

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS

LUCIA HELENA MUNIZ DA SILVA

Jacques Brault,
Au Fond du Jardin – Accompagnements:
Traduções Comentadas

Versão corrigida

São Paulo
2015

LUCIA HELENA MUNIZ DA SILVA

Jacques Brault,

Au Fond du Jardin – Accompagnements:

Traduções Comentadas

Versão corrigida

Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração:

Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em Francês

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo

2015

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

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

S586j Silva, Lucia Helena Muniz da
Jacques Brault, *Au Fond du Jardin* –
Accompagnements: Traduções Comentadas / Lucia Helena
Muniz da Silva; orientador Álvaro Silveira Faleiros. - São
Paulo, 2015.
173 f.

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

1. Traduções comentadas de Au fond du jardin. 2. A
poética de Jacques Brault . 3. Au fond du jardin -
accompagnements. 4. Metodologia da tradução dos
textos de Au fond du jardin. 5. Ana Cristina Cesar.
I. Faleiros, Álvaro, orient. II. Título.

Nome: Lucia Helena Muniz da Silva

Título: Jacques Brault, Au fond du jardin – accompagnements:
Traduções Comentadas

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros, meu orientador, pelo apoio, confiança, inúmeros conselhos, sabedoria, paciência, boa vontade e por me trazer, pelas mãos, até aqui.

À Prof. Dra. Adriana Zavaglia e ao Prof. Dr. Mario Ramos Francisco Junior por participarem da banca de minha qualificação e pelas valiosas colaborações que deram ao meu trabalho.

Ao meu pai, Haroldo, pelo amor e apoio.

À minha mãe, Helena, pelo amor, incentivo, amizade e por me ensinar a ler as palavras e o mundo.

Aos meus irmãos, Weber e Welson, pela amizade e companheirismo incondicionais.

Ao meu marido, Lucas, pelo amor, paciência, carinho e inúmeras leituras e contribuições.

A Deus, por tornar tudo possível em minha vida.

Resumo

SILVA, L. H. M. **Jacques Brault, *Au Fond du Jardin – Accompagnements: Traduções Comentadas***. 2015. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

Jacques Brault é um escritor canadense natural de Montréal, ainda pouco conhecido no Brasil e que não possui nenhuma obra traduzida na íntegra para o idioma português. Artista muito versátil e de múltiplas facetas, Brault atuou com romancista, poeta, crítico literário além de ter escrito diversas peças teatrais. Muito engajado social e culturalmente ele é reconhecido como o escritor vivo do Quebec com maior prestígio no meio literário. O objetivo desse trabalho é propor traduções de textos do livro *Au fond du jardin – accompagnements* de Jacques Brault. Esse livro é considerado como um microcosmo do trabalho desse autor e oferece uma panorâmica visão de toda sua obra. Cada uma das traduções possui uma abertura, a tradução com suas respectivas notas e por fim um comentário ao texto traduzido.

Abstract

Jacques Brault is Canadian writer of Montreal, still little known in Brazil and has no work completely translated into Portuguese. A very versatile and multifaceted artist, Brault has worked as a novelist, essayist, poet, literary critic and has written several plays. Very social and culturally engaged he is recognized as the most prestigious living writer of Quebec. The goal of this research is to offer translations of texts present in the book *Au fond du jardin – accompagnements* from Jacques Brault. This book is considered as a microcosm of Brault's production and offers a panoramic view of all his work. Significant aspects of his work were remarked along the research. The choice of texts to be translated was based upon those aspects. Each of the translations possesses a brief explanatory text, the translation with notes and, at the end, a commentary section of the translated text.

Sumário

Apresentação	8
1. A trajetória literária de Jacques Brault	10
2. Au fond du Jardin – accompagnements: uma poética condensada	38
2.1. A Morte	51
2.2. A dissolução	53
2.3. A subjetividade indeterminada	55
2.4. Escrever para alguém - a poética da carta	58
2.5. A escrita do íntimo e do cotidiano	61
3. Metodologia da Tradução	65
4. Traduções Comentadas	72
4.1. Aquela que vem	73
4.2. Tem alguém aí?	86
4.3. Vá, carteiro, venha!	101
4.4. Como uma Visitação	112
4.5. Pequenas coisas	121
5. Conclusão	130
Referências	137
Anexo A – Outros accompagnements de Au fond du jardin	142

Apresentação

Jacques Brault, nascido em 1933, é um escritor canadense natural de Montréal, ainda pouco conhecido no Brasil e não possui nenhuma obra traduzida na íntegra para o idioma português. Artista muito versátil e de múltiplas facetas, Brault atuou com romancista, poeta, ensaísta, crítico literário além de ter escrito diversas peças teatrais. Muito engajado social e culturalmente, ele é reconhecido como o escritor vivo do Quebec com maior prestígio no meio literário. Foi professor da Universidade de Montréal dos departamentos de estudos medievais e literatura francesa. O seu grande destaque no meio literário é como poeta. Além disso, foi apresentador de um programa de rádio sobre literatura na rádio Canadá e um dos participantes ativos do movimento *Révolution Tranquille*. Mais detalhes sobre a trajetória literária e acadêmica de Jacques Brault, um pouco da sua história pessoal e referências artísticas e literárias que muito marcaram a vida e obra desse autor serão dadas no primeiro capítulo.

O objetivo da pesquisa é comentar a obra de Brault por meio da tradução de textos do livro *Au fond du jardin - accompagnements*. Esse livro é considerado como um microcosmo do trabalho desse autor e oferece uma visão panorâmica de toda sua obra. *Au fond du jardin*, que foi publicado em 1996, aborda temas diversos e que refletem a maturidade do autor enquanto escritor e sujeito. Esses temas são apresentados na forma de mini ensaios e o texto sintetiza de maneira clara a poética do autor.

Aspectos e temas significativos da sua obra foram observados ao longo da pesquisa: a morte, a dissolução, a subjetividade indeterminada, o ato de escrever para alguém, o cotidiano. A escolha dos textos a serem traduzidos foi baseada nesses aspectos. Cada texto traduzido traz um dos aspectos e/ou temas como central, mas não é, necessariamente, restrito a ele. Cada uma das traduções possui uma abertura, que é uma contextualização do texto que se seguirá, onde o leitor é informado sobre aspectos culturais,

geográficos, históricos, ou relativos à poética do autor, que têm importância no entendimento da tradução.

Logo em seguida é apresentada a tradução com suas respectivas notas. As notas trazem informações relevantes sobre as dificuldades de tradução encontradas ao longo da execução da mesma. Após a tradução com notas, é apresentado um comentário final sobre a tradução de cada mini ensaio. Esse comentário é um aprofundamento das notas mais relevantes de cada tradução. Nele, as dificuldades de tradução são mais amplamente discutidas e mais detalhes sobre o processo de tradução são oferecidos ao leitor.

1. A trajetória literária de Jacques Brault

Jacques Brault é um dos principais escritores contemporâneos do Québec, Canadá, e seguramente o mais importante poeta de língua francesa vivo nesse país atualmente. Além de poeta, como é principalmente conhecido, Jacques Brault é romancista, ensaísta, dramaturgo, crítico literário, editor e tradutor. Sua carreira literária é notória e seu trânsito por tantos gêneros literários fazem dele uma referência intelectual em seu país. Nasceu em 29 de março de 1933 em Montréal, em uma família extremamente pobre. Seu pai era operário, a mãe dona de casa. O casal, além de Jacques, teve mais dois filhos, Fernand e Gilles. Embora nascido em uma família de pouquíssimos recursos financeiros, Brault conseguiu estudar em uma das melhores escolas de Montréal, o antigo *Collège Sainte-Marie*, fundado e mantido por jesuítas. Após o ensino secundário, Brault ingressou na *Université de Montréal* e, nesse período, trabalhava como estivador para pagar seus estudos. Concluiu a graduação em Filosofia e um mestrado em Artes, além de ter estudado Literatura Francesa na Sorbonne em Paris e em Poitiers.

A partir de 1960, aos 27 anos de idade, Jacques Brault se tornou professor do Instituto de Ciências Medievais da *Université de Montréal* e também do departamento de Literatura Francesa da mesma universidade, onde permaneceu até 1996. Além da carreira de professor e pesquisador, Jacques Brault escreveu intensamente em revistas culturais e literárias como *Liberté* e *Parti Pris*, e em jornais como *Le Devoir*. Também participou como comentarista das emissões regulares de um programa literário na Rádio Canadá por longos anos. Brault ainda foi um dos fundadores da UNEQ, *Union des écrivaines et écrivains québécois* (União das escritoras e escritores quebequenses), em 1977, instituição destinada a promover e difundir a literatura quebequense além de defender os direitos sociais e econômicos dos escritores e profissionais do meio literário. Notamos, portanto, que sua implicação na vida cultural de sua sociedade se fez em vários aspectos e através de vários veículos.

Paralelamente à carreira de professor universitário, Brault construiu uma notória carreira de escritor, onde estreou como poeta por volta dos anos 60. Sua vasta, variada e premiada obra alcançou muitos países francófonos e ultrapassou as fronteiras da língua francesa, chegando à Holanda, Itália, Alemanha, Inglaterra e aos Estados Unidos através das inúmeras traduções que recebeu. No Brasil, entretanto, o autor é praticamente desconhecido e não há, ainda, nenhuma tradução integral de seus trabalhos.

Após essa breve apresentação geral de Jacques Brault, focaremos em sua trajetória literária ao longo desse meio século de produção. Alguns dos principais livros serão comentados. Infelizmente não foi possível contemplar todas as publicações do autor, por falta de acesso a algumas delas já há muito tempo fora de circulação. Apesar de ser um escritor importantíssimo no Canadá, Jacques Brault ainda é relativamente pouco estudado e há uma significativa falta de bibliografia relacionada à sua obra. Espera-se que esse trabalho possa trazer mais luz aos estudos sobre esse autor no Brasil. As obras serão apresentadas de acordo com a ordem cronológica de sua publicação.

Sua estreia como escritor foi em 1965, com o livro de poesias *Mémoire*. Esse seu primeiro trabalho chamou a atenção da crítica quebequense da época e lhe rendeu um prêmio literário chamado *Prix Québec-Paris*, em 1968. Essa premiação já não existe atualmente, mas era um prêmio oferecido conjuntamente pelo Canadá e França e reconhecia obras do Québec, França ou de outros países de expressão francesa que houvessem sido publicadas no Canadá.

Apesar de ter recebido reconhecimento desde a sua estreia e ter conquistado relevante destaque como revelação literária, *Mémoire* é um livro que mostra uma escrita bem diferente do que sua obra viria a se tornar, obviamente por se tratar do primeiro livro de uma poética ainda em construção. O elemento mais marcante dessa diferença é a forte tendência à autobiografia, já que os poemas que compõem esse livro têm um viés claramente autobiográfico e fazem muitas referências à infância do autor.

O livro é dividido em cinco partes: *Visitation*, *Quotidiennes*, *Suite fraternelle*, *Mémoire*, e *Louange*.

O primeiro livro de Brault foi lançado em 1965, e essa era uma época em que o Québec vivia um período de muitas mudanças nos aspectos político, social e cultural. Antes de analisar alguns trechos do livro que abordam esse momento de mudança pelo qual o Québec passava, faz-se necessária uma breve explanação dessa sociedade naquele período.

Até os anos 60, o Québec, única região efetivamente francófona do Canadá, vivia sob a dominação e, conseqüentemente, exploração do Canadá britânico. Apesar de ser uma região riquíssima em recursos naturais e sediar algumas indústrias que geravam muito lucro para o país, o Québec permanecia uma sociedade fortemente agrícola e que não recebia atenção e investimentos básicos da parte do governo federal. Isso acarretava uma grande discrepância social em relação aos outros estados e, por conseqüência, o povo quebequense, que ainda era chamado de franco-canadense, era defasado em todas as áreas, incluindo a saúde e higiene básica, escolaridade, cultura e renda. Como se esses fatores não bastassem, a sociedade franco-canadense até então era governada por um partido nacionalista e extremamente ligado à Igreja Católica. Essa última, ajudava a controlar de maneira ferrenha a sociedade. Outro dado já mencionado e relevante é que essa província tinha o francês como idioma, diferentemente das outras, o que a relegava totalmente à margem do restante do país. Toda essa atmosfera de abandono e solidão refletia na personalidade do povo franco-canadense, que mostrava-se um povo conformado, humilhado, sem expectativas e sem identidade num país estrangeiro. No entanto, a partir dos anos 60 uma mudança fundamental começou a articular-se na sociedade quebequense e ficou conhecida como a *Révolution tranquille* (“Revolução tranquila”).

Nas décadas de 50 e 60 muitas sociedades ocidentais passaram por mudanças e aceleração econômica. No Québec não foi diferente, e a “Revolução tranquila”, movimento que foi relativamente rápido, pois durou de 10 a 15 anos, alcançou uma transformação extraordinária e alçou a província a um novo patamar nunca antes visto. O desenvolvimento se deu em todas as áreas, desde a infraestrutura com a ampliação das cidades, construção dos metrô em Montréal, serviço de esgoto e água encanada, construção de hospitais e aquecimento elétrico, até os níveis culturais como o aumento do número de escolas, o incentivo ao ensino, a produção literária, musical, teatral,

e a *francisation* ou “francisação”, que foi a elevação do francês como único idioma oficial da província. Na política também houve grandes mudanças que possibilitaram, em grande parte, todas as outras citadas. O homem que esteve à frente do povo quebequense foi Jean Lesage, do Partido Liberal do Québec. Outro personagem fundamental para a independência econômica do Québec foi René Lévesque, que nacionalizou as companhias de eletricidade privadas, possibilitando uma grande oferta de emprego.

A partir de todas essas reformas, um novo fôlego animou o povo quebequense e um orgulho tomou o lugar da vergonha. Passaram a chamar-se “quebequenses” e não mais franco-canadenses, e a referir-se a região como “Québec” e não mais Canadá francês, como até então. A partir dessa transformação social, o Québec passou a lutar pela afirmação de sua identidade e independência culturais. O poeta quebequense Paul Chamberland (1964, p.78-79) escreveu:

“Nós utilizaremos preferivelmente os termos Québec e quebequenses aos Canada francês e canadense francês. O pressuposto linguageiro coincide com uma transformação de realidades. O Québec não será mais uma província, mas um país”¹.

É durante a fase de transição, na qual as mudanças ainda não haviam sido completamente incorporadas que *Mémoire* é publicado. Como indivíduo interessado nas questões sociais e culturais de seu país, Jacques Brault se engajou em um movimento literário que ficou conhecido como *poésie du pays* (“poesia do país”), que tinha por objetivo trazer à tona a realidade quebequense, criticá-la, e estimular uma mudança, não através da negação de sua história, mas sim fortalecendo sua identidade. Esse movimento nasceu com a fundação das *Éditions de l’Hexagone* (em 1953), pretendia exprimir com maior força as mudanças estéticas e temáticas que caracterizariam o início da *Révolution tranquille* no Québec. Assim como Brault, outros três poetas fizeram

¹ Nous utiliserons les termes Québec et Québécois de préférence à ceux de Canada français et de Canadien français. Le parti pris langagier recouvre une transformation des réalités. Québec ne sera plus une province mais un pays [...]

parte desse movimento: Gaston Miron, Paul Marie Lapointe e Fernand Ouellette. Seus poemas criticam a sociedade e o tratamento diferenciado que o Québec recebia em relação às outras regiões canadenses. Funcionam também como um grito chamando a sociedade quebequense a reagir e transformar sua dura realidade.

