quanto é incômodo não descobrir nada além do que é de fato estranho, e tão somente isso, como estes versos: “pé de vinho / pé de whisky / pé louco de massacrar”, que beiram o *nonsense*, muito embora não o sejam totalmente, pois ganham algum sentido com o terceiro verso que associará a embriaguez do pé antes “sem causa” a uma imagem, no mínimo, nervosa.

Outro problema que interessa levantar quando se fala em traduzir Bataille é que esse “ato” envolve uma brutal afirmação do real dos sentidos. Isso não quer dizer que o autor negue os sentidos das palavras, ou que a tradução possa ferir a poesia do autor; muito pelo contrário, o autor para quem a poesia é um “jogo de sutilezas brilhantes”, como se viu na sua teoria, afirma todos os direitos do real e da verdade sobre o homem. É o movimento entre o sentido apreensível e o inapreensível que a tradução “fotografa” e friamente precisa transpor. Ao manusear essa dança, ao dissecar o poema, a tradução é também traição. Bataille já havia explorado o envolvimento da poesia com o sentido de uma traição, tanto ao falar do mundo traído pelo poema,²¹⁵ quanto do poeta como um trapaceador. “É difícil negar que em regra geral os poetas trapaceiam!”, diz Bataille, que acrescenta a citação de palavras de Nietzsche: ““Os poetas mentem muito (...) Zaratustra, acrescenta: ‘o próprio Zaratustra é poeta’”.”²¹⁶ Ao mesmo tempo em que Bataille apresenta seu pensamento de maneira séria e coerente, os seus

²¹⁵ *A literatura e o mal*. Op. Cit., p. 42.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

momentos de graça se oferecem para que a trapaça tradutora possa entrar em cena sem que seja apenas angústia - afinal o tradutor também é um poeta.

Assim como Bataille desfigura as imagens fixas, também é preciso questionar se uma tradução mais literal, fiel à palavra, estaria, enfim, sendo fiel à poesia de Bataille, ao fundamental da sua visão sobre a poesia, ou distanciando-se ainda mais dela. Uma tradução mais livre permitiria mais recriações e talvez fosse mais “fiel” aos princípios questionadores da unidade da palavra, tão caros à Bataille. Para reforçar essa tese, é bom lembrar que o autor afirma o pouco interesse que tem pelo “dentro” da poesia, pois a palavra, ele o diz de mil maneiras, é algo de morto.

É a partir desse paradoxo que Bataille cria para a palavra que deve se voltar o questionamento para o tradutor. Até que ponto seria melhor reforçar o poeta no tradutor e imaginar palavras vivas nesses poemas, criar poemas renovados e donos de novas instabilidades (arduamente cultivadas pelo poeta na linguagem), e até que ponto uma palavra morta posta ao lado de outra palavra morta já não basta para fazer com que haja vida? O que é afinal “conduzir além” nessa estranha poesia?

Aqui, optou-se por uma tradução mais conservadora, fiel ao texto, a que agora poderia dizer estar o mais próximo do que há de morto nas palavras. Acreditando no projeto poético de Bataille, o repúdio à harmonia idealista e à palavra e ao verso historicamente reproduzidos como desejo da forma “perfeita”, essa tradução, se vista numa perspectiva crítica, pode ser considerada como uma exposição de uma palavra nua a que Bataille despiu para encenar o movimento transgressivo entre saber e não-saber, fora e dentro, vida e morte, linguagem e poesia. Os versos duros de Bataille, sem cadência nem rima, transferem o movimento de atração e repúdio entre os significados de dentro das palavras para uma reação análoga com a qual o tradutor vai conviver enquanto se debruçar sobre seus versos. Um verso atrai, o outro repudia; um poeta se alimenta do seguinte, enquanto outro rejeita os antepassados. Assim por diante, Bataille encena sua poesia dentro do movimento da humanidade, no qual o tradutor, consciente do jogo, também se vê inserido. O jogo entre repúdio e atração é análogo também à dança entre palavras vivas e mortas. Aos olhos do tradutor, ainda que a palavra se ofereça morta, ao colocá-las em contato “novamente”, em outra língua, está-se a criar movimento, a dar vida àquilo que queria ser

permanentemente morto. Desse sentimento seria possível voltar a afirmar que a tradução é recriação poética, pois as palavras, infelizmente, não morrem, ou são mortas, porém sempre vivos.

Essa poesia que se quer morta de palavras agoniza o desafio tradutório, e por mais que a perspectiva da recriação ganhe vantagem com os argumentos do próprio Bataille que valorizam a experiência, a desordem e o “sacrifício” mais que a “vítima”, é preciso notar a insistência do paradoxo nessa poética que depende do sacrifício, mas que não deixa nada além das ruínas. A perspectiva de uma reescrita criativa incorreria, sobretudo, no risco de “reanimar” demais as palavras ao emprestar-lhes uma nova subjetividade que é gritante demais para uma poesia que não quer nada mais que morrer. As palavras de Bataille, frutos de uma expressão limite, podem ser massacradas pelo autor, mas ao tradutor parece caber, sobretudo, o respeito aos esqueletos os quais exuma.