Nesse sentido, *Mémoire* pode ser entendido como um livro altamente crítico, já que escancara as mazelas de seu povo, ora utilizando os exemplos familiares, ora generalizando e referindo-se ao Québec.

O pai do poeta, mencionado diversas vezes em seu primeiro livro, atua também como uma personagem representativa do típico pai de família quebequense: operário, pobre, sem instrução e sem esperança. Outro poema que traz essa mesma imagem é o *L'homme usiné*, também dedicado ao pai. O poema *À une dédésespérance*, mostra o conformismo e resignação de seu povo. O poema *De nulle part*, retrata a falta de iniciativa desse povo.

Nós porosos e permeáveis ao sofrimento
nós somos cheios de buracos de esperança
nós cremos ainda na plana promessa² (BRAULT, 2000, p.40)

Enfim tudo foi dito e nada começa [...]
Aqui nada mudou só as palavras nos lábios
E a poeira nas calçadas de julho[...]³ (BRAULT, 2000, p.57)

Brault também reflete sobre a condição de ser quebequense, ou seja, ser um estrangeiro no próprio país, não reconhecer o Canadá como pátria, e sim o Québec, e ter o sentimento de não pertencer a lugar algum. Abaixo alguns trechos dos poemas *Suite fraternelle*, *Louange* e mostram essa reflexão:

Nós
os bastardos sem nome

² Nous poreux et perméables à la souffrance/ nous sommes pleins de trous d'espérance/nous croyons encore à la plaine promise

³ Voilà tout est dit et rien ne commence/[...] Ici rien n'a changé que les mots sur les lèvres/et la poussière aux trottoirs de juillet[...] p. 57

os desenraizados de terra nenhuma
os espinhentos sem idade
os mendigos ricos
os semi-revoltados confortáveis [...]⁴ (BRAULT, 2000, p.63)

Eu te escrevo não sabendo mais o que dizer de um país
desaparecido de nascença
esse país meu país repleto de nossas esperanças abortadas
como eu sempre posto em quarentena
como você meu semelhante minha compatriota
com uma paz depenada sobre as costas
caminhando sobre a cinzas dos séculos [...]⁵
(BRAULT, 2000, p.103)

É nesse clima lúgubre e de pouca esperança que se situa *Mémoire*. Ressalta-se que, apesar do ano ser 1965 e aspectos da *Révolution tranquille* já estarem em andamento, o poeta reflete sobre o passado da sociedade quebequense e apela para uma mudança futura, pois ninguém sabia ainda qual seria a envergadura das transformações e se, efetivamente, mudariam o cenário do Québec.

Como o título do livro sugere, muitas memórias do autor são evocadas nos poemas de *Mémoire*: sua infância, a lembrança do pai, da miséria em que sua família vivia, do rigoroso inverno canadense, e a morte de um dos irmãos. Os poemas *L'homme usiné*, dedicado a seu pai, *Mémoire* e *Suite fraternelle*, exemplificam essa referência à vida do próprio autor. Abaixo segue-se um trecho do poema *Mémoire*, de mesmo título do livro

Umido como a chama humilde como uma vela
você iluminava o que você não via

⁴ Nous / les bâtards sans nom/les déracines d'aucune terre/ les boutonneux sans âge/les clochards nantis/ les demi-révoltés confortables

⁵ je vous écris ne sachant plus que dire d'un pays disparu de naissance/ce pays mon pays pétri de nos espoir avortons/comme moi de toujours mis en quarantaine/comme toi mon pareil ma payse/avec une paix dépenaillée sur le dos/ marchant sur la cendrée des siècles [...] (p. 103 *Louange*)

Eu te observava sempre à noite inútil no meio da tua
prole você se inquietava sem jeito como um cachorro grande
Eu tinha vergonha quando você partia pesado sem trabalho
e humilhado no teu sorriso glauco
Eu sabia que ao meio dia você iria se sentar
em algum lugar da cidade suja e triste
E sozinho e miserável sob o olhar das pessoas você seria
meu pai
Aquele de onde eu venho meu nome e minha crença aquilo
que eu sou
Aquele que sua mulher já não ama aquele que já não tem
chance e não merece que o odeiem⁶ (BRAULT, 2000. p. 77)

Nesse trecho, Brault refere-se ao seu pai, homem simples, operário e derrotado por diversas circunstâncias sociais como a pobreza, o desemprego e a perda do filho para a guerra. A esse pai, a crítica quebequense convencionou-se chamar de *père humilié* (“pai humilhado”), que passou a referir-se não apenas ao pai de Jacques Brault, mas a todos os humilhados da sociedade em questão. De acordo com Pierre Chatillon (2004), Brault nos mostra um pai padrão da sociedade quebequense, já que os pais na literatura do Québec são geralmente mostrados como fracos, ausentes, derrotados e sem perspectivas: “O pai, na literatura do Québec, é correntemente ausente, frágil, vencido, sem futuro. O pai que nos apresenta Jacques Brault é o protótipo.”⁷ (CHANTILLON, 2004, p.144)

Jacques Paquin, crítico canadense e estudioso da obra de Jacques Brault, diz que a memória de Brault é sobretudo coletiva: “a questão da existência coletiva constitui um leitmotiv na obra de Brault”⁸ (PAQUIN, 1997.

⁶ Tradução nossa, salvo indicação. Humide comme la flamme humble comme la chandelle/ tu éclairerais ce que tu ne voyais pas/ Je t'ai regardé souvent le soir inutile au milieu de ta nichée ta/ t'agitais maladroit comme un gros chien/ Moi j'avais honte quand tu partais lourd sans travail et penaud dans ton sourire glauque / Je savais qu'à l'heure de midi tu allais t'asseoir quelque part dans la ville sale et triste/ Et seul et misérable à la vue des gens tu serais mon père/ Celui d'où je viens mon nom et ma croyance ce que je suis/ Celui que sa femme n'aime guère celui qui n'a pas de chance et ne mérite pas qu'on le haïsse.

⁷ Le père, dans la littérature du Québec, est très souvent absent, faible, vaincu, sans avenir. Le père que nous présente Jacques Brault en est le prototype.

⁸ [...] la question de l'existence collective constitue em leitmotiv dans l'oeuvre de Brault[...]

p.34). Contudo, Marie-Pier Lachapelle, elucida e aprimora a afirmação de Paquin acima mencionada. Segundo a autora, essa memória pode ser coletiva em determinadas passagens, mas noutras é claramente pessoal e íntima, como no trecho acima reproduzido, e essas duas distintas memórias constantemente se entrelaçam, tornando-se difícil traçar as fronteiras entre uma e outra e assim; formando uma memória que a autora denomina de “híbrida”.

Certamente a memória coletiva ocupa um lugar importante no centro do livro, assim como a memória íntima desempenha um papel fundamental. No entanto, a linha é muitas vezes tênue entre aquilo que pode ser associado a uma memória comum e aquilo que é associado a uma outra mais individual. Os casos frequentemente se mesclam, criando assim uma memória híbrida.⁹ (Lachapelle, 2009, p.1)

Na construção dessa memória híbrida, Brault combina fatos vividos por sua família e outros de conhecimento coletivo. Ainda segundo Lachapelle, o poeta aciona sua memória pessoal como criança e a memória coletiva como adulto. Para ilustrar, serão reproduzidos alguns trechos em que o poeta se refere ao irmão Gilles, morto durante a Segunda Guerra Mundial, em 1944, numa batalha na Sicília, Itália. As sequências se encontram nos poemas *Suite fraternelle* e *Mémoire*.

Eu me lembro de você Gilles meu irmão esquecido na terra da Sicília eu me lembro de uma manhã de verão em Montréal eu seguia teu caixão vazio eu tinha dez anos eu ainda não sabia [...] ¹⁰ (BRAULT, 2000, p.63)

⁹ Certes, la mémoire collective occupe une place importante au sein du recueil, tout comme la mémoire intime y joue un rôle majeur. Toutefois, la ligne est parfois mince entre ce qui peut être associé à une mémoire commune et ce qui l'est à une autre plus individuelle. Les cas viennent souvent s'entremêler, créant ainsi une mémoire hybride.

¹⁰ Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié dans la terre de Sicile je me souviens d'un matin d'été à Montréal je suivais ton cercueil vide j'avais dix ans je ne savais pas encore [...]

Gilles iria morrer Gilles morreu pai faz os obuses e mãe o ventre filho falecido diz o telegrama as medalhas na sala brilham de orgulho e depois se ele tivesse voltado caolho maneta demente isso não teria sido bonito de ver [...] ¹¹
(BRAULT, 2000, p. 79)

Nesses dois trechos, a memória íntima do poeta é trazida à tona. Ele descreve da perspectiva da criança que era na época e sem entender completamente, como recebeu a morte do irmão. Narra também o que parece ter ouvido dos parentes, amigos ou dos próprios pais; uma espécie de consolo, que preferia a morte ao retorno um filho ou irmão debilitado. Nos trechos, há referências precisas como o nome do irmão, a manhã de verão, a idade, o telegrama recebido, as medalhas na sala, que remetem a fatos que realmente aconteceram e marcam aquela família. Já nos versos que se seguem, a memória é um tanto distinta :

E eis que você foi morto e jogado no fundo de um buraco junto com os pedaços dos seus camaradas [...] ¹²
(BRAULT, 2000, p.65)

Eu tenho apenas um nome na boca e é teu nome Gilles teu nome sobre uma cruz de madeira em algum lugar na Sicília é o nome do teu país uma matrícula um número miserável uma pequena morte sem importância um cabelo sobre uma página da história¹³ (BRAULT, 2000, p.68)

¹¹ Gilles allait mourir Gilles est mort père fait des obus et mère du ventre fils décédé dit le télégramme les médailles au salon brillent de fierté et puis s'il était revenu borgne manchot dément ce n'aurait pas été beau à voir [...]

¹² Et voici que tu meurs Gilles éparpillé au fond d'un trou mêlé aux morceaux de tes camarades[...] p.65

¹³ Je n'ai qu'un nom à la bouche et c'est ton nom Gilles ton nom sur une croix de bois quelque part en Sicile/ c'est le nom de ton pays un matricule un chiffre de misère/ une petite mort sans importance un cheveu/ sur une page d'histoire

Sim mãe sim queimaram teu filho queimaram meu irmão
como queima esse país em brasas mais ardentes que todas
as Sicílias [...] ¹⁴(BRAULT, 2000, p. 67)

1944 e jamais voltarão aqueles que partiram e nossa história
continua negra e avarenta como o pão de nossa liberdade ¹⁵
(BRAULT, 2000, p.80)

E a paz lança sobre Hiroshima seu champinhom gorduroso
e amarelo como uma sopa de osso e de madeira de pele
e de ferro. ¹⁶ (BRAULT, 2000, p. 81)

Aqui o poeta aciona outro tipo de memória, que podemos chamar de coletiva, já que, mesmo sem participar da Segunda Guerra Mundial, a maioria de nós construiu um imaginário baseado nos relatos que lemos, ouvimos e assistimos sobre o que foi viver e morrer nesse acontecimento. Da mesma forma que muitos, o poeta não esteve na Segunda Guerra, mas no primeiro verso podemos subentender que ele imagine que seu irmão tenha sido jogado numa vala comum. Já no segundo verso, ele sugere que o irmão tenha recebido um outro tipo de enterro, não honroso, mas pelo menos tenha recebido uma cruz com seu número de soldado, e no terceiro, imagina que o irmão fora queimado. A partir desses três exemplos, podemos entender que o poeta não sabe exatamente como seu irmão morreu e nem onde foi enterrado, mas observamos que depois de adulto e de acordo com uma memória coletiva criada a partir do final da guerra e inerente a todos nós, ele possa imaginar os possíveis fins do irmão.

O terceiro verso funde os dois tipos de memória destacados por Lachapelle. A menção ao ano de 1944, precisamente ano em que o irmão faleceu, nos mostra evidências da memória íntima do autor, mas a sequência

¹⁴ Oui mère oui on l'a brûlé ton fils on a brûlé mon frère/ comme brûle ce pays en des braises plus ardentes/ que toutes les Siciles .

¹⁵ 1944 et jamais ne reviendront ceux qui partirent et notre histoire continue noire et chiche comme le pain de notre liberté

¹⁶ Et la paix pousse sur Hiroshima son champignon gras/ et jaune dans une bouillie d'os et de bois de peau/et de fer

do verso é generalizante e se refere a todos os mortos na guerra e não apenas a Gilles. Da mesma forma, o quarto verso refere-se ao ataque em Hiroshima e reproduz a imagem que toda a humanidade contemporânea tem gravada da explosão da bomba atômica e de seu formato de cogumelo. Sob essa ótica mais abrangente da memória coletiva, Gilles representa mais que um membro da família Brault que morreu na Segunda Guerra; ele passa a representar todos os jovens que tiveram as vidas interrompidas por qualquer guerra acontecida até então.

O recurso de fundir essas duas memórias, individual ou íntima à coletiva, privilegiando ora uma ora outra, está presente em todos os poemas do primeiro livro de Brault, e é utilizada não somente para tratar o tema morte, central nesse primeiro trabalho, mas também os temas sociais e políticos da sociedade quebequense da época, que abordamos até aqui.

Em 1971, Jacques Brault publica seu segundo livro de poemas, *La Poésie ce matin*, igualmente bem recebido pela crítica. Muito próximo temporalmente do livro de estréia, *La poésie ce matin* traz os mesmos temas e a mesma forma do livro anterior, forma essa que mesclava permanentemente a escrita do verso e da prosa. Segundo Jacques Paquin, a prosa de Brault é transformada pela poesia:

A prosa nesse contexto seria para o instante o que a poesia é para o eterno, a prosa se apropriando da parte circunstancial, ou seja: o cotidiano, o real (ou qualquer outra denominação que se queira lhe atribuir). A poesia, por sua vez, se relacionará ao que pertence ao eterno, essa parte da escrita que se refere ao caráter efêmero e transitório da prosa.¹⁷
(PAQUIN, 1997, p.176)

¹⁷ La prose dans ce contexte serait donc à l'instant ce que la poésie est à l'éternel, la prose s'acquittant de l'apart de "circonstanciel", soit: le quotidien, le réel (ou tout autre dénomination qu'on veut bien lui attribuer). La poésie touchera pour sa part à ce qui appartient à l'éternel, cette part de l'écriture qui vient subsumer le caractère éphémère et transitoire de la prose.

Para Paquin, ao longo de toda a obra de Brault, a coexistência entre prosa e poesia será em elemento marcante de sua poética, sobretudo em *Au fond du jardin*, livro que abordaremos no segundo capítulo deste trabalho.