A experiência interior que a tradução suscita foi aqui entendida menos como livre permissão para uma apropriação das palavras do autor que como o encontro com os lugares de ausência para onde a língua estrangeira o remete. Manteve-se uma linha mais conservadora de fidelidade ao texto, em que se buscava mais rerepresentar que adaptar a cena de Bataille. As adaptações existiram, mas foram tímidas e restritas aos momentos em que o idioma francês abria lacunas grandes demais com relação ao português, como se pretende mostrar a seguir.

Antes de explicitar os casos que podem ilustrar melhor os pontos de tensão dessa tradução, é preciso dizer que essa argumentação só é possível muito tempo depois do início, de fato, da tradução, que surgiu de uma necessidade muito primária de aproximação e leitura dos poemas. Foi preciso cair em todas as armadilhas, retornar e começar de novo. Foi preciso entender a teoria para perceber que essas questões deveriam ser propostas, mesmo que não levem senão à incerteza e ao desejo de apagar tudo e começar de novo.

3.4.2. Eu, tradutora por necessidade

A língua é mesmo uma pátria. Traduzir era necessário na medida em que não conseguia sentir os poemas no idioma estrangeiro; sentia apenas que eles me repeliam, e acreditava que não entrava na leitura, que ali “não tocava os pés”, porque me faltava intimidade com o “texto”. A estrutura insólita de Bataille me fez encontrar violentamente com a língua, com problemas da linguagem que percebi, pouco a pouco, como uma estrutura infinitamente maior que eu. A sensação que me dava a cada pequena descoberta me fazia bem pequena diante da sensação da imensidão que a língua revelava. Assim, o processo de tradução foi fundamental para ter essa experiência abismal que a linguagem pode provocar, ou que a poesia pode evocar ao problematizar a linguagem.

A primeira versão da tradução que propus elevava muito o registro original; essa foi a primeira armadilha em que caí. Obviamente minha “tendência” a harmonizar estava expressa nessa versão. Como exemplo disso, basta citar a opção por traduzir “folie” por “insânia” e não por “loucura”, ou “déchire” por “lacera”, o que me fazia não apenas elevar o registro mas também perder a noção de “desvio” quando o poeta usava formas mais elaboradas e elevava o registro e um ou outro verso. O registro coloquial com que Bataille trabalhou na maior parte de seus versos foi uma conquista gradual.

O fato de ter pouca intimidade com o francês não me parecia um impedimento diante de versos que aparentemente aportavam vocabulário e estruturas sintáticas razoavelmente simples. Mas é claro, isso tudo era decorrência de uma falta de entrosamento total que eu tinha com esses versos quando da primeira versão da tradução. Assim como aconteceu com a teoria, a primeira leitura se desfazia inteiramente na segunda, e assim sucessivamente. Buscando “entender” os versos, caía sempre num labirinto que parecia me levar para mais longe da compreensão. O que eu não percebia era que era esse “divagar” o que Bataille precisamente propunha como a experiência poética. Cada vez que voltava à tradução, experimentava novamente uma sensação de cegueira, que durou até muito pouco tempo ou até a sexta ou sétima versão da tradução, quando pude finalmente ler os poemas em português sem enxergar neles apenas problemas a serem solucionados.

A colaboração de franceses na tradução foi fundamental para eu ter certeza de que havia de fato uma estranheza repelente nesses versos: “é um texto ‘*en bataille*’ (você conhece essa expressão? *Avoir les cheveux en bataille* é estar todo despenteado ou ter um corte de cabelo um pouco mais solto, como o meu!) (...) Michaux, ao lado, é um poeta clássico”, dizia Mathieu, primeiro colaborador da tradução. Além de Mathieu, muitos outros informantes ajudaram a compor a tradução, em geral, afirmando que as dúvidas procediam, que eram mesmo um “estado” do texto. É curioso que em retrospectiva pode-se ver como todos os informantes alertavam de um modo ou de outro para a elevação do registro que havia nas minhas traduções.

Finalmente, depois de muita resistência que até pouco não conseguia entender a causa, cedi. Todos os pronomes “tu” foram trocados por “você” e não apenas isso, a colocação do pronome oblíquo “lhe” que no português soa rebuscada foi aparada para “te”, de modo a manter uma marca de coloquialidade forte tal qual aparece no original.

Antes de me perguntar como resguardar esse campo colhido, já escasso, já ferido, ou com que perspectiva entrar no tabuleiro inefável de Bataille, “saí jogando”. Foi perdendo que cheguei a perceber como é difícil jogar com as palavras cruas da tradução, como é rígido não se permitir invenções a mais numa linguagem que parece pedir que você se misture a ela e que vá buscando apenas ter certeza do “soar bem”. Não é assim com Bataille, e desconfio que essa experiência de ter que reconhecer o estranho e transferir “sem mais, nem por quê” é seguramente o mais árduo trabalho, pois demanda uma pesquisa profunda das intenções do poeta.

A essas palavras nuas, rasgadas, descabeladas, não se deve lapidar nem limpar; elas têm a imagem do sacrifício sagrado, está nas suas impurezas a condição da imagem poética sagrada: a palavra arcangélica.

A palavra encontra na tradução uma nova onda inesperada na violência como a de uma ressaca que embola o tradutor e o dique num só naufrágio. Vamos juntos muito longe, fundo, misturando-nos suavemente aos pequenos plânctons. Lá no fundo, a tradução dos poemas de Bataille, quando caídos como os anjos que se tornam diabos, no real das palavras, torna-se uma questão de morte e metamorfose. Mortos, onde colocar os ossos? Onde colocar o sujeito, onde colocar o verbo? Quais as metamorfoses que podemos deixar ocorrer num

deslocamento que se insira onde antes não havia? Como manter a dubiedade? A noção de problema em Bataille se perverte, o problema é ter que manter o problema. Solucionar é difícil, “errar” é algo a mais.

3.4.3. As perdas, caso a caso²¹⁷

Buscar uma palavra que não se encontra é querer olhar o horizonte e não ver nada além do horizonte; ele é tudo e não é exatamente nada. É querer obsessivamente um foco mais intenso diante da paisagem que é a Língua, vastidão de sentimentos; ela, um mar de montanhas rochosas, uma Minas Gerais. Aqui só reverbera o avesso, a busca do termo que não conheci, o desconhecido lugar distante, extremamente desejado por minha mente. Malditos fracassos.

3.4.3.1. Adaptações

Poema 1: *Fond des caves*.

A expressão *fond des caves* aparece no verso 17 do primeiro poema do livro: *la beauté d'un être est le fond des caves un cri*. Ainda que pareça óbvio o sentido que o autor quer retirar da expressão, literalmente, “fundo das caves” é uma imagem que requereria do leitor brasileiro o conhecimento da tradição da casa francesa, tanto das *maisons* produtoras de vinhos, quanto das residências, em particular as casas, para vislumbrar um movimento de descida ao subsolo que leva não apenas a um lugar úmido, escuro, silencioso, de “reserva”, em que quanto mais profundo melhor, mas também ao lugar da casa onde se guarda, esquece, abandona aquilo que não está em uso, o inútil. De certa maneira, por não haver cave no Brasil, ou pelo menos não fora do Rio Grande do Sul, uma cave poderia ser confundida com uma adega, um mini frigobar, prateleiras num quarto escuro, desde que acondicionado, onde se guarda vinho. Enfim, quem nunca visitou uma cave poderia imaginar um galpão semelhante ao local onde se produz a nossa cachaça. Por conta dessa diferença cultural iniciou-se uma pesquisa ao redor do

²¹⁷ Para facilitar a leitura os poemas foram numerados em ordem crescente, do início para o final do livro, e aqui serão localizados por números.

termo *Fond de cave* a fim de levantar quais outros significados, além do já mencionado movimento de descida e local de reserva, o termo poderia guardar. No singular, *Fond de cave* aparece na internet invariavelmente para designar o vinho de “reserva”. No entanto, no plural, *fond des caves* ganha o sentido figurado que Bataille empregou e que nos levou ao encontro de Valéry numa passagem que, além de fazer o mesmo uso do termo, revela o seu fragmentário *Cahiers*.

Mais que uma possível referência para esse verso, o encontro com esse livro revela uma concepção do processo de criação como um meio de transformação do homem que se aproxima das noções bataillianas: “il faut travailler son poème, – c’est-à-dire se travailler”.²¹⁸ Assim, Valéry explicita que criar é recriar a si mesmo. O termo *fond des caves* aparece então dentro do mesmo contexto, dando o sentido de uma intimidade humana de um profundo silêncio do sentimento de impossibilidade do ser, o trabalho sobre a negação que, segundo o escritor, era o que unia os simbolistas, e que se aproxima enormemente do caminho que Bataille explora não apenas nos seus versos, mas em todo seu questionamento da obra, do ser, da escrita. Sobre os cadernos de anotações de Valéry nota-se a visão crítica de seu autor poderia ser perfeitamente feita palavras de Georges Bataille sobre *A experiência interior*: “Meu melhor trabalho, parece ter sido, nos Cadernos, a busca por expressar a tudo através de observações de mim mesmo. Eu – sem nome – eu, simples negação – (não-eu)”.²¹⁹

Fond des caves pode finalmente ser compreendido nas palavras de Valéry e ainda melhor nas palavras de Bataille. Diz o simbolista: “Após algumas tentativas infrutíferas, não renuncie, tampouco insista. Mas guarde o problema nas caves de seu espírito onde ele se cura. Mudem todos os dois”.²²⁰

Considerou-se melhor assumir que *fond des caves* tem a força da imagem de algo profundo que é cave, uma imagem claramente intimista para o francês. Tendo o trabalho da tradução que guardar a idéia da profundidade somada à idéia de intimidade, silêncio, escuridão, e ainda as demais acepções que traz o termo, a do local das casas onde ficam os objetos inutilizados, (garagem ou porão, diríamos das casas brasileiras) e ainda, finalmente, uma última noção que é o

²¹⁸ “É preciso trabalhar seu poema – ou seja, trabalhar a si mesmo”. SIERRO, Maurice. “L’esprit et la création dans les Cahiers de Paul Valéry” Revista eletrônica “A contrario”. Vol. 2, No 1, 2004 apud VALÉRY, Paul. *Cahiers 1*, p. 243.