De acordo com Biron, Dumond e Nardout-Lafarge (2010, p.402), o segundo livro de Brault é praticamente uma “continuação” do primeiro.

A continuidade é clara entre *Mémoire* e *La poésie ce matin*, que trazem a mesma busca pela fraternidade e a mesma condenação de uma História que parece ter devastado o mundo para sempre. Se desenha um ‘encaminhamento’[...]. A escrita sempre toma emprestado as formas amplas da sequência ou do verso, mas dá cada vez mais lugar às formas breves e aos versos curtos.¹⁸

La poésie ce matin mantém os mesmos temas de *Mémoire* e concluímos que isso se deve ao fato do livro pertencer ainda à fase da *Révolution tranquille*, e a sociedade quebequense não estar completamente reformulada, mas passando pela mudança; logo, o poeta continua evocando o passado na intenção de mudar o futuro, mas reflete também sobre o presente. Nota-se, porém, que há alguns elementos ligeiramente distintos nesse segundo livro.

Se em *Mémoire* predomina a resignação, a tristeza e até vergonha da família e da pátria, *La poésie ce matin* é mais esperançoso. O próprio título do livro “A poesia essa manhã”, indica um novo começo. Apesar de continuar criticando a sociedade quebequense, o poeta revela certo orgulho de suas origens e desse país, até então inóspito e hostil. Como se pode notar no trecho seguinte do poema *Patience*:

¹⁸ La continuité est nette entre *Mémoire* et *La Poésie ce matin*, qui portent la même quête de fraternité et la même condamnation d'une Histoire qui paraît avoir dévasté le monde à jamais. Se dessine aussi un ‘cheminement’ [...]. L'écriture emprunte toujours de formes amples de la suite ou du verset, mais fait de plus en plus de place à des formes brèves et à des vers courts. L'espérance et la parole se continuent, mais dans une méfiance qui semble les miner.

nós não partiremos

esta banquisa neurastênica carrega a esperança
dos mortos que não nasceram

por mais bela que seja a terra prometida em outros mundos
ela não é aqui

gelaremos aqui como pais e mães
quebraremos de frio de loucura
não partiremos

últimos dentre os últimos mais pobres que os mais
pobres
selvagens de museus galácticos bobos de gritos cavernosos
não partiremos

mas uma manhã bastaria
manhã de homens abertos
estupidez e bondade irreconhecíveis
uma manhã de tremor liberdade
de uma só bandeira [...]

não partiremos
nós choramos nós soluçamos
à vista desta terra insólita
e nós riremos ah sim
quando vier como um sol posto ao norte
mais uma vez

a inversão total¹⁹ (BRAULT, 2000, p.140-141)

¹⁹ nous ne partirons pas/ cette banquise neurasthénique porte l'espoir/des morts qui ne sont pas nés/ si belle soit la terre promise ailleurs en d'autres mondes/ c'est n'est pas ici/ nous gèlerons sur place comme pères et mères/ nous craquerons de froid de folie/ nous ne partirons pas[...] derniers parmi les derniers plus pauvres que les plus pauvres/ sauvages de musées galaxiques caves de cris cavernoux/ nous ne partirons pas[...] / mais un matin suffirait/ matin d'hommes ouverts/ bêtise et bonté méconnaissables/ un matin de tremblement liberté /d'une seule bannière[...] / nous ne partirons pas/ nous avons pleuré nous avons sangloté/ à la vue de

Não podemos dizer que este é um poema otimista, mas percebemos que o eu do poema se nega a deixar seu país, aqui entendido como o Québec. Na penúltima estrofe citada, a esperança se anuncia. Já na última estrofe, além da esperança, surge a resistência, a perseverança e até a alegria com o vislumbre de uma futura, mas possível mudança. Essa fé, ainda que tímida, em um futuro melhor para o povo quebequense não estava presente no primeiro livro de Brault. Um pequeno trecho da terceira parte do poema *Enluminures*, reforça essa esperança na incerteza:

Eis que entre o porvir e o passado se oferece um presente habitável, uma verdade verdadeira. Liberdade de estar no mundo, de viver sem qualidade, assim como a primeira molécula procurando outra a ela semelhante. [...]

Amanhã, o que será?²⁰ (BRAULT, 2000, p. 203)

Como mencionamos acima, o foco de *La poésie ce matin* é também sutilmente diferente do foco de *Mémoire*. No primeiro livro, Brault intercambiava as memórias individual e coletiva, construindo um jogo que, muitas vezes, revelava bem mais que um eu enunciativo e referia-se claramente ao próprio poeta. Nesse sentido, podemos admitir que *Mémoire* é autobiográfico em muitos trechos, focando-se abertamente na experiência do próprio autor. No que se refere às questões sociais, o enfoque também é a realidade na qual o autor está inserido, ou seja, a sociedade do Québec dos anos 30 a 60. Esse foco só se diversifica quando o poeta faz uso da memória coletiva. *La poésie ce matin*, entretanto, é menos autobiográfico, e ainda que seja possível ver referências familiares e geográficas que remetam à infância do autor, elas são mais veladas. Nesse segundo livro, o autor não se concentra apenas no Québec para tecer suas críticas sociais; ele se dirige ao mundo, ao

cette terre insolite/ et nous rirons ah oui/ quand viendra comme un soleil mis au nord/ une bonne fois encore/ le retournement total.

²⁰ Voici qu'entre l'avenir et le passé s'offre un présent habitable, une vérité véritable. Liberté d'être au monde, de vivre sans qualité, ainsi que la toute première molécule chercheuse d'un autre à elle semblable. [...]/ Demain, qu'en sera-t-il?

planeta, como um todo inabitável. A História e, principalmente, os horrores da História moderna são os verdadeiros alvos de crítica deste livro.

Notemos um último ponto de similaridade entre os dois primeiros livros de Jacques Brault: os dois remetem ao cotidiano. O primeiro é mais próximo à experiência pessoal e à sociedade do autor; o segundo se volta para a constatação de um mundo no qual a inocência já não é possível, e apesar disso, vislumbra um porvir: *Mémoire* se volta para o passado e *La poésie ce matin* reflete sobre o futuro. E por meio da utilização dos elementos e situações que circundam o autor, pode-se perceber que o cotidiano é um dos fios que costuram esses primeiros textos. Desde o início de sua carreira literária, o elemento cotidiano serve de inspiração na construção de sua poética e, veremos que em *Au fond du jardin*, livro que abordaremos mais tarde neste trabalho, esse elemento é fundamental.

O terceiro livro de Jacques Brault, *L'En dessous l'admirable*, é publicado em 1975. Trata-se de um pequeno livro que alterna a escrita entre poesia e prosa e já não mescla os dois gêneros em um mesmo texto. Essa diferença na forma de como o livro se apresenta, salta aos olhos logo à primeira vista. Apesar de breve, o livro marca uma espécie de ruptura com a produção poética do autor de até então, tanto na forma como nos temas. É o que afirmam Biron, Dumond e Nardout-Lafarge (2010):

Nos dois primeiros livros, a morte era mais real que a vida, mas a poesia tentava permanecer do lado dos vivos. *L'En dessous l'admirable* marca uma quebra e a poesia oscila em uma solidão que parece irremediável.²¹

Nos livros anteriores, os acontecimentos locais e mundiais, pessoais e históricos são a matéria-prima do poeta. A morte, a desolação, a angústia, e uma ânsia pela transformação constituem aqueles textos; neles o poeta lembrava, alertava e gritava. Em *L'En dessous l'admirable*, o sofrimento e a

²¹ Dans les deux premiers recueils, la mort était plus vraie que la vie, mais la poésie tentait de rester du côté des vivants. *L'en dessous l'admirable* marque une cassure et la poésie bascule dans une solitude qui paraît irrémédiable. p. 402

angústia se dissipam e a voz poética parece entrar numa solidão definitiva. O poeta já não alerta e a História não é mais seu motivo.

Aquilo passou. Eu ignoro como e porquê. Aquilo passou. Porque eu estava só. Perfeitamente. E tão tranquilo, numa tal certeza que eu tive que desaprender em um lampejo a crer num indício de porvir e de memória até mesmo intoleráveis.²²
(BRAULT, 2000, p.228)

A partir de então, a obra de Brault contempla um novo espaço e percebemos que sua matéria de eleição torna-se a própria escrita. Reflexões sobre o fazer literário, antes inexistentes, são abundantes nesse livro, e um tom de desencantamento se instala. Não se trata mais de desesperança, ansiedade, falta de fé ou revolta; é como se o poeta despertasse, e a palavra desencanto é aqui utilizada no sentido de sair do encantamento, perder a inocência, abrir os olhos. É sob essa perspectiva que vemos em *L'En dessous l'admirable* um poeta desencantado: ele se fecha para as questões sociais e volta-se para a poesia. O trecho a seguir do texto *Halte*, mostra uma mudança consciente no produção do autor:

[...] eu me perdi no caminho. O poema, longe de se completar, é quase que irreal. E a esperança, coletiva e pessoal, gritada a todos os ventos ou mantida no calor do segredo, social e político ou íntima e amorosa, a esperança de amanhães melhores foi desmascarada: engodo, ilusão, farsa. O tempo, aquele da história como o dos projetos, não nos compõem que para nos descompor. E então que nessa espécie de *no man's land* (terra de ninguém), nessa perfeição de inexistência, eu escutei o canto nu do indizível: um quase nada que justamente, não é nada. Uma espécie de loucura, a única

²² Cela s'est passé. J'ignore comment, pourquoi.. Cela s'est passé. Car j'étais seul. Parfaitement. Et si tranquille, dans une telle de certitude que j'ai dû désapprendre en un éclair à me supposer un indice d'avenir et de mémoire même intolérables.

viável, confundindo a desrazão de todas nossas razões.²³
(BRAULT, 2000, p.239)

O registro intimista continua existindo, mas a subjetividade já não é autobiográfica. Aliás, o registro intimista é o único presente, não havendo mais menção à coletividade. Nessa fase nasce uma subjetividade singular, ligada ao irreal, ao imaterial, que estará presente em toda a obra de Brault a partir de então.

A invocação à memória íntima relacionada ao irmão, ao pai, e também à memória coletiva relacionada às questões sociais são substituídas pela solidão e pelo silêncio, que conferem à sua escrita uma espécie de apagamento dos rastros. O que antes era palpável e remetia a uma experiência efetivamente vivida, agora torna-se irreal, como se nunca houvesse existido. Tudo que justificava o *je*, o *eu* da poesia de Brault é reavaliado: a amizade, o amor, o país e o engajamento. O paradoxo entre o caminho deixado para trás e o novo caminho dado à escrita de Brault se mostra também no mecanismo que sua poesia adotará: o recomeço perpétuo.

No mesmo ano de 1975, é lançado *Chemin faisant*, um conjunto de ensaios que foram escritos desde 1964. Brault adiciona comentários às margens dos textos, marcando a distância entre as diferentes fases de sua escrita, mas nunca negando a primeira. A palavra *chemin* (“caminho”), tão cara ao autor e que já aparecia em vários de seus textos, pela primeira vez aparece como título de um livro. Brault opta pela solidão literária, diferentemente da fase em que participa do grupo *poésie du pays*, e afasta-se completamente da militância e do engajamento na *Révolution tranquille*. Nota-se que nesse momento, o período de transformações sociais e culturais no Québec, está praticamente acabado, e a sociedade quebequense já vive uma etapa bem mais próspera em todos os sentidos. Apesar de se afastar do grupo

²³ [...] je me suis perdu en chemin. Le poème, loin de s’accomplir, s’est comme déréalisé. Et l’espérance, collective et personnelle, gueulée à tous les vents ou tenue à la chaleur du secret, sociale et politique ou intime et amoureuse, l’espérance de lendemains meilleurs s’est démasquée : leurre, illusion, fumisterie. Le temps, celui de l’histoire aussi bien que des projets, ne nous compose que pour nous décomposer. C’est alors que dans cette espèce de no man’s land, dans cette perfection d’inexistence, j’ai entendu le chant nu de l’indicible : un presque rien qui, justement, n’est pas rien. Une manière de foliel la seule viable, confondant la dérision de toutes nos raisons.

literário que participava e a despeito da solidão que o autor assume, os escritores do Québec, assim como escritores estrangeiros admirados por Brault, continuam presentes em sua obra, mas agora como personagens.

O livro *Poèmes de quatres côtés* mostra, pela primeira vez, essa ligação de Brault com outros escritores. Sua primeira publicação como tradutor, *Poèmes de quatres côtés*, data de 1975. Nesse livro, o autor traduz para a língua francesa poemas de quatro poetas de língua inglesa, a saber, John Haines, e.e. cummings, Gwendolyn MacEwen, e Margaret Atwood. O título do livro se refere aos quatros lados, ou quatro pontos cardeais de onde vêm cada um dos poetas e que circundam o próprio Brault. John Haines é um poeta do Alasca, portanto, do norte; e.e. cummings é dos Estados Unidos, ou seja, sul; Margaret Atwood é de Ottawa, oeste; e Gwendolyn MacEwen é de Toronto, mas Brault a considera do leste pelo “orientalismo” e “magia” que marcavam sua poesia.

O livro é dividido em cinco seções ou capítulos. Cada uma das quatro primeiras seções é dedicada a um dos poetas mencionados e trazem a tradução de seus poemas. As seções são acompanhadas também de breves ensaios, nos quais Brault discorre sobre o ato tradutório. Na quinta seção chamada *Contrenote* (“Contranota”), o autor faz uma espécie de conclusão dos ensaios anteriores e explica seu projeto de tradução, denominado *nontraduction* (“nãotradução”). Brault chama de *nontraduction* a prática tradutória livre e voltada para a criação, pois segundo o autor, já que é “impossível traduzir”, resta a alternativa de criar um outro texto a partir do texto de partida; daí o termo “nãotradução”. Desse modo, o autor criou textos nos quais pode-se perceber traços dos textos ‘traduzidos’, mas não reconhecê-los como uma tradução equivalente ao texto de partida ou inspirador.

Advém da experiência de traduzir alguns de seus poetas preferidos, um elemento importantíssimo para a obra de Brault, e do qual ele lançará mão doravante: escritores, muitas vezes, não identificáveis, povoarão seus livros, atuando como personagens; ecoando por seus textos. É a partir desse momento que o autor incorpora definitivamente uma pluralidade de vozes a sua escrita, caracterizando-a, ao mesmo tempo, como um espaço de encontro e de contradição; encontro, pois permite que o texto seja habitado por diversas e contrastantes vozes; contradição, pelo efeito produzido na subjetividade do

texto, altamente complexa. Em *Au fond du jardin*, livro que comentaremos a seguir, a pluralidade de vozes está presente em quase todos os textos.