²¹⁹ “L’esprit et la création dans les Cahiers de Paul Valéry” Op. Cit. Apud. Op. Cit., *Cahier XXV*.

²²⁰ Ibidem, Apud. Op. Cit., *Cahier I*.

emprego do termo designando o que fica fora de cena, o que fica escondido, o que fica por trás, (como diríamos “da nossa cozinha”) a “solução” que mantinha todas as ambigüidades e ao mesmo tempo era um termo bastante “conhecido”, foi a substituição de “caves” por “porões”. “Fundo dos porões”, sugestão dada pela professora Ana Kiffer, agrega, no entanto, a associação com uma expressão muito entranhada no imaginário brasileiro, que é a dos “porões da ditadura”. Essa imagem que de fato não consta do original, como será visto adiante, não é, no entanto, alheia a essa poesia. Pesa, mais que isso, a imagem relacionada a um espaço habitual das antigas casas brasileiras, em geral feitos de depósitos e associados a certo imaginário de terror, semelhante ao espírito evocado nos versos em questão.

Poema 18: *Battre de l'aile*.

O verso “oiseau sans tête aux ailes battant la nuit” intriga por uma multiplicidade de leituras surpreendente. O verbo *battre* seguido de *la nuit*, sem preposição, pode ser traduzido tanto pela construção direta “batendo a/na noite” (o que indicaria que o pássaro sem cabeça bate suas asas contra a noite, ferindo a noite) quanto poderia ser lido na sua forma mais coloquial usada no francês, que indicaria uma localização de tempo, ou seja, o pássaro voa durante a noite, à noite. Outros significados para o verbo *battre* como derrotar, explorar, percorrer, não extinguem a dubiedade, ou seja, tanto se pode, com as asas, explorar a noite, como se ela fosse um ambiente a que se percorre (“varrendo a noite”), quanto se pode imaginar que o pássaro, na medida em que voa, vence a noite; ou ainda, que o pássaro explora a noite como se ela fosse uma mina ou uma escrava, tirando proveito. De todos os modos, importa certamente que o poeta esteja jogando com o movimento do vôo de um pássaro, que por estar sem cabeça, está cego e logo só explora uma mistura de liberdade do vôo com a liberdade eterna contida na morte. A ausência de destino e de certeza do significado misturam-se nesse caso, enviando o leitor sucessivamente para dentro do verso num novo começo em que se explora não mais a noite, mas a poesia, indefinidamente. Até aqui o verso mantinha as mesmas dubiedades se traduzido literalmente para o português, pois *bater* mantém os sentidos de explorar, percorrer, agredir, e ainda, do movimento de levar duas coisas, ou mais, ao encontro tal como em *bater asas*. No entanto, o verso guarda um grande trunfo: “*battre de l'aile*” é a expressão que o leitor francês

finalmente irá descortinar nesse jogo, e que aqui aparece levemente distorcida porque é usada no gerúndio. Trata-se de mais uma maneira de falar do estado de morte, ou da proximidade do fim de alguma coisa. A expressão, que em português se traduziria por *nas últimas*, ou *capenga*, revelou-se o maior desafio para a tradução, pois a combinação do verbo bater com o artigo locativo *na* funcionava perfeitamente aqui. A questão crucial era manter a possibilidade da expressão “battre de l’aile” que se perdia com a manutenção do verbo *bater*. Assim, “batendo na noite” foi inicialmente descartado até que se encontrasse uma imagem que oferecesse num só movimento o verbo *voar* e ao mesmo tempo *cair*, ou *morrer*. Para evitar perder o duplo sentido do verso, era necessário encontrar algo que contivesse a imagem do vôo e também guardasse a imagem da falência num mesmo termo ou expressão. *Ir embora* e *jogar pelos ares* foram as opções que surgiram e aproximaram a solução que ao final seria adotada: *ir pelos ares*. Essa expressão remete-se a uma explosão, mortal portanto, mas ao mesmo tempo indica o movimento de vôo. Quando aplicada a um pássaro sem cabeça sustentasse então a imagem de um *vôo da morte*, pois é pelos ares que um pássaro naturalmente se desloca, nesse caso, podendo ser imaginado como um deslocamento dos seus pedaços *na noite*.

Como diz Bataille, ter somente ruínas é “reter com uma mão aquilo que a outra dá”. *Indo pelos ares* é por um lado abrir mão das palavras *bater* e *asas* e do claro movimento que elas expressam quando combinadas, mas por outro, esse movimento encontra-se subentendido na associação imediata do pássaro com o gerúndio do verbo *ir*, se dizemos dele que está *indo pelos ares*. Enfim, *ir pelos ares* pareceu ser uma solução interessante por provocar uma dúvida leitura que reforça também a imagem da morte.

Poema 20: *Panier à son*.