Em 1981, o autor publica a coletânea de poemas *Trois fois passera*, em homenagem a poeta japonesa Komachi. A influência da poesia oriental nutre sua poética e alguns elementos são definitivamente adotados após esse contato. Notadamente, uma poesia mais sensível ao silêncio, ao paradoxo e à efemeridade da vida surge. Abaixo reproduzimos um trecho de *Trois fois passera* que exemplifica a presença do paradoxo e da fugacidade:

Sim, são os pequenos amores que fazem o amor grande, as pequenas realizações que nos abrem ao grande inacabado, os instantes vividos que permitem ver e que dissimulam a eternidade por viver.²⁴ (BIRON, DUMONT, NARDOUT-LAFARGE, 2010, p.404)

Segundo Jacques Paquin (1997, p.9), o paradoxo está fundamentalmente presente na obra de Brault por meio de várias formas e ideias contraditórias como o oxímoro e a antítese, espalhadas ao longo dos textos. Segundo o autor, essa proliferação de paradoxos ou de contradições não indicam uma simples confrontação de duas perspectivas, e estão no texto não por eventualidade, mas com um motivo específico: “Eu particularmente creio que essa multiplicidade, tanto nas formas poéticas como na prosa, demonstra verdadeiramente uma escolha existencial”²⁵ (PAQUIN, 1997, p.18). O autor justifica sua proposição explicando que quando Brault começa sua carreira literária nos anos 60, assume como escritor o lugar de pessoa comum, de povo, e testemunha sobre a alienação de sua própria sociedade. Ainda de acordo com Paquin, a poesia de Brault reitera constantemente uma não-conclusão, que ele relaciona à posição social de Brault; que por ser quebequense e pertencer a uma promessa de povo do futuro, promessa ainda

²⁴ Oui, ce sont les petites amours qui font l’amour grand, les petits achèvements qui nous ouvrent au grand inachevé, les instants vécus qui donnent à voir et qui dissimulent l’éternité à vivre.

²⁵ Je crois pour m’apart que cette multiplicité tant dans les formes poétiques que dans celles de la prose, tient véritablement à um choix existentiel.

não concluída, produz também uma escrita que não se conclui. Assim, sua própria atividade de poeta quebequense seria uma contradição: ser poeta numa sociedade alienada e iletrada, poeta de textos inacabados, numa sociedade de transformações inacabadas. Paquin conclui, assim, que na obra de Jacques Brault a contradição do ser se torna uma maneira de definir seu projeto de escrita, ou seja, a coexistência dos contrários representa não um fim, mas uma passagem que favorece o aparecimento do ser. “A contradição indica o espaço ou a abertura de onde pode surgir o ser.”²⁶ (PAQUIN, 1997, p.18)

Além do paradoxo, a efemeridade, o silêncio e as formas breves são outras características da poesia oriental que Brault agrega à sua poética. Assim, em 1984, é publicado um pequeno livro de poemas intitulado *Moments fragiles*, muito inspirado na poética do haicais japoneses, contemplando versos curtos e tendendo ao silêncio. De fato, os grandes espaços em branco das páginas que contêm poemas miniaturas, na maioria de 2 a 7 versos, demonstram visualmente a busca pelo silêncio. Outra característica desse livro é que os poemas se referem ao instante, não ao passado, nem tampouco ao futuro. O próprio título faz referência a esse aspecto temporal : são momentos frágeis, que indicam fugacidade, efemeridade, mas que também captam a eternidade (mais um paradoxo). Sobre o assunto, Paquin (1997, p.73) afirma: “Por outro lado, o instante é aquilo que (nos) permite congelar o tempo, é o que o impede de engolir tudo.”²⁷

É nesse espaço temporal do instante que se insere *Moments fragiles* e que se inserirá a obra do poeta; único tempo possível para a poesia, destacado do passado e do futuro.

Abaixo reproduzimos três exemplos dos poemas miniatura de *Moments fragiles*, apenas como ilustração do exposto.

O caminho por onde eu vim
eu esqueci o caminho ele mesmo

²⁶ Mais la contradiction, indique l'espace ou la béance d'où peut surgir l'être.

²⁷ D'un autre côté, l'instant est ce qui permet de figer le temps, d'emêcher qu'il avale totalement.

não sabe onde ir²⁸ (BRAULT, 2000, p.330)

Se perguntarem por mim por aqui
diga que me distancio pela estrada
misturando o sal da neve
ao sal de minhas lágrimas
diga também que um grande frio me acompanha²⁹
(BRAULT, 2000, p.311)

Novembro chega nu como um ruído
de neve e as coisas não dizem nada
elas esfregam suas palmas suavizadas
de desgaste³⁰ (BRAULT, 2000, p.269)

Nos dois primeiros exemplos, o sujeito do poema é bem distinto daqueles dos primeiros poemas de Brault. Aqui o eu é quase que um espectro vagando errante; não existe o tempo, e o espaço é o caminho. No terceiro exemplo, existe "novembro" que funciona como um tempo-espaço, mas, sobretudo, como uma personagem. Nesse poema a subjetividade é suprimida; não há traços do eu. O apagamento da identidade é buscado à todo custo pelo poeta. Citando Brault, através de Marie-Andrée Lamontagne, em seu texto *La Lecture Enfuie*, temos o seguinte trecho :

Na margem de um texto surgido em 1969, sob o título "Uma gramática do coração", Brault escreve alguns anos mais tarde:
"O objetivo último da escrita: apagar todos os traços. Não

²⁸ Le chemin par où je suis venu/ je l'ai oublié le chemin lui non plus/ ne sait où aller

²⁹ Si on me demande par ici/ dites que je m'éloigne sur la route mêlant le sel de neige/ au sel de mêl larmes/ dites aussi qu'un grand froid m'accompagne.

³⁰ Novembre s'amène nu comme un bruit/ de neige et les choses ne disent rien/ elles frottent leurs paumes adoucies/ d'usure.

rasurar, porque isso ainda é traçar signos.”³¹ (LAMONTAGNE, 2008. p. 71-72)

Essa vontade de apagamento atravessa tanto a obra poética como a obra crítica de Jacques Brault, por vezes tornando-se quase que uma obsessão, sobretudo a partir da fase mais madura de sua poética e persistindo até hoje. Aqui aparece o tema da dissolução que, juntamente com a pluralidade de vozes, passam a constituir a poética de Brault dentro desse universo temático atravessado, como vimos, por temas como o cotidiano e a morte.

Agonie, primeiro romance do autor é publicado em 1984, e desde seu lançamento chama atenção da crítica que o classifica como ‘um clássico’, tanto por sua narrativa e estruturação, como pelos temas abordados. (DUFOR, 2008, p. 79)

Resumidamente, o enredo do romance centra-se na estória de um estudante que cochilava durante uma aula na faculdade, quando subitamente é acordado pela voz do professor que encerrando a aula, diz a última frase de um poema, que o aluno não ouve nem entende claramente, devido a seu estado sonolento. No entanto, apesar de nem mesmo lembrar qual foi essa última frase, de uma maneira inconsciente ela penetra em seu âmago, e um mal-estar e agonia inexplicáveis se apoderam dele. Durante toda a narrativa, o narrador-personagem tentará se lembrar da última frase do poema dita pelo professor que tanto o impressionou. Essa sua busca dura 10 anos.

A constituição de *Agonie* é igualmente intrigante pois, mesmo se tratando de uma prosa, ela está estritamente ligada à poesia. O romance é estruturado como um comentário de cada um dos versos do poema *Agonia*, do poeta italiano Giuseppe Ungaretti, escrito entre 1914 e 1915. Como uma epígrafe solene, está o poema de Ungaretti abrindo o romance. Também na abertura de cada capítulo, há um verso do poema que funciona também como epígrafe, ou como título, mas sobretudo como tema daquele capítulo. Abaixo expomos o poema de Giuseppe Ungaretti e uma tradução livre que produzimos

³¹ Dans la marge d'un texte paru en 1969, sous le titre "Un grammaire du coeur", Brault écrit, quelques années plus tard: "Le but ultime de l'écriture: effacer toutes les traces. Non pas raturer, car c'est encore tracer des signes."

unicamente para situar o tema e tom do poema, que influenciam a estrutura do romance *Agonie*.

Agonia ³² (Ungaretti)	Agonia
Morire come le allodole assetate sul miraggio	Morrer como as cotovias sedentas na miragem
O come la quaglia passato il mare nei primi cespugli perché di volare non ha più voglia	Ou como a codorna após atravessar o mar nos primeiros arbustos porque de voar já não tem mais desejo
Ma non vivere di lamento come un cardellino accecato	Mas não viver de lamento como um pintassilgo cego

Nesse romance, Brault aproxima a filosofia da poesia, como assinala Mario Dufour:

Agonie se apresentaria como a encenação dessa passagem assustadora na qual se articula uma relação entre poesia, beleza, singularidade e a relação com a morte. Essa passagem é aquela em que a filosofia se aproxima da experiência poética do mundo.³³ (DUFOUR, 2008, p.81)

Nesse livro, novamente o tema da morte é fundamental; tema esse que ecoará em todos os textos do livro *Au fond du jardin* que abordaremos em maiores detalhes no segundo capítulo deste trabalho.

Por *Agonie* Jacques Brault recebe, pela segunda vez, o prêmio chamado *Prix du Gouverneur Général*, maior premiação literária do Canadá. A primeira vez que o autor recebeu esse reconhecimento foi em 1970, pela peça *Quand nous serons heureux*.

³² <http://www.scuolissima.com/2012/04/testo-agonia-ungaretti.html>

³³ *Agonie* se présenterait ainsi comme la mise en scène de ce passage redoutable où se trame un lien entre poésie, beauté, singularité et relation à la mort. Ce passage est celui où la philosophie se rappelle l'expérience poétique du monde.

Em 1991 é publicada mais uma narrativa de título *Ô saisons ô châteaux*. Originalmente, os textos que compõe esse livro apareceram na revista *Liberté* e só depois foram reunidos em um livro. Essa obra é composta por 17 textos, de estrutura similar à da crônica e sua característica principal é, sem dúvida, o humor. Outra peculiaridade de *Ô saisons ô châteaux*, é o apagamento das fronteiras identitárias e a profusão de vozes no discurso, instalando assim uma atmosfera onírica nos textos. A esse respeito, Frédérique Bernier, no texto *Seuils et effacements dans les essais de Jacques Brault*, afirma:

[...] o texto de Brault toma emprestado do sonho, ou desse estado limiar que constitui o devaneio, uma lógica que ocasiona os deslocamentos e os encontros mais improváveis, os textos e seus narradores se fundem uns nos outros, ao mesmo tempo, associados e indiferenciados.”³⁴ (BERNIER, 1992, p. 65)

O título do livro, *Ô saisons ô châteaux*, remete ao poema homônimo de Arthur Rimbaud, e cada uma das crônicas têm seus títulos ligados à algum clássico da literatura, sobretudo, francesa, como por exemplo: *Le rouge et le vert* relacionado a *Le rouge et le noir*, de Stendhal; *L'être et le béant*, ao *L'être et le néant*, de Sartre; *À la recherche du sommeil perdu*, ao *À la recherche du temps perdu*, de Proust; *Les précieuses minuscules* ao *Les précieuses ridicules*, de Molière; *L'instant-fanal* ao *L'instant fatal*, de Raymond Queneau; *Papiers décollés*, ao *Papiers collés*, de Georges Perros; *L'adieu aux larmes*, ao *L'adieu aux armes*, de Hemingway; *Les bagages sans voyageur*, ao *Le voyageur sans bagage*, de Jean Anouilh; e outros.

As crônicas de *Ô saisons ô châteaux*, são crônicas epistolares, direcionadas, ora aos leitores, ora a personagens indefinidos, aos quais o narrador se refere como *très chers* (“meus queridos” ou “caríssimos”). Nessa obra, a perceber pelo jogo com os títulos de cada crônica, o narrador torna-se

³⁴ [...] le texte de Brault emprunte effectivement au rêve, ou à cet état liminaire que constitue la rêverie, une logique qui occasionne les déplacements et les condensations les plus improbables, les textes et les auteurs se fondant l'un dans l'autre, à la fois jumelés et indifférenciés.

um personagem clownesco, que narra fatos simples e cotidianos de maneira agradável, inteligente, mas também muito irônica. Essa maneira de construir os textos como crônicas epistolares também será novamente utilizada em *Au fond du jardin – accompagnements*.

O livro *Il n'y a plus de chemin*, publicado em de 1990, mescla prosa e poesia. São diversos textos divididos em 4 partes, cada uma delas iniciando com um poema de outro autor. A temática principal é a reflexão sobre a escrita: seu propósito e seu futuro. O interlocutor ao qual o desencantado narrador se dirige é *Personne*, ou em português, “Ninguém”. Os questionamentos “para quem” e “por que escrevo”, reverberam nesse texto. A seguir, três trechos exemplificam o tema do livro:

Por que então continuar assim? Parece que quando avançamos o horizonte recua. [...] Atrás, os traços aos poucos se apagam. É de propósito. Ir mais longe, mas pra onde? Eu adivinho que depois há o nada, e de novo o nada. Eu continuo. Aliás, não há mais um caminho. Angústia e solidão há, uma de sobra.³⁵ (BRAULT, 2000, p. 358)

Eu falava muito na época, havia todos os tipos de caminhos. [...] Eu conseguia uma direção daqui, eu oferecia uma de lá. A gente negociava, com perdas e ganhos. Era alegre, era triste. Vinham as frases e os silêncios. A gente misturava. Chamavam isso viver. De repente, ou melhor lentamente, tudo se foi.³⁶ (BRAULT, 2000, p. 362)

Os trechos citados mostram que o eu do poema (ou personagem-narrador), reflete sobre a escrita, mas de maneira melancólica. É como se o

³⁵ À quoi bon continuer comme ça? Il paraît que lorsqu'on avance, l'horizon recule. [...] En arrière, les traces à mesure s'effacent. C'est fait exprès. Aller encore, mais où donc? Je devine qu'après il y a du rien; et encore du rien. Je reste. D'ailleurs, il n'y a plus de chemin. Angoisse et solitude il y a; une de trop.

³⁶ Je parlais souvent alors, il y avait toutes sortes de chemins.[...] Je quêtai une adresse par-ici, j'en offrais une par-là. On échangeait, avec pertes et profits. C'était gai, c'était triste. Il venait des phrases et des silences. On mélangeait. Ils appelaient ça vivre. D'un coup, lentement plutôt, ça s'en est allé.

presente e o futuro não oferecessem mais alternativas, estivessem condenados a estagnação. A época de ouro ou da inocência na qual tudo era possível, é o passado, e a esperança futura é a morte. Ao ler essa coletânea é difícil não relacionar a angústia e melancolia do 'narrador' com a do próprio Brault. Deve-se considerar que nesse ano de 1990 o autor tinha 57 anos e talvez questionasse o futuro de sua obra e de sua vida. Muitas passagens referem-se ao medo, não da morte, mas de uma velhice inválida.

Não há mais um caminho. Aqui ou em outro lugar. Está feito, meu pobre Ninguém. Você, talvez, não dê a mínima. Antes, eu conheci a esperança [...] Eu não tenho medo de morrer. Tenho medo de não levantar mais.³⁷ (BRAULT, 2000, p. 363)

Não buscamos nada, e nada nos espera. Mas encontraremos. Um espaço vazio. Um tempo morto. Uma espécie de iluminação, quem sabe? O importante é partir. Eles diziam. Recomeçar. Sem objetivo; sem razão. Levantando a cabeça, vejo minha forma deitada. Ela estava fina pronta a se dissolver. Por que perturbá-la?³⁸ (BRAULT, 2000, p. 395)

Segundo Biron, Dumont e Nardout- Lafarge (2010), nesse livro pode-se ler uma personagem que é uma espécie de vagabundo buscando o descanso, que só pode ser encontrado na morte:

Esse pequeno livro se apresenta como “uma caderneta cinza” [...] Tanto poesia quanto ficção, ele ecoa o monólogo de um vagabundo[...] O vagabundo assombrado pela angústia e pela solidão, busca apenas “morrer em paz”: como nos primeiros

³⁷ Il n'y a plus de chemin. Ici ou ailleurs. On est fait, mon pauvre Personne. Toi, tu t'en fous peut-être. Avant, j'ai connu l'espoir. [...] je n'ai pas peur de mourrir. J'ai peur de ne plus me lever.

³⁸ On ne cherche rien, et rien ne nous attend. On trouvera bien. Un espace vide. Un temps mort. Une espèce d'illumination, qui sait? L'important, c'est de partir. Qu'ils disaient. Recommencer. Sans but; sans raison. Levant la tête, je regarde ma forme allongée. Elle était fine prête à se dissoudre. Pourquoi la déranger?

textos de Brault, é lá que parece estar escondida a plenitude.
(BIRON, DUMONT, NARDOUT-LAFARGE, 2010, p.405)³⁹

Em 1996 é publicado *Au fond du jardin – accompagnements*, livro singular na trajetória de Jacques Brault e que será comentado em maiores detalhes posteriormente neste trabalho, já que dele fazem parte os textos que proporemos traduções.

Em 1997, a coletânea de poemas *Au bras des ombres* é lançada, livro que tem a morte como grande tema. A escrita se vale de formas breves que privilegiam o silêncio. Já em 2006 é publicado *L'Artisan*, trabalho com o qual o autor chegou a finalista na disputa pelo maior prêmio literário canadense, *Le Prix du Gouverneur Général*, daquele ano. Nesse livro de poemas de delicadeza singular, o poeta reflete sobre as palavras artesão e artista, e reverencia poetas como Gaston Miron e Fernando Pessoa.

Novamente em 2011, Brault publica através das Éditions du Noroît, *Dans la nuit du poème*. Nesse ensaio literário o autor discorre sobre os caminhos da poesia e sua relação com a prosa. A questão da permeabilidade desses dois gêneros é o motivo desse livro.

Jacques Brault publica seu mais recente trabalho em 2012, *Chemins perdues, chemins trouvés*, aos 70 anos de idade. Trata-se de um texto em prosa dedicado também à reflexão sobre a escrita, mas sobretudo reflete sobre a poesia. Diferente de *Il n'y a plus de chemin*, no qual o poeta era melancólico e desesperançoso em relação à sua arte, em *Chemins perdues, chemins trouvés*, ele se coloca como poeta consciente de seu papel de perseguidor eterno da poesia. O livro é composto por 28 textos, escritos nas duas últimas décadas e posteriormente reunidos.

Permeando toda essa trajetória de criação poética, constam os vários textos críticos escritos por Brault e também muito aclamados pela crítica. Outros vários prêmios literários, foram concedidos ao autor por sua obra, ao longo desse meio século de atividade.

³⁹ Ce petit recueil se présente en effect comme “un carnet gris” [...] Aussi bien poésie que fiction. Il fait entendre le monologue dun clochard [...] Le clochard hanté par l'angoisse et par la solitude, ne cherche qu'à “mourir en douce”: comme dans les tout premiers textes de Brault, c'est là que semble cachée la plénitude.

Percebemos que por toda obra de Brault ressoa uma espécie de eco que críticos como Michel Biron, Dumont e Nardout-Lafarge (2010), chamaram de “encaminhamento”, aludindo a um termo caro ao autor, ou “recomeço eterno”. O desencantamento, o apagamento, a morte, o questionamento sobre a poética vêm e vão como redemoinhos incessantes. Em *Chemin faisant*, *La poussière du chemin*, *Il n’y a plus de chemin* e *Chemins perdues, chemins trouvés*, até a palavra *chemin* (“caminho”) é retomada quase que compulsivamente, tanto como título dos livros como no interior dos textos.

Este *chemin* que Brault persegue à exaustão refere-se ao próprio fazer poético e ao espaço da escrita. Embora muitas vezes o caminho mencionado nos textos seja o espaço físico das ruas de Montréal, como a rua Saint-Dennis, Sainte-Catherine ou a rua Saint-Zotique, a obra de Brault sugere um caminho menos palpável e mais sutil, o caminho da poesia, o caminho do texto.

Nesse caminho, como se pode notar, algumas questões tornam-se centrais na construção poética do autor, como a morte, a dissolução, a pluralidade de vozes, o cotidiano, a escrita ao outro; questões estas que assumem feição própria em *Au fond du jardin*.

2. *Au fond du Jardin – accompagnements: uma poética condensada*

Au fond du jardin, de Jacques Brault é o livro sobre o qual nos debruçaremos neste segundo capítulo da dissertação. Primeiramente, abordaremos seu título, apresentaremos sua característica estrutural e temas gerais. Em um segundo momento deste capítulo, abordaremos separadamente os temas mais relevantes da poética braultiana presentes no livro que ecoam diretamente nos textos escolhidos e nas traduções propostas.

O livro *Au fond du jardin - accompagnements*, foi a publicação escolhida para apresentar o escritor Jacques Brault ao leitor brasileiro, por um motivo simples: ele é um microcosmo que reflete a complexidade da obra do autor. Esse livro sintetiza exemplarmente a poética do autor, tanto no que se refere à forma, como aos temas.

O título *Au fond du jardin – accompagnements* remete à questão da escrita e ao universo intimista tão caros a Brault. *Au fond du jardin*, que em português será traduzido por “No fundo do quintal”, é um título que se refere a um lugar específico, o quintal, que é também um local privado. Não se trata, porém, do quintal em sua totalidade, espaço visível e acessível a todos os olhos. O emprego da locução adverbial *Au fond*, “no fundo”, designa um lugar ao qual nem todos podem ter acesso. Quando lemos, “no fundo do quintal”, uma das imagens suscitadas é a de uma parte simples da casa, que não necessita de extraordinários cuidados, mas extremamente íntima. O “fundo” do quintal é um lugar particular, escondido à primeira vista, talvez até secreto, e para acessá-lo é preciso receber um convite. Os que são convidados e querem nele chegar devem, primeiramente, cruzar o quintal, realizar um percurso, já que “o fundo” do quintal é a parte mais longínqua desse espaço.

Já a palavra *accompagnements*, também presente no título e que será traduzida para o português por “acompanhamentos”, alude a duas ideias distintas mas relacionadas. A primeira ideia relaciona-se ao “acompanhamento musical”, já que na poética de Brault vários assuntos retornam insistentemente, como o refrão de uma música. A segunda, está ligada ao ato de acompanhar

alguém, de andar junto, que aqui está relacionado ao trajeto a ser percorrido para alcançar o fundo do jardim e, por consequência, à outra palavra importante dentro da poética braultiana: *le chemin* ou “o caminho”.

A palavra *chemin* está presente em toda sua obra, inclusive como título de várias publicações como em *Chemin faisant* (1975), *La poussière du chemin* (1989), *Il n'y a plus de chemin* (1990), *Chemins perdus, chemins trouvés* (2012). Mesmo nesse livro em particular, que condensa sua poética, *le chemin* está implícito desde o título, já que a expressão *Au fond du jardin*, indica um percurso, ainda que breve, a ser percorrido.

O *chemin*, lugar favorito da poética de Jacques Brault, é como um fio que perpassa toda sua obra e assume diferentes significados, podendo se referir a um espaço físico, como às ruas de Montréal, ou aludir ao fazer poético, ao ofício do poeta. É no caminho que todas as relações, encontros e iluminações ocorrem e se transformam. Esse espaço, como vimos, não é fixo, mas efêmero e também se transforma a medida em que a poética se consolida. O *chemin* em Brault é não apenas um tema, mas uma metáfora da escrita que leva sempre ao encontro com o outro, que pode ser o leitor. É também no *chemin* que Brault encontra os escritores que o acompanharam durante sua trajetória literária, e é perceptível o ecoar de suas vozes nas personagens do autor ou em seus narradores.

Um exemplo da presença de outros autores povoando sua poética é exatamente a presença da palavra *accompagnements*. Essa mesma palavra nomeia um dos poemas de Hector de Saint-Denys Garneau, poeta quebequense preferido de Brault durante sua adolescência, e que em grande medida influenciou sua escrita; inclusive especula-se que seu projeto literário tenha sido inspirado pela obra de Garneau. Especulações à parte, o que se nota durante esse estudo é que o poeta Saint-Denys Garneau deixou marcas muito perceptíveis na produção de Brault e, sem dúvidas, é um dos tantos autores que o acompanham em sua trajetória literária.

A seguir, encontra-se o poema *Accompagnement*, de Saint-Denys Garneau, publicado em 1937 na coletânea de poemas intitulada *Regards et jeux dans l'espace*, que não será aqui analisado, mas que merece ser citado por sua relevante influência na obra de Brault. Juntamente com o poema, segue-se uma tradução semântica, feita apenas para promover uma

ambientação geral ao texto de Garneau. Muitas das imagens desse poema remetem aos temas adotados por Brault e que estruturam sua poética.

Accompagnement (1937)

Acompanhamento

Je marche à côté d'une joie

Eu ando ao lado de uma alegria

D'une joie qui n'est pas à moi

De uma alegria que não é minha

D'une joie à moi que je ne puis pas prendre

De uma alegria minha que eu não posso segurar

Je marche à côté de moi en joie

Eu ando ao meu lado em alegria

J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi

Eu ouço meu passo em alegria que anda ao meu lado

Mais je ne puis changer de place sur le trottoir

Mas eu não posso trocar de lugar na calçada

Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là

Eu não posso colocar meu pés naqueles passos

et dire voilà c'est moi

e dizer veja sou eu

Je me contente pour le moment de cette compagnie

Eu me contento por enquanto com essa companhia

Mais je machine en secret des échanges

Mas eu maquino secretamente as trocas

Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,

Por toda espécie de operações, de alquimias,

Par des transfusions de sang

Por transfusões de sangue

Des déménagements d'atomes

Por mudanças de átomos

par des jeux d'équilibre

por jogos de equilíbrio

Afin qu'un jour, transposé,
A fim de que um dia, transposto,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie
Eu seja levado pela dança desses passos de alegria
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi
Com o ruído decrescente de meu passo ao meu lado
Avec la perte de mon pas perdu
Com a perda de meu passo perdido
s'étiolant à ma gauche
desaparecendo à minha esquerda
Sous les pieds d'un étranger
Sob os pés de um estrangeiro
qui prend une rue transversale.
que pega uma rua transversal.

Um dos elementos do poema de Garneau que percebemos presentes na poética de Brault é a caminhada na rua; movimento que em Brault é sempre incorporado e que assume diversas camadas de sentido. Também percebe-se uma subjetividade ambígua, onde o enunciador é um 'eu' e um 'não-eu'; a solidão e melancolia do poema é outro aspecto comum aos dois autores. A esperança do encontro com o outro, e de uma transformação está igualmente presente. Nota-se ainda a alusão à morte. Seguramente, há muito mais em comum entre o poema de Garneau e a obra de Jacques Brault, mas a intenção nesse momento não é analisar as duas poéticas, mas mostrar a influência marcante de um poeta na obra do outro.

Entende-se que a palavra *accompagnements*, presente no título do livro, além de referir-se à companhia do outro, seja ele, leitor ou outro escritor, também alude a uma outra parceria muito cara ao autor: o acompanhamento recíproco de poesia e prosa. Poesia e prosa, como vimos, se mesclam vertiginosamente em sua poética, assim como no livro *Au fond du jardin – accompagnements*, que apesar de ser escrito em forma prosaica, possui muitas características da poesia. No entanto, a coexistência entre prosa e poesia não representa uma fusão de gêneros, mas “um encontro de

identidades que saem transformadas após esse encontro.” (MASSÉ, 1995, p.44).

Da mesma maneira, Jacques Paquin (1997, p. 175), também sugere um encontro transformador entre as duas formas literárias. Segundo o autor, após a poesia, primeira escrita de Brault, passar pela prosa, se estabelece uma interação difusa, de concepção menos dualista e mais voltada para a experiência da alteridade. Nesse sentido, prosa e poesia formam uma dupla linguagem produtiva e muito dinâmica no interior do texto, equilibrando, por meio da tensão permanentemente estabelecida entre essas duas formas, as relações entre o real e o desejo de transcendência da poética braultiana. “Uma relação dinâmica se estabelece entre prosa e poesia, às vezes harmoniosa, as vezes conflituosa mas sempre fundamental; essa dualidade, que prosa e poesia ora compartilham, ora disputam, atravessa toda a obra de Brault.” PAQUIN (1997, p.176)

Ainda sobre o resultado do encontro entre poesia e prosa, Paquin (1997, p.210) pontua que a prosa de Brault se mantém ‘intransitiva’, ou seja, ela resiste à característica de clareza da prosa comum. Para Paquin, a prosa de Brault, sendo modificada pela poesia, é salva por essa última:

Se o texto não se eleva em direção à poesia, ele permanece prosa, ou seja, transitivo, moeda corrente, linguagem muito facilmente modificada em benefício de um pensamento dominante ou de ideologias. Se a prosa é a esse ponto castigada, é porque ela acolhe somente os lugares comuns de um pensamento satisfeito. Contrariamente, o que pode salvá-la é a poesia: ela encontra então a única função benéfica que o escritor lhe atribui.⁴⁰ (PAQUIN, 1997, p.178)

⁴⁰ Si le texte ne s'élève pas vers la poésie, il demeure prose, c'est-à-dire transitif, monnaie courante, langage trop facilement détourné au profit de la pensée dominante ou des idéologies. Si la prose est à ce point fustigée, c'est qu'elle n'accueille que les lieux communs d'une pensée satisfaite. En revanche, ce qui peut la sauver, c'est la poésie: elle trouve alors la seule fonction bénéfique qui lui accorde l'écrivain.

O próprio Brault constata a interdependência da prosa e da poesia em sua obra: “Por que a poesia? Porque existe a prosa. E inversamente.”⁴¹ (BRAULT, 2000, p. 67)

Em *Au fond du jardin – accompagnements*, a prosa assume função poética. Como na poesia, esse texto de Brault não se completa, não se fecha; é, ao contrário, aberto à inúmeras possibilidades de interpretação. Sua prosa não é afirmativa, e dela nenhuma certeza se pode capturar. Tomando um adjetivo que o próprio autor (BRAULT, 2000, p.240) usa e relaciona à ideia de “falso” ou “turvo”, sua prosa é *violenté* (“violentada”) por interrupções e por uma pontuação que a aproxima da poesia.