O termo *panier à son* (verso 11 do poema 20) designa o cesto revestido de zinco que se utilizava ao lado da guilhotina como receptáculo para as cabeças cortadas: “il importe peu que l’immensité soit ronde / et roule dans un *panier à son*”. Esse objeto (cesto revestido de zinco usado ao lado da guilhotina) qualifica o *universo redondo* como uma *cabeça degolada*, portanto, o universo é associado à própria morte. A inexistência de um termo específico em português para designar esse cesto funesto implica numa perda grave para a tradução, pois, além

de não se dispor de um nome para esse objeto, a perda exclui ainda uma referência ao aspecto histórico e revolucionário a que a guilhotina faz referência. Assim, por mais que o dito cesto seja considerado um caso de necessidade de nota explicativa, optou-se por substituir o termo por “urna”, a fim de guardar ao menos o sentido do receptáculo da morte, que se perderia com a simples manutenção da palavra *cesto*. Muito embora a imagem de um universo *redondo que rola* pareça estranha à imagem da urna, que guarda cinzas, e não cabeças, o termo *cesto* foi rejeitado por associar-se muito mais, no imaginário brasileiro, à colheita de frutos com conotações opostas à idéia de morte. É claro que a solução nos parece forçada e insuficiente, mas pareceu, contudo, ser melhor substituir a imagem da guilhotina como um todo por algo que imediatamente aproximasse a imagem da morte que possibilitar a interpretação equivocada sugerida pelo tema bucólico, distante do tom central do poema. Afinal, o verso traduzido: “pouco importa que a imensidão seja redonda / e role numa urna / amo a morte e a convido / ao açougue do Santo Pai ”.

Poema 30: *l'âne d'encre*.

No verso 8 do poema 30, “je ris de moi l'âne d'encre”, em vez de usar o termo *noire* para qualificar a cor negra do animal ao qual se identifica, valoriza-se o verso com o uso da imagem da tinta. É certo que ao usar o termo *tinta* o poeta evoca também a possibilidade de um asno que vive no universo da ficção, um asno « das letras ». No entanto, a expressão é usada no francês para designar a cor negra. Na tradução colocava-se o problema entre optar um asno *negro* ou um asno *de tinta* que em português seria pouco provável que fosse relacionado aquela cor. Diante da incerteza acerca do significado a ser privilegiado, uma pesquisa feita nos escritos de Bataille revelou um possível sentido do verso. Na revista *Documents*, o autor fala no artigo “Le bas matérialisme et la gnose”²²¹ sobre a cabeça do asno usada nos rituais antigos da tradição gnóstica, quando ao corpo do Deus Sol (representado por um corpo de homem acéfalo) era sobreposta uma cabeça de asno cortada formando o *asno solar*. Considerando que no primeiro poema do livro (verso 16) o autor afirma que “o sol é negro”, é possível concluir

²²¹ “Le bas matérialisme et la gnose”. Op. Cit., p. 93 - 103.

que a tradução deveria privilegiar a imagem de um asno negro em detrimento do asno “das letras”:

É assim que a adoração de um deus de cabeça de asno (sendo o asno o animal mais horrivelmente cômico mas ao mesmo tempo o mais humanamente viril) me parece suscetível ainda hoje de ganhar um valor capital e que a cabeça do asno cortada, personificação acéfala do sol, representa sem dúvida, por mais imperfeita que seja, uma das mais virulentas manifestações do materialismo. (...) É difícil acreditar que considerando a tudo, a gnose não testemunhe antes de tudo de um sinistro amor às trevas, de um gosto monstruoso pelos arcontes obscenos e fora da lei, pela cabeça do asno solar (do qual o zurrar cômico e desesperado seria o sinal de uma revolta descarada contra o idealismo ao poder).²²²

Muito embora tenha sido possível compreender que a imagem de um asno negro não seria de todo estranha (se considerada dentro da obra de Bataille), foi possível preservar ainda uma lembrança da imagem da tinta ao definir-se a tradução com o termo *retinto*: “rio de mim asno retinto”, guardando a dubiedade que a expressão contém e, ainda, a valorização do verso com a peculiaridade desse termo.

3.4.3.2. Dubiedades

Poema 15: *bière*

No verso 5 do poema 15, o termo *bière*, normalmente utilizado para se dizer *cerveja*, é usado no sentido que designa o esquife: “tes seins s'ouvrent comme la *bière*”. Como já se notou, o autor não evita a repetição de palavras, o que certamente confirma que a escolha não se dá para evitar o uso do vocabulário antes já mencionado (como *tombeau*, por exemplo); tampouco se pode dizer desses versos que a escolha se deva à não ter métrica ou rima, o que leva a crer que o autor propõe uma experiência interessante de leitura. Vindo de um emprego de vocabulário basicamente todo em um registro baixo, é natural que o verso seja lido em seu sentido mais corrente (*cerveja*). No entanto, dizer que os seios de alguém, ainda que sejam da morte, se abrem como a *cerveja* é um tanto provocador. Imediatamente, quem conheça o sentido menos corrente do termo (*esquife*), verá que esse sim se encaixa perfeitamente no verso, e então formará o sentido do mesmo. A inexistência de um termo para designar o esquife que, em

²²² Idem.

português, guarde a relação com a bebida alcoólica, infelizmente, realizou-se como uma perda inevitável ao poema, que só poderia ser resolvida com uma nota explicativa.