A seguir, reproduzimos dois exemplos, nos quais a pontuação desempenha um papel importante. No primeiro exemplo, a vírgula acelera o ritmo do parágrafo, recriando a sensação de inquietação que a pergunta do trecho suscita:

O que se passa no recôndito da alma quando se ama e não se é amado? Inquietação dia e noite, tormento, infinita repetição, realejo em meio às buzinas, aos assovios de fábrica, às fofocas, aos compromissos, aos cliques dos computadores. [...] Vento, chuva, neve e sol, vai! o mundo se recompõe; você não escreve mais.⁴² (BRAULT, 1996, p.134-135)

No segundo exemplo, o ponto final torna as passagens curtas, e representa uma espécie de corte, de interrupção. A falta de vírgula na expressão final do trecho, também causa um estranhamento. Aliás, o próprio uso das duas expressões conjuntamente é estranho, já que são opostas:

Um dia, subitamente ou por lentas ondas concêntricas, seu coração começou a apertar, a inquietação o disputando com o prazer. Canção inacabada. Mel e fel. Bem que vão tentar te

⁴¹ Pourquoi la poésie? Pour qu'existe la prose. Et inversement.

⁴² Que se passe-t-il au retrait de l'âme quand on aime et qu'on n'est pas aimé? Question de jour et de nuit, lancinante, infini ressassement, orgue de barbarie au milieu des klaxons, des sifflets d'usine, de papotages, des affairments, du cliquetis des ordinateurs. [...] Vent, pluie, neige et soleil, ouste! le monde se referme; vous n'écrivez plus. Trecho de *Miel et fiel* p.134-135

apresentar as armadilhas, a insegurança sem fim, a frustração inevitável. Menos mal ainda bem.⁴³ (BRAULT, 1996, p.135)

Além da pontuação, aliteraões, assonâncias, imagens e a atmosfera onírica estreitam a relação entre prosa e poesia. A seguir é apresentado um exemplo de aliteração e assonância, que será mantido em francês, já que na tradução as figuras de som se perderiam.

Ouvrir un livre comme on ouvre une fenêtre, oui, et se sentir pénétré par les odeurs et les bruits, les froids et les chaleurs d'un monde naguère tenu à distance. [...] Mais par ce livre-lettre, par cette voix-fenêtre, voici bien la chose qui dérange et réarrange la continuation des jours. (BRAULT, 1996, p.83)

Com a repetição dos sons *-vr, -tr, -br, -fr*, o trecho remonta ao som de uma janela que se abre. A assonância em *-e* nas palavras *fenêtre, naguère, lettre*, formam um eco em todo o trecho. As palavras *dérange* et *réarrange*, também ecoam uma na outra.

Até aqui, refletiu-se a respeito do título do livro e das questões suscitadas a partir das palavras que o compõem, a saber, a presença de outros escritores na obra de Brault e a associação entre prosa e poesia. No próximo trecho serão consideradas a estrutura do livro e seus desdobramentos.

Au fond du jardin é composto por cinquenta e cinco textos, chamados de *accompagnements* (“acompanhamentos”). Tais textos possuem a mesma forma, mas não seguem uma ordem cronológica, nem tampouco temática (RIENDEAU, 2004, p. 264). Também não apresentam uma introdução ou conclusão. São textos aparentemente independentes. Mas só aparentemente, pois no pano de fundo do livro há uma questão que permeia todos os textos: o fazer literário; e que, como foi apontado, é um dos temas centrais de sua obra, pelo menos desde 1970.

⁴³ [...] Un jour, subitement ou par lentes vagues concentriques, votre coeur s'est mis à serrer, l'inquiétude le disputant au délice. Chanson incahevée. Miel et fiel. On aura beau vous représenter des embûches, l'inassurance sans fin, la frustration inévitable. Tant pis tant miex. Trecho de *Miel et fiel* p. 135

De fato, os textos se acompanham; são acompanhamentos um do outro, e têm em comum um mesmo grande tema. Por essa razão a crítica quebequense, não sem dificuldade, optou por chamar esse trabalho de “ensaio”, pois nele ainda que de forma poética, o autor se indaga sobre a escrita e sobre o papel da literatura e poesia no mundo contemporâneo. Jacques Paquin (1997, p. 174), referindo-se ao assunto diz que os textos de *Au fond du jardin* se caracterizam por uma forma de escrita que pode se denominar de poética, mas que se parece também com a escrita do ensaio. Ele ainda ressalta que a coexistência de verso, poesia e prosa é constante.

Jacques Brault, por sua vez, não se importa com as classificações ou limitações dos gêneros literários, pelo contrário; sua escrita propõe a extrapolação desses limites: “[...] a questão dos gêneros me irrita. Essas etiquetas só são necessárias aos confeccionadores de manuais e de resenhas críticas.”⁴⁴ (BRAULT, 1994, p.158)

Michel Lemaire (1976, p. 222), no texto “*Jacques dans le matin*”, cita duas definições de ensaio quebequense. A primeira e mais ampla definição outorga o título de ensaio a todo estudo ou análise que manifesta uma atenção ao seu estatuto de texto e que traduz uma certa pesquisa formal. Já a segunda definição, busca dar um sentido mais preciso ao ensaio e abriga sob essa nomenclatura não apenas o estudo de um objeto cultural mas, especialmente, a reflexão do indivíduo escritor sobre o objeto cultural; é a implicação do sujeito na escrita que fundamenta esse gênero. De acordo com a ótica de Lemaire, os textos de Brault que são estudos sobre uma obra literária como *Alain Grandbois* ou *Saint-Denys Garneau*, são exemplos da primeira definição. Já o texto *Au fond du jardin- accompagnements*, é um exemplo da segunda definição de ensaio, onde um *je* (“eu”) está implícito no texto e o objeto de estudo não é uma obra literária específica, mas a própria reflexão sobre a escrita.

Ainda para afirmar o caráter ensaístico do texto de Brault, Lemaire comenta:

⁴⁴ (...) la question des genres littéraires me hérisse. Ces étiquettes ne sont nécessaires qu’aux faiseurs de manuels et de comptes rendus critiques.

Esse texto é sem dúvida difícil de definir. Ele pertence à poesia pelas passagens versificadas e pela utilização constante de uma linguagem imagética. A instalação precisa dos protagonistas e do quadro narrativo o aproximam do conto. Mas essa carta é antes de tudo uma meditação lírica sobre o amor e a poesia, e por isso ela pertence ao gênero do ensaio.⁴⁵
(LEMAIRE, 1987, p. 223)

O crítico afirma que esse livro de Brault pode ser considerado um ensaio por meditar profundamente sobre o fazer poético, independente das diversas formas textuais de que se apropria. Segundo Lemaire, o essencial para Brault é a escrita e o ponto central de sua obra de ensaísta é a reflexão sobre a escrita poética, seu papel e seu futuro.

Bem distintos da definição francesa clássica de ensaio, os textos de *Au fond du jardin* são de natureza híbrida e condensam não só os gêneros literários mas também os temas preferidos do autor. Ressalta-se ainda que a palavra “ensaio”, significando “tentativa” ou “experiência”, é muito apropriada à poética de Jacques Brault, à personalidade de sua escrita, que não teme ousar, combinar, mesclar, enfim, experimentar. O próprio autor se considera um aprendiz. No texto *Carnet d'un apprenti* (1979, p.32) Brault escreve: “Mas persisto. Por quê? Sem dúvida porque não sou um escritor muito talentoso. [...] Aprendiz eu sou e sempre serei. Esse estado de incerteza me convém.”⁴⁶

Cada um dos *accompagnements* (“acompanhamentos”) narra uma história principal que é cortada por digressões ou lembranças das personagens. As personagens, por sua vez, não são nomeadas; muito pouco se sabe sobre cada uma delas, e ainda assim, o leitor é capaz de apreender e compartilhar, mesmo que por um breve instante, de sua subjetividade. É como se as personagens fossem ecos umas das outras, ou ecos de um narrador

⁴⁵ Ce texte est sans doute malaisé à définir. Il appartient à la poésie par des passages versifiés, par son utilisation constante d'un langage imagé. L'installation précise des protagonistes et du cadre narratif le rapproche de la nouvelle. Mais cette lettre est avant tout une méditation lyrique sur l'amour et la poésie, et par là elle appartient au genre de l'essai.

⁴⁶ Mais je persiste. Pourquoi? Sans doute parce que je ne suis pas non plus un écrivain très doué[...] Apprenti je reste et je resterai. Cet état d'incertitude me convient.”

misterioso. O interlocutor dos textos é constantemente evocado e até indagado, mas o leitor nem sempre consegue discernir com clareza todas essas vozes. Brault brinca com a tênue linha da subjetividade e da efemeridade. Em alguns momentos do texto é clara a impressão de duas personagens interagindo e da existência de um diálogo a respeito de um tema cotidiano, mas esses trechos são tão fugazes e seguidos de profundas reflexões sobre o ato de escrever e a posição do poeta, que toda a mínima certeza do leitor se desfaz.

Espalhamos as cartas na mesa. O jogo acabou; ganhadores ou perdedores, nós nos retiramos. [...] Examinamos o coração da intimidade. O que descobrimos? Tão pouca coisa e tão desatualizada, de seus decretos, de seus favores. Uma certa transparência, uma fragilidade certa - e uma ingenuidade que a angústia não submerge completamente. Escrever em total intimidade, isso é tão raro e tão precioso; nós o banalizamos para diminuí-lo, para desvalorizá-lo.⁴⁷ (p.139)

Noutros momentos, pensamentos de uma mesma personagem são justapostos, como se um projetor antigo sobrepusse cenas que narram uma estória. No entanto, essa estória é interrompida repentinamente pela chegada de uma outra voz, como no exemplo a seguir:

Será que já levaram as cartas? Por que ter terminado com aquele estúpido “Eu penso em você”? Ele não responderá, é certo, ele dará de ombros, “essa cafona, humpf!”, e rasgará a carta. E eu que justamente a queria dilacerante. Pobre infeliz. Falemos dos desabafos.

Enquanto sobre os bosques a árvore-vampiro,

⁴⁷ Nous avons étalé les cartes sur la table. La partie est terminée; gagnants ou perdants, nous nous retirons. (...) Nous avons sondé le cœur de l'intimité. Qu'avons-nous découvert? Si peu de chose, et tellement hors de l'actualité, de ses décrets, de ses faveurs. Une certaine transparence, une fragilité certaine – et une naïveté que l'angoisse ne submerge pas tout à fait. Écrire en toute intimité, cela est si rare, et si précieux ; nous l'avons banalisé pour l'amoinrir, le déprécier. Trecho de *Fragile*, p. 139

O cedro, erguendo suas asas negras, uiva.⁴⁸ (p.60)

Nessas narrativas de Jacques Brault, a profusão de vozes é tão intensa que desnor-teia o leitor, mas não o repele. Ao contrário, o mantém preso na rede narrativa, quase que em transe, numa atmosfera parecida com a do sonho. Outro recurso que reforça essa atmosfera onírica em cada um dos *accompagnements*, é a frequente utilização de contrários e de paradoxos nos textos. Muitas vezes, mesmo o título do *accompagnement* é já um paradoxo, como *L'aveugle au miroir* (“O cego no espelho”), *Sourire aux larmes* (“Sorrir às lágrimas”), *Miel et fiel* (“Mel e fel”). Para Michel Lemaire (1987, p. 233), Brault não usa os paradoxos para confundir o leitor, nem para mostrar sua habilidade de escritor, ele busca apenas a simplicidade e o silêncio.

O pensamento de Brault não utiliza o paradoxo pelo prazer de fazer graça e de impactar seu leitor. Brault persegue apenas a simplicidade da verdade, a clareza da beleza. Sou eu, seu leitor que vejo os paradoxos e sofisticções e sem dúvida, em razão da distância entre o lugar de onde eu leio seu texto e o lugar em que essa obra se origina e se desenvolve. No topo do pensamento de Brault, descobrimos uma concepção da poesia que ultrapassa a literatura, do silêncio como realização da palavra, do nada como finalidade da escrita.⁴⁹

É bem verdade que ao final de cada texto o silêncio se faz necessário. O turbilhão passa e exige a quietude. O espaço em branco ao final de cada

⁴⁸ A-t-on déjà fait la levée du courrier? Pourquoi avoir terminé par ce stupide “Je pense à vous”? Il ne me répondra pas, c'est certain, il haussera les épaules, “cette mal attifée, peuh!”, et il déchirera la lettre. Et moi qui justement la voulais déchirante. Pauvre bête. Parlons-en des épanchements libres / Tandis qu'au dessus des bosquets l'arbre vampire, / Le cèdre, soulevant ses ailes noires, aboie. Trecho de *Va, facteur, viens*, p. 60.

⁴⁹ La pensée de Brault n'utilise pas le paradoxe par plaisir de faire des bulles et d'étonner son lecteur. Brault ne poursuit que la simplicité de la vérité, la clarté de beauté. C'est moi, son lecteur, qui y vois paradoxes et sophistications et sans doute en raison de l'écart entre le lieu d'où je lis son texte et le lieu où cette oeuvre prend sa source et se développe. Au sommet de la pensée de Brault, on découvre ainsi une conception de la poésie comme au-delà de la littérature, du silence comme accomplissement de la parole, du néant comme finalité de l'écriture.

texto, parece mais do que uma simples questão tipográfica. O texto se cala ao mesmo tempo em que o leitor tem a necessidade de ouvir seus próprios ‘textos’ ou pensamentos brotarem. Esse espaço em branco é o espaço para a reflexão. É o momento em que o leitor desperta do sonho, e um silêncio ruidoso se instala. Brault através de todas suas vozes, consegue levar seu leitor ao silêncio. Para Lemaire (1987, p. 233): “A palavra nasce do silêncio para retornar ao silêncio. A poesia, palavra suprema, é reflexão sobre o silêncio, busca pelo silêncio e talvez, às vezes, o silêncio em si”⁵⁰. Lemaire afirma que o silêncio paradoxal da obra de Brault é paradoxo apenas para os leitores ocidentais. Brault, enquanto leitor da poesia oriental, não percebe esse silêncio ruidoso e sua busca é pelo vazio, não como forma de negação, mas como caminho, como uma meditação sobre o fazer poético.

O convite ao “outro” é também um dos pilares da obra de Jacques Brault e desse texto em particular. Em cada um dos *accompagnements* de *Au fond du jardin*, estabelecer uma conexão com o “outro”, seja ele outra personagem, uma memória, ou mesmo o pensamento do próprio narrador, é a meta perseguida pelo autor. O texto de Brault é um texto “vocativo” (BELLEAU, 1970, p. 89). Sua escrita assume uma atitude epistolar, embora marcada pela não determinação de um destinatário. Percebe-se que o “outro” é o foco de sua escrita, mas um “outro” sem face, sem nome, que pode ser qualquer um ou ninguém. Esse “outro” pode ser as próprias personagens e, em última instância, é o próprio leitor.

A escrita braultiana dribla a solidão, apesar de constatar que essa é nossa única e perpétua companheira. O paradoxo se instala, pois, por mais que percebamos a solidão na qual vivem as personagens, essa solidão difere das outras; é uma solidão povoada, ruidosa, agitada, em nada semelhante à solidão ideal.

Essa relação com “outro”, com a alteridade, marca a poética de Brault. É uma poética do acompanhamento, pois convida incessantemente o “outro” a acompanhá-la. No entanto, como esse “outro” pode ser apenas imaginário, e o texto não nos esclarece esse detalhe, a comunicação, o diálogo e a troca

⁵⁰ La parole naît du silence pour retourner au silence. La poésie, parole suprême, est réflexion du silence, quête du silence et peut-être, parfois, le silence lui-même.

tornam-se difíceis. O vazio é um personagem. O “outro” permanece um mistério. Sabemos muito pouco ou nada sobre ele. Por mais que o texto crie o “outro”, ele não o engloba totalmente. Sem nome ou passado, ele mantém-se, geralmente, em silêncio emblemático. Como já dito, o “outro” parece ser o reflexo da voz enunciativa do texto, mas é quase sempre inacessível.

Os caminhos que os textos de *Au fond du jardin* percorrem, levam o leitor ao estranhamento, rota direta à poesia. E mostram que o *accompagnement* (“acompanhamento”) se faz necessário. Usando as palavras de Lemaire (1987, p. 236): “Progressivamente o sujeito desapareceu e deixou na penumbra apenas a voz do autor que nos fala, com toda boa vontade, por falar, por nada dizer, por manter esse contato entre os homens.”⁵¹

Esse segundo momento do capítulo, foi reservado para abordar, mais pormenorizadamente, assuntos e questões relevantes de *Au fond du jardin*. Tais assuntos percorrem toda a poética do autor canadense e alguns já foram introduzidos neste capítulo ou no anterior. Optou-se por destacá-los, pois eles estão presentes nos textos aos quais serão propostas as traduções deste estudo. Serão cinco assuntos abordados, relacionados às cinco traduções apresentadas. Ressalta-se também que um mesmo *accompagnement* compreende mais de um ou vários desses assuntos imbricados.

Como citado anteriormente por Lemaire (1982), o ponto axial da obra de Brault é a reflexão sobre a escrita poética, que envolve o papel da poesia e o ofício do poeta. Circundando e construindo esse foco central, outros grandes aspectos sobressaem-se nos textos de Brault, como uma espécie de refrão musical que retorna incessantemente. O primeiro deles a ser abordado será “a morte”. Após este, seguem-se “a dissolução”, “a subjetividade indeterminada”, “a poética da carta” e “a escrita do íntimo e do cotidiano”.

⁵¹ Progressivement le sujet est disparu pour ne laisser dans la pénombre que la voix de l'auteur qui nous parle, en toute amitié, pour parler, pour ne rien dire, pour maintenir ce fil ténu entre les hommes.

2.1. A Morte

Esse tema atravessa a carreira literária de Brault desde o primeiro livro lançado em 1965, e está presente tanto nas coletâneas de poemas como no romance, nos ensaios e textos críticos. Nota-se que o assunto “morte” sofreu algumas transformações ao longo da poética e, que em cada fase, esteve relacionado à uma questão. Porém, o que deve ser ressaltado é que a morte é um tema incontornável para Brault.

Quando surge seu primeiro livro, *Mémoire*, a morte é, como vimos no primeiro capítulo, sobretudo relacionada ao pai e a Gilles, seu irmão morto durante um combate da Segunda Guerra Mundial, na Sicília, região da Itália. Apesar da morte do irmão pertencer a esfera familiar do autor, Gilles passa a representar não só o soldado da família, mas todos os soldados mortos na Segunda Guerra, ou em qualquer guerra. Como falou-se no primeiro capítulo, essa morte referia-se à morte propriamente dita, à perda de um membro da família, e o poeta nesse momento ainda indissociável da voz lírica, se expõe sem reservas. Essa morte é sentida, doída, e refere-se a dois objetos em especial, Gilles e o pai.

No segundo livro, a morte ainda se refere ao irmão, mas este já não é o único representante dos horrores da guerra. Outros soldados não identificados também são a personificação do tema. Nessa fase, um amigo de Brault morto na França num acidente de carro também faz parte de seu lamento. Observa-se que a subjetividade do eu do texto ainda equivale à do autor, e ainda há um apoio sobre fatos precisos, mas um perceptível movimento em direção a uma representação mais generalizante acontece.

A partir de *L'en dessous l'admirable*, a morte não está mais associada a alguém especificamente, mas à ideia de perda das convicções e de recusa ao que antes parecia tão importante. Após essa mudança de olhar, o tema morte ganha novos contornos. Depois do contato com a poesia oriental, a morte se liga à efemeridade da vida, à fugacidade dos instantes e passa a ser a única certeza.

Em *Agonie* a morte ecoa desde o poema de Ungaretti que inspira a obra, até os questionamentos internos da personagem. A partir dessa fase, a morte

em Brault se torna um motivo de inquietação. Em *Agonie* a personagem reflete sobre a morte, constata sua realidade, mas está distante dela. Contudo, nos livros posteriores, nota-se a aproximação da morte, em seu sentido mais direto. O eu dos textos sente que sua vida caminha para a morte, o que acarreta um tom melancólico e noturno aos textos. Sobre isso, Pierre Chatillon (2004, p.151) escreve: “A medida em que o poeta avança em idade mais a morte se torna o único tema de seus textos”.⁵²

Nos *accompagnements* de *Au fond du jardin*, a morte é uma fatalidade, é inevitável. Ela está presente em praticamente todos os cinquenta e cinco textos do livro, aparecendo em suas diferentes nuances mencionadas acima, mas sobretudo aliada ao seu oposto, a vida. Sob essa ótica, a morte é mais do que um pressuposto da existência, ela é a condição mesma do nascimento. É na morte que a vida se justifica. Sobre o tema, Laurent Mailhot (1979, p.136) escreve: “A morte é uma partida nos dois sentidos do termo: uma separação e um começo, um tecido que se desfaz e um tecido que se refaz”⁵³

No *accompagnement* “*Salle d’attente*”, por exemplo, o eu do texto narra o encontro de vários escritores já mortos, todos na sala de espera de uma clínica médica. Nesse texto, apesar de lúgubre, a morte é relacionada à liberdade do sofrimento. Já no texto “*Celle qui vient*”, a morte é ambientada numa atmosfera mais positiva, e adquire a conotação de passagem.

Assim, afastando o temor, o sujeito de *Au fond du jardin* se encontra com a morte, a reverencia em muitos *accompagnements* e a encara agora como uma companheira; às vezes, como uma passagem e não um fim: “O que há de mais familiar que sua própria morte, e de mais simplificador?”⁵⁴ (BRAULT, 1996, p.73). É, aliás, na morte que a voz narrativa desse livro encontra uma espécie de paz, de silêncio e de realização. No *accompagnement* “*La dernière vague*”, em que o enunciador escreve uma carta à Virginia Wolf antes dessa suicidar-se, ele diz (p. 86): “a morte é um

⁵² Plus le poète avance en âge et plus la mort devient le seul thème de ses recueils.

⁵³ La mort est un départ au double sens du terme: en séparation et un commencement, une étoffe qui se défait et une étoffe qui se refait.

⁵⁴ Quoi de plus familier que sa propre mort, et de plus simplifiant? Trecho de *Celle qui vient*, p. 73

abraço”. Nesse sentido, o tema morte remete ao da primeira fase do autor, quando se referindo à Gilles, o irmão morto no campo de batalha, o poeta diz que é na morte que somos repatriados:

Não volte a esse país onde as águas da ternura se transformam rapidamente em gelo [...]

Você é de lá agora você é um estranho entre o seu povo

Dorme Gilles dorme todo o teu sono de homem

que retorna ao ventre do esquecimento.⁵⁵

(BRAULT, 2000, p.65)

Na obra de Brault, a morte ainda é relacionada ao desaparecimento da subjetividade do texto, “o apagamento dos traços” ou a “dissolução do sujeito”, que por sua vez, é o próximo tema a ser comentado.

2.2. A dissolução

Após o contato com a poesia oriental, a produção de Brault absorve certos elementos dessa poesia, notadamente, a menção constante à natureza, a presença do paradoxo, a predileção por formas breves e a tendência ao silêncio. Essas duas últimas características se relacionam e se complementam mutuamente, apontando para a tão buscada dissolução identitária do sujeito do texto, e para o apagamento dos traços da escrita.

Pode-se dizer que em *Au fond du jardin* Brault adota uma forma breve de escrita. Apesar de cada *accompagnement* do livro ser uma narrativa e não um pequeno verso, seus segmentos são curtos e concisos. Por vezes eles cortam ou interrompem um fluxo contínuo de ideias; noutras, uma única palavra sintetiza toda uma ideia. Essa quebra e concisão contribuem para a construção de um texto impreciso, de ideias interrompidas e de uma voz enunciativa também difusa.

⁵⁵ Ne reviens pas en ce pays où les eaux de la tendresse tournent vite en glace/ [...] Tu es de là-bas maintenant tu es étranger à ton peuple/ Dors Gilles dors tout ton sommeil d'homme retourné au ventre de l'oubli.

A evidente predileção do autor pelas formas breves é mencionada em um texto do livro *Il n'y a plus de chemin*, no qual o autor afirma: “Vou beber alguma coisa. As frases longas dão sede. E trazem uma melancolia; dão a impressão de que algo vai acabar mal. Você ronca, Ninguém.”⁵⁶ (BRAULT, 2000, p.266) Nesse trecho, além de expressar que os segmentos longos suscitam uma certa angústia, o enunciador do texto os caracteriza como cansativos, já que ele próprio tem sede, e seu interlocutor, “Ninguém”, adormeceu.

Assim, o autor adota essa escrita breve até em seus ensaios, que por sua vez também são breves e curtos em relação à forma clássica do ensaio francês, chamando-os de “ensaios miniatura”. (BRAULT, 1987, p. 183)

De acordo com Michel Lemaire (1976, p. 187), Brault renuncia à frase complexa e despe sua escrita ao extremo, preferindo as frases minimamente marcadas pela ação. Na medida do possível, ele abandona artigos, pronomes, preposições, e posiciona as palavras e imagens, uma ao lado das outras sem coordenação. Essa sintaxe econômica cria uma atmosfera de vazio no texto. O breve trecho do *accompagnement* “*Il y a quelqu'un?*”, ilustra exposto: “Rápido, sobre a moto, vrum-vrum, e que se dane! Verdadeiro lugar da escrita. Mas para você, em sua direção.”⁵⁷ (BRAULT, 1996, p.27)

No texto *Chaque jour*, do livro *Chemin faisant* (1971, p.150), Brault escreveu: “Agora, já não há um caminho, todos os rastros atrás de mim foram apagados, eu só vejo à minha frente o silêncio – silêncio que me acena a escrever infinitamente.”⁵⁸

Para Brault (1971, p.18) o objetivo final da escrita é apagar os traços, todos os rastros, chegar à uma escrita invisível. Nesse sentido, o silêncio aparece como um meio de viabilizar tal escrita. O silêncio de Brault é paradoxal; é povoado, ruidoso e, por isso mesmo, vazio. Os espaços em branco após cada *accompagnement* também são reveladores e convidam à

⁵⁶ Je vois boire un coup. Les longues phrases, ça donne soif. Et ça rend mélancolique; on a le pressentiment que ça finira mal. Tu ronfles, Personne.

⁵⁷ Vite, sur la moto, vroom-vroom, et au diable ! Vrai lieu d'écriture. Mais à toi, vers toi.

⁵⁸ Maintenant, il n'y a plus de chemin, toutes les traces derrière moi sont effacées, je ne trouve devant moi que le silence – silence qui me fait signe d'écrire à n'en plus finir. p. 150

reflexão. No texto *Entretien avec Jacques Brault*, o autor afirma: ‘O silêncio não é uma privação, é uma plenitude. [...] Falamos para chegar ao silêncio[...] Silêncio, plenitude da linguagem’.⁵⁹ (LEFRANÇOIS, 1975, p. 66)

Esse silêncio marcado pela linguagem econômica, ou pela disposição do texto que dá lugar aos brancos, aos lugares vazios da página, contribuem na tentativa desse ideal de escrita mínima, invisível, dissoluta. “Os brancos, ainda que sejam raros e mínimos, vêm combater os avanços da tinta.”⁶⁰ (BRAULT, 1979, p. 39)

A indefinição do eu nos textos de *Au fond du jardin* é também uma ferramenta utilizada na busca do apagamento dos traços. Nesse caso, diferentemente do início da carreira, o autor faz questão de se desassociar do enunciador, narrador, ou voz do texto. Já no primeiro *accompagnement* que abre o livro encontra-se: “Não confie na credibilidade perigosa do *eu*. Repita pra você mesmo sem parar: ‘o *eu* que fala aqui não é uma voz pessoal’. Corte os laços. Saia. Se exile. Morra. Não deixe nenhum traço.”⁶¹ (BRAULT, 1996, p.12- grifo do autor)

Esse desligamento entre a voz do autor e a voz do texto, deixa o leitor perdido, órfão, caminhando às cegas em busca de uma conexão com esse enunciador que é efêmero e, desaparece e reaparece à cada página. A subjetividade imprecisa dos textos será abordada a seguir.

2.3. A subjetividade indeterminada

(As várias vozes do *je, tu, nous, vous, on* e *Personne*)

Em seus primeiros livros, Brault ele mesmo, estava refletido no texto. O caráter autobiográfico de suas primeiras coletâneas de poemas é muito marcante, motivo pelo qual a crítica quebequense sempre confunde o autor com a subjetividade de sua obra. No texto *Entretien avec Jacques Brault*, ao

⁵⁹ Le silence n'est pas une privation, c'est une plénitude.[...] On parle pour arriver au silence[...] Silence, plénitude du langage. p. 66

⁶⁰ Les blancs, si rares et minimes soient-ils, viennent contrebattre les avancées de l'encre.

⁶¹ Ne vous fiez pas à la crédibilité dangereuse du *je*. Répétez-vous sans cesse: “le *je* qui parle ici n'est pas une voix personnelle”. Coupez les liens. Quittez-vous. Exilez-vous. Mourez. Ne laissez aucune trace. Trecho de *Cela même*.

ser perguntado sobre a questão da morte e do silêncio, o autor alude à sua vivência pessoal refletida nos primeiros textos:

“[...] Talvez porque quando criança, vivi uma experiência muito profunda, a da morte. Minha primeira verdadeira experiência consciente, vivida precisamente no silêncio, não um silêncio de sufocamento mas de plenitude”.⁶²
(LEFRANÇOIS, 1975, p. 67)

Nessa declaração, Brault reconhece que sua experiência de sentir a morte do irmão reflete diretamente nos textos de *Mémoire* e *La poésie ce matin*. Como já visto anteriormente no primeiro capítulo deste estudo, o segundo livro da carreira de Brault, *La poésie ce matin*, ainda que marcadamente autobiográfico, começa a ampliar a questão da subjetividade. Nele, Brault passa a generalizar tanto o outro, como a si mesmo. A sua voz, marcada pelo *je* (“eu”), muitas vezes é substituída pelo *nous* (“nós”), sobretudo quando o autor se refere às questões sociais do Québec e à coletividade.