Poema 30: *assez*

O uso do termo *assez* ao longo do poema 30 apresenta uma dubiedade de leitura interessante que não foi possível de se reproduzir no português. O termo que pode expressar tanto intensidade quanto suficiência poderia, em português, ser traduzido por *basta* (ou *chega*), *muito* ou *bastante*. Apesar de o poema ser construído sobre o sentimento de uma agonia declarada no primeiro verso, “amar é agonizar”, que indicaria o privilégio da acepção que se refere à agonia anteriormente explicitada (*basta me queria morto*), a falta de pontuação permitiria a leitura da acepção que indica intensidade de modo que o termo se referisse à seqüência do verso, ou seja, indicando que o poeta deseje *muito* a morte, *muito me queria morto*. Na impossibilidade de manter uma palavra que se referisse aos dois casos, optou-se por *basta*, o que indica, portanto, mais uma perda da tradução, mais uma impossibilidade reconhecida na tradução.

Poema 31: *sort*

Novamente, no poema 31, Bataille opta por um termo que tem um duplo sentido. Nesse caso *sort*, que pode tanto significar *destino* quanto *feitiço*. Optou-se por usar o termo *destino*, embora o poeta empregue o termo *sort* num contexto em que se investe agressivamente contra a morte “mon sort t’a casse les dents” que poderia configurar uma imagem de *soco* ou de algum movimento violento contra a imagem, a figura da morte, que se transfiguraria num *feitiço*. Assim, apesar de se saber plausível o emprego da palavra *feitiço*, o poeta inicia o poema observando em uma situação dada, envolvido por um halo de silêncio, cercado de chamas, e tendo sob seus pés um abismo, o que poderia conferir ao verso a imagem de um *destino* que leva o poeta além de onde imaginaria por força maior, e assim “meu destino te quebrou os dentes” aparece como uma vitória, uma posição privilegiada em o poeta “desbancaria” o riso da morte.

Poema 20: *coule*

Para cada um dos informantes que leram o poema 20, o termo *coule* tal qual aparece no verso 9, “je pleure et ma langue *coule*”, teve uma interpretação diferente. Literalmente o termo corresponde ao presente do verbo *courir*, mas quando associado a um navio ou a um barco, no francês, indicaria o movimento de submersão, queda, naufrágio. Assim, poder-se-ia entender que o poeta diz que sua língua “corre” no sentido de que fala sem parar ou de que flui bem, ou ainda, que a língua naufraga, se cala. No entanto, foi uma terceira leitura que nos pareceu ser a indicação mais apropriada dentre as possibilidades levantadas, que é a de uma língua que *se perde*, como as águas de um rio que *corre*, sem rumo. A opção “choro e minha língua se perde” pareceu guardar melhor a multiplicidade de sentidos acima, pois tanto se pode entender que o poeta perdeu a língua, calou-se, quanto que sua língua flui.

Poemas 1 e 30: *fêlé*

O caso do termo *fêlé* interessa por demonstrar como o poeta utiliza-se da ambivalência dos vocábulos de distintas maneiras. No verso 2 do poema 1, “vase fêlé de l’immensité”, explora-se o primeiro significado do termo que é o da rachadura, pois a palavra aparece associada a um vaso. No entanto, o sentido figurado do termo *doido* será empregado no verso 7 do poema 30 “assez je t’aime comme un fêlé”, de modo que a repetição aqui se faz diferente dos demais casos e explicita o jogo que o poeta faz de exploração das dubiedades dos significados. Por não haver sido localizado um termo que contenha igual duplo sentido, optou-se por usar o nome do sentido figurado *doido* no segundo poema aqui citado, perdendo, então, a repetição e, conseqüentemente, a sutileza e o sentido de “comentário” a essa repetição que se pode identificar nessa realização.

3.4.3.3. Concordância

Poema 27: *coeur d’enfant perdu*

Uma vez que *coeur* e *enfant* são substantivos masculinos, o verbo poderia concordar tanto com um ou com outro, de modo que é impossível saber se o poeta fala de uma infância perdida, de um coração infantil perdido, ou se o coração do

poeta sente-se desamparado, em desespero, como uma criança que se perdeu. Como no português *coração* e *criança* são masculino e feminino, respectivamente, optou-se por substituir *criança* (que seria a tradução literal de *enfant*) por menino, para que se resguardasse a concordância dúbia.

3.4.3.4. Registro

O pronome *tu*

O uso do pronome *tu* é uma marca clara de coloquialidade no francês, mas em português o uso do *tu* sabidamente se traduz numa elevação de registro. O pronome coloquial *você* implica, no entanto, na coincidência da conjugação da terceira com a segunda pessoa. Outro problema que o emprego do *você* acarreta é que a sua regência correta indica o uso do pronome oblíquo *lhe*, que raríssimas vezes usamos, substituído simplesmente pelo *te* na fala cotidiana. Ainda que tenhamos guardado por muito tempo a opção pelo *tu*, fez-se necessário, como já anteriormente mencionado, respeitar a marca da coloquialidade. Assim, quando foi necessário deixar explícita a pessoa ativa no verso, incluiu-se quando preciso o pronome *você*, e nos casos do pronome oblíquo optou-se pelo uso coloquial, alterando o *lhe* pelo *te* a fim de evitar que o *você* acabasse por marcar a forma culta da escrita que não se associa ao uso do *tu* no original.

A forma negativa

As construções negativas, bastante corriqueiras no francês, revelam certa lógica que salienta uma negatividade no pensamento dos falantes dessa língua que, para afirmar que isso é aquilo, utilizam uma espécie de distinção que restringe o objeto àquilo o que se afirma que ele seja dizendo: isso *não é senão* aquilo.

Se isolada, essa forma poderia ser traduzida no português para a forma direta, já que se trata apenas de afirmar algo corriqueiramente; mas o autor não abre mão da afirmação simples (direta) e emprega uma combinação de ambas: “le néant n'est que moi-même / l'univers n'est que ma tombe / le soleil n'est que la mort // mes yeux sont l'aveugle foudre / mon coeur est le ciel / où l'orage éclate //

en moi-même / au fond d'un abîme / l'immense univers est la mort ». A fim de respeitar esse contraste e considerando que o uso do *não é senão* caracteriza no português o registro elevado, optou-se por saídas como *é só*, ou *é apenas*, por serem as maneiras mais coloquiais de se fazer uma restrição. É interessante observar que entre as opções, *não é nada além de* foi descartada não só porque alongaria demais o verso, mas por conter dois termos caros a essa poesia: “nada” e “além”.

Rimas e métrica: a sonoridade

Muito embora *O Arcangélico* não seja regido por um contrato métrico e possa, portanto, ser considerado como uma composição de versos livres, o fato de o autor trabalhar ao redor do verso de 7 sílabas fazendo grupos de versos metrificados que se alternam com versos de metros variados complica a questão. Outro complicador é a variável do *e mudo*, que na poesia moderna pode ou não ser contado, dependendo do poeta.

Considerando o contexto histórico e a linhagem da poesia a qual Bataille se associa, e, sobretudo, considerando o fato de o autor explorar contrastes e efeitos de estranhamento nos seus versos, optou-se por uma tradução que zelasse pelos grupos significativos de determinado metro, acreditando que esses indicam uma perspectiva de consciência das “regras” a que se transgride. Assim, foi, sobretudo, nos versos de 6 que evocam o alexandrino e nos de 7 que são usados popularmente para temas jocosos (tal qual a nossa redondilha), que se buscou metrificar.

Quanto aos *e mudos*, diante da ausência de uma regra clara, optou-se por seguir a contagem tradicional já que o único poema inteiramente rimado encontra a métrica perfeita quando se lança mão da contagem do famoso *e muet*. Além disso, foi realizada uma gravação da leitura do livro por um falante nativo da língua, o que comprovou os problemas dessa prosódia já que às vezes o *e mudo* era pronunciado, e em outras não, sem que isso respeitasse a uma regra determinada.

Além disso, para verificar a presença de trechos metrificados e de outros que não eram, foi feita a comparação da contagem das sílabas nas duas possibilidades (com e sem o *e mudo*), o que comprovou que os mesmos efeitos ocorriam. Se por acaso uma estrofe perdia uma ou duas sílabas ao se deixar de

contá-lo, e com isso não se apresentava mais a regularidade anterior, o inverso se dava em outro poema, o que manteve quase tudo igual. Quase tudo, se não fosse por este caso que Bataille oferece (poema 21) como um indício bastante relevante: já que o autor rima a quadra, é natural que o metro confira, o que só se verificou ao contar os *e* mudos.

Como exemplos dos casos de grupos de versos metrificados, podem ser citados como casos de 6 sílabas os poemas 5 (versos 8 a 12), 11 (versos 7 a 9), 17 (versos 1 a 4; 6 a 10; e verso 12). No caso de versos de 7 sílabas, há os exemplos dos poemas 19, 20 e 21, entre outros, marcados na planilha da escansão (anexo 1). Vale ainda notar que alguns poemas, como 12, 15, 23 e 28, não foram metrificados porque o efeito principal do verso é, sem dúvida alguma, o do paralelismo, da repetição ou da anáfora, que certamente aproxima as medidas tanto no original como no português.

Como é apenas no caso do poema 21 que existem rimas, *abba*, essas foram mantidas precisamente como no original *7,7,7,7*.²²³ Há uma aliteração forte que aparece no poema 13 (versos 4 a 6), que poderia ser considerada uma rima, e que precisou ser sacrificada na tradução: *rire / robe / rire*, que na versão se perdeu quando se traduziu *robe* por *vestido*, por não rimar, ainda que haja uma assonância entre as duas palavras em /i/. Houve, contudo, um fato inverso, quando no poema 13, verso 10, *long traits* foi traduzido por *talagadas* (e não por “de suma vez só”, “de virada” ou de “um *shot*”) que rima com *gargalhadas* (verso 11), compensando então a perda anterior.

Em matéria de sonoridade, notam-se efeitos da repetição de termos e de refrões que são no original assaltados por uma sonoridade atravessada por erres, tes e pes, que funcionam como constantes contragolpes, travas-línguas que em vez de permitirem que o eco dos versos se dê pela cauda, pela beleza, ou pelo refrão, transformam-se em refrões da desarmonia. Esse efeito do *estranho* som que produzem soma-se a imagens pouco confortáveis, insistentemente evocadas em seus estados inapreensíveis como a do “sol negro” e a do “desejo da noite”, permitindo tanto a interpretação de que o poeta está propositalmente ferindo qualquer possibilidade de harmonia sonora, como a de que o poeta foi simplesmente negligente com relação à exploração do potencial do significante

²²³ Para isso foi necessário substituir o pronome *vous* pelo *tu*, mas considerando que o poema é todo uma exceção à regra (pois se atém fielmente à regra), isso não nos pareceu ser prejudicial.

desse aspecto em sua poesia. É preciso considerar ainda que pela proximidade entre os idiomas francês e português, ambos de origem latina, muitas vezes os efeitos de significante, que nesse caso se dão pela repetição constante dos mesmos termos, reproduziram-se em grande maioria sem nenhum esforço, sempre com alguma semelhança sonora, alguns casos menor e outros maior - mort/morte (39 repetições), immensité/imensidão (11 repetições), coeur/coração (19 repetições), univers/universo (9 repetições), rire/riso(7 repetições), larmes/ lágrimas (6 repetições), vide/ vazio (5 repetições), sang/sangue (5 repetições), etc.

Pelo mesmo motivo de proximidade entre os idiomas também foi possível manter a mesma sintaxe dos versos, sem qualquer prejuízo para esse elemento que é tão importante nessa poesia.

3.5. Última observação

Como se viu, a concepção da experiência oferece algumas oportunidades de questionamento para a tradução e para a própria leitura poética, mas é importante ainda destacar que há desdobramentos também na própria forma da escrita acadêmica. Como permear um trabalho de natureza e estrutura idealmente sintética, com sensíveis? Como contaminar o corpo do texto acadêmico com aquilo que deve permanecer informe, vasto, e sempre *em relação*? Ou melhor, quais os limites do corpo acadêmico a serem transgredidos, desestabilizados?

Aqui, timidamente, procurei fazer contato entre prática e teoria, e experimentar construir uma forma em que não exemplificasse uma coisa com outras, mas que estabelecesse contato e sintonia. Acredito que haja aqui uma camada de inflexão interna que ocorre diretamente na experiência da leitura. É certo que isso é bem distante do que se poderia incorporar aqui como poemas, diário e tudo que desse prova de minha experiência física ou da importância do investimento físico neste trabalho. Mas parece que na medida em que a questão permanece na estrutura, foca-se com mais clareza a tensão entre redação teórica (mais rígida) e redação mais ensaística (mais livre) dadas respectivamente no campo do saber e do não-saber, ou do conceito e da experiência.

Parece ser apenas aceitando as necessidades e tentações propostas pelo autor que se atinge um texto permeável, permeado, do qual se permite extrair saber e não-saber, pois se procurou escrever um texto dono de sua causa, conhecedor de suas necessidades e insuficiências. Ainda que dono de muitas insuficiências, o presente estudo oferece-se integralmente feito sobre esse parâmetro, que talvez não seja o melhor, mas pareceu ser o mais verdadeiro diante da exigência de seu conteúdo.

Bataille dá mostra de como é possível operar o contato entre termos como projetar, querer, pesquisar, consumir, perder numa obra vária em que talvez uma das maiores qualidades seja a promoção do contato, da aproximação entre os saberes. Permitir-se a invasão do desconhecido no texto acadêmico é ainda uma bandeira em alto mar, de rumo desconhecido, mas se é verdade que daquilo que é de fato estranho e incômodo, às vezes risível, é que se tira a maior experiência; e se poderia dizer-se que é o ser estranho o que acende o desejo de saber, então, se me permitem, pela forma híbrida que tenha o presente projeto, acredito que de certo modo, timidamente, ele realize esse *estranho saber*. Há aqui um pouco de tudo e, talvez, certa falta de tudo também. Se isso incomoda, talvez seja uma bela vantagem.

Procurei neste estudo colocar alguns aspectos estéticos, poéticos e filosóficos da obra de Bataille em contato. Uma lembrança que guardarei desta leitura é a imagem do escritor que definiu a si mesmo, um dia, como um pássaro noturno. O *Arcangélico* é para mim esse animal alado, um *anjo-pássaro* que ganha a noite com sua morte; ele só avança enquanto morre, só é livre enquanto é *ainda*. Esse anjo-pássaro da noite não poderia se afastar muito da imagem do corvo já evocada acima em Arthur Rimbaud, e agora, certamente, na imagem de Edgar Allan Poe, que, por meio de Baudelaire, encontrava eco na Paris ainda prenhe das palavras de Bataille. O corvo que nascia, no entanto, no lugar de nevermore, *evermore* diria.

Por fim, transcrevo um dos poemas encontrados entre os manuscritos d' *O Arcangélico*, e publicado postumamente, que se revela como síntese do movimento poético de Bataille naquilo que se alimenta do que o consome:

LE LIVRE

Je bois dans ta déchirure

Et j'étale tes jambes nues

Je les ouvre comme un livre

Ou je lis ce qui me tue.²²⁴

²²⁴ Bebo na sua rachadura / espalho suas pernas nuas / eu as abro como a um livro/ em que leio o que me mata. "Le livre". In: *L'Archangélique et autres poèmes*. Op. Cit., p. 189.