Com o passar do tempo e amadurecimento de sua escrita, o autor foi transformando esse *je* (“eu”) dos textos; o *je* foi perdendo o contorno de Brault e assumindo uma forma difusa, complexa que, ora muito ampla, ora quase ausente, passou a representar todos e ninguém. Desde *L'en dessous l'admirable*, a desvinculação entre autor e o eu presente no texto começa a consolidar-se.

Em *Au fond du jardin*, no *accompagnement* chamado “*Ce qui vient du froid*”, a questão da subjetividade é comentada ao longo de todo o texto. Nele lemos:

“A subjetividade é uma coisa terrível. [...] o eu, duvidoso ou não, continua incompreensível. [...] O leitor se surpreende por se emocionar. A surpresa sinaliza um artil sublimado; o *eu* da narração, não é aquele mesmo do leitor? [...] O leitor continua sua leitura, do outro lado da terra. E essa subjetividade

⁶² Peut-être parce que jeune enfant, j'ai vécu une expérience très profonde, celle de la mort. Ma première véritable expérience consciente, vécue précisément dans le silence, pas un silence d'étouffement mais de plénitude.

colocada em espera lhe parece contraditória. Ela continua a reunir, sem as confundir, nossas diferenças, ela confere à *primeira pessoa* da narrativa um plural em que cada singularidade é sem cessar provada como perdida e encontrada, cética e fiel.”⁶³ (BRAULT, 1996, p. 23-25 - grifo do autor)

No trecho acima, nota-se que o eu se confunde com seu interlocutor, ou seja, a quem o texto é dirigido, nesse caso, o leitor. Um ponto que chama atenção dessa subjetividade indeterminada dos textos de Brault é que nem sempre o leitor é o interlocutor. Em última instância, sim, é para o leitor que o autor se dirige, mas aqui, não se pode confundir o autor, com o eu do texto, que é quem fala no trecho acima. Muitas vezes esse eu se dirige à outras personagens também imprecisas, nebulosas. A maioria das personagens dos *accompagnements* são escritores, mas é difícil determinar com precisão quem são, já que a identificação é prejudicada pelo apagamento dos nomes. Toda imagem do eu é ilusória.

Nota-se, entretanto, que o *je* dos textos de Brault é sempre associado a um *tu* ou um *vous*, ou seja, ao outro. O extremo dessa indefinição do outro é a personagem *Personne* (“Ninguém”) a quem o eu do poema muitas vezes se refere: “Ninguém, não escute. Eu digo segredos. [...] Eu falo, Ninguém, de coisas perdidas.”⁶⁴ (BRAULT, 2000, p.364)

Há ainda que acrescentar o pronome *on* da língua francesa, sempre presente nos *accompagnements*, e que por si só, marca uma indefinição do sujeito. Mesmo em francês o pronome *on* pode ser utilizado de diferentes formas, às vezes associado à forma impessoal dos verbos, outra vezes, como um pronome plural, como o “nós” do português, mas de conotação informal, e

⁶³ La subjectivité est une chose terrible. [...] Le moi, douteux ou non, reste incompréhensible. [...] Le lecteur s'étonne de s'émouvoir. La surprise signale une ruse sublime: le *je* de la narration, n'est pas celui même du lecteur? [...] le lecteur poursuit sa lecture, de l'autre côté de la terre. Et cette subjectivité mise en veilleuse lui semble contradictoire. Elle continue à rassembler, sans les confondre, nos différences, elle confère à la *première personne* du récit un pluriel où chaque singularité s'éprouve comme sans cesse perdue et retrouvée, sceptique et fidèle. Trechos de *Ce qui vient du froid* p. 23-25

⁶⁴ *Personne, n'écoute pas. Je dis des secrets. [...] Je parle, Personne, de choses perdues.* p. 364

ainda pode substituir o *je* (“eu”). Essa indeterminação é explorada ao máximo pelo autor.

Jacques Paquin (1997, p. 164-165) esclarece que o *vous* (“vós”) dos textos de Brault sempre se refere ao singular. Nas traduções que serão propostas por este trabalho, o *vous* foi sempre traduzido por “você”, já que em português brasileiro o “vós” não é tão comum como em língua francesa. Porém, Paquin diz que esse *vous*, apesar de singular, marca, ao mesmo tempo, um distanciamento e uma intimidade entre o eu e o outro: “o Outro se reconhece mas continua outro”.⁶⁵

Em Brault, as subjetividades do eu e do interlocutor são complexas, ora mínimas, ora fartas, graças à profusão de vozes que se espalham pelos *accompagnements*. Essa precariedade ou abundância de sujeitos abre espaço para que o leitor participe do diálogo ou da narrativa em questão, não mais como mero observador, mas como sujeito implicado; de fato, é o leitor que concilia e organiza essas várias vozes dos *accompagnements*, se tornando uma espécie de cúmplice dessa rede narrativa.

André Belleau (1970, p. 89), sobre a escrita de Brault ilumina: “Resulta que a poesia de Brault não é *evocativa* (se me permitem o trocadilho) mas *vocativa*: ela se endereça sempre a alguém ou a alguma coisa de maneira direta”⁶⁶. Essa afirmação deve estender-se a toda a obra de Brault e não apenas à poesia, já que toda sua produção tem esse mesmo interesse pelo outro.

2.4. Escrever para alguém - a poética da carta

Por mais que os textos de *Au fond du jardin* deixem o leitor confuso a respeito de a quem eles são dirigidos, uma certeza é assegurada: existe, claramente, dentro do texto, intenção de comunicação com o outro, seja ele quem for. A vontade de estabelecer um *lien*, uma ligação íntima com um

⁶⁵ [...] l’Autre est reconnu mais demeure autre.

⁶⁶ “Il en résulte que la poésie de Brault n’est pas évocative (qu’on me passe le jeu de mot) mais vocative: elle s’adresse toujours à quelqu’un ou à quelque chose de façon directe”

interlocutor é indiscutível. Aliás, esse desejo se apresenta desde o início da carreira, mesmo na poesia de Brault.

Viu-se que numa primeira fase da poesia, o outro do texto era o pai, o irmão, os compatriotas, o Québec. Em um outro momento, buscando tanto a dissolução da identidade quanto da própria poesia, Brault se dirige à natureza. Mais tarde o autor vai se dirigir à *Personne* (“Ninguém”). Em *Il n’y a plus de chemin* (BRAULT, 2000, P. 373), lê-se: “Você, eu não sei quem ou o que, mas eu digo você mesmo assim. Não é um, uma; são vários. Antes era uma multidão; ontem, me parece. Talvez eu esteja enganado.”⁶⁷ Essa indeterminação do interlocutor, não atrapalha a relação de comunicação que se estabelece.

Já nos textos prosaicos como *Ô saisons ô chateaux*, o interlocutor do texto são os leitores, chamados de *très chers* (“queridos” ou “caros”). Esse livro, a propósito, tem uma característica singular, já que sua forma é a da escrita epistolar (estrutura que chamamos de crônica epistolar no primeiro capítulo deste trabalho), na qual o eu narra os fatos cotidianos de maneira bem humorada aos seus *très chers*.

A escrita epistolar é incorporada por Brault, não totalmente no que se refere à sua forma padrão e características técnicas, como datação, cabeçalho, assinatura, mas em sua essência: “Escrever para alguém: é uma definição da carta” (BRAULT, 1987, p.182). É nesse sentido, da escrita que busca um destinatário, que pode-se dizer que escrita de Brault se insere.

No texto de Robert Melançon (1987, p. 202) Brault revela sua predileção pelo gênero:

É muito importante essa presença indeterminada que me sustenta, me ajuda a dar um sentido, uma direção àquilo que eu escrevo. Eu gosto de me dirigir a alguém. Eu sempre gostei do gênero epistolar. Hoje em dia, é um pena, ele desaparece, mas para mim, é o gênero por excelência.⁶⁸

⁶⁷ Vous, je ne sais pas qui ou quoi, mais je dis quand même vous. Ce n’est pas un, une; c’est plusieurs. Il y avait foule autrefois; hier, me semble-t-il. Peut-être que je me trompe.

⁶⁸ C’est très important cette présence indéterminée qui me soutient, m’aide à donner un sens, une direction à ce que je écris. J’aime m’adresser à quelqu’un. J’ai toujours aimé le genre épistolaire. Maintenant, hélas! Il disparaît, mais pour moi, c’est le genre par excellence.

Forma literária muito valorizada no passado e que teve seu auge no século XVIII, a escrita epistolar perdeu sua nobreza e caiu praticamente em desuso no final do século XX com o advento de novas tecnologias que passaram a agilizar a comunicação. Porém, em *Au fond du jardin* a carta está presente em muitos *accompagnements*, ou melhor dizendo, muitos deles são cartas.

Os *accompagnements*-carta, em sua maioria são destinados às personagens do próprio texto, outros escritores que “acompanham” a formação de Brault enquanto leitor, como é o caso de “*La dernière vague*”, que se trata de uma carta a Virginia Wolf. São também dirigidos ao interlocutor mais distante, ou seja, o leitor.

No texto, *Quatre essais miniatures*, publicado em 1987 pela revista *Voix & Images*, Jacques Brault afirma que toda escrita visa um leitor. Nos quatro pequenos ensaios, o autor dirá que o fazer literário se assemelha ao ato de escrever uma carta

Escrever para alguém: é uma definição da carta. Mas como é possível não escrever para a alguém? As teorias ultimamente na moda asseguram que o escritor não se dirige a ninguém. É verdade no que concerne ao lugar da escrita em si. É menos verdade se pensamos que as palavras e as frases de um escritor vêm de qualquer jeito e que elas se formam em encadeamentos novos a partir da leitura. Se você deseja escrever somente por você mesmo e para você mesmo, utilize o telefone: nele tudo é dito antecipadamente.⁶⁹ (BRAULT, 1897, p. 182)

⁶⁹ Écrire à quelqu'un: c'est une définition de la lettre. Mais comment peut-on ne pas écrire à quelqu'un? Les théoriciens naguère à la mode assurent que l'écriture ne s'adresse à personne. C'est vrai pour ce qui concerne le lieu même de l'écriture. C'est moins vrai si l'on pense que les mots et les phrases d'un écrivain viennent du tout-venant et qu'ils ne se forment en des enchaînements nouveaux qu'à faveur de la lecture. Si vous désirez n'écrire que pour vous-mêmes et à vous même, utilisez le téléphone; tout y est dit d'avance.

Para Brault a escrita, ainda que mínima, silenciosa e difusa, busca estabelecer ligação com o outro, e só se completa no outro, na leitura. A ligação pretendida, por sua vez, não é qualquer uma, superficial; mas sim uma relação estreita, íntima, duradoura. Sobre esse laço de intimidade que se estabelece entre autor e leitor, Brault escreve em *Poussière du chemin*:

A verdadeira leitura [...], quando se harmoniza intimamente com o livro lido, faz com que esse livro não tenha idade nem lugar. Os maiores escritores nos são mais próximos que nossos compatriotas e que nossos parentes; eles estão entre nossos íntimos.⁷⁰ (BRAULT, 1989, p.47-48)

Au fond du jardin reitera essa escrita epistolar a cada *accompagnement*, às vezes refletindo sobre ela ou, mais diretamente, se dirigindo a alguém. Inúmeros são os *accompagnements* que tem esse caráter epistolar, podendo ser citados, “*À la lettre*”, “*La dernière vague*”, “*Comme une visitation*”, “*Va, facteur, viens!*”, “*Madame*”, “*Écrire à l’étourdie*” e tantos outros. Nos textos mencionados, a carta está também associada a relação amorosa, e não por acaso as personagens que escrevem ou para quem as cartas são escritas são femininas. Como já visto, são raros os traços de identidade nos textos, mas nesses, o eu é notadamente feminino.

Segundo Bernier (2003, p. 109), a carta deve continuar errante e não chegar diretamente a um interlocutor. Seu destinatário, que segundo o autor são todos os leitores do livro, deve também ser impreciso, como são as personagens de *Au fond du jardin*. Neste trabalho, no entanto, entende-se que, mesmo com um destino impreciso, as cartas, ou textos, ou *accompagnements*, “acabam chegando aos seus verdadeiros destinatários” (BRAULT, 1996, p.82), não importa o caminho que terão que percorrer.

2.5. A escrita do íntimo e do cotidiano

⁷⁰ La vraie lecture [...], quand elle s'accorde intimement au livre lu, fait de ce livre qu'il est sans âge et sans lieu. Les plus grands écrivains nous sont alors plus proches que nos compatriotes et que nos parents; ils comptent parmi nos intimes”.

Brault é um escritor da matéria cotidiana. Apesar de seus textos serem profundas reflexões sobre a escrita, a poesia, e de também abordarem um tema mais filosófico e existencial como a morte, Brault se vale das pequenas coisas e situações cotidianas, palpáveis, comuns a todos, para construir e organizar seus textos.

Desde seus primeiros escritos, nota-se a escolha pelos temas próximos ou comuns a todos os homens. As primeiras coletâneas de poesia falam da morte, da perda, da Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos que marcaram todo o mundo. Abordam ainda o tema da transformação que a sociedade intelectual do Québec clamava na época e que afetou o país também como um todo. Percebe-se que esses temas circundavam o autor e se relacionavam ao seu cotidiano.

Após a mudança que sua obra sofreu devido à influência da poesia oriental, a tendência natural, já existente, de buscar a matéria comum, se acentuou na obra de Brault de modo que o cotidiano passou a ser sua matéria-prima, ferramenta com a qual o poeta passou a construir seus textos. Sobre esse assunto, Brault (1979, p.38) escreve: “[...] saber economizar, não mesquinamente, mas modestamente, por amor à matéria mais pobre – e é assim que ela se torna abundantemente generosa.”⁷¹

Dentro desse escopo de cotidiano Brault insere, efetivamente, muitas situações verdadeiramente triviais que fazem parte da vida das pessoas comuns. Em seus textos, as ações do dia a dia ganham destaque, por mais irrelevante que sejam. Por exemplo, a ação de caminhar pela rua, de assistir a uma aula, de parar em um semáforo ao dirigir, de escrever uma carta a alguém, são experiências ordinárias que ambientam e servem de ponto de partida para as reflexões mais profundas de seus textos.

Os elementos ligados à natureza que, por sua vez, também são compartilhados por todos os seres e comum a todos, são frequentemente usados por Brault, destacando-se dentre eles, o elemento água, que em sua poética adquire diversas interpretações.

⁷¹ [...] savoir épargner, non pas chichement, mais modestement, pour l'amour de la matière la plus pauvre - et c'est ainsi qu'elle devient follement généreuse.

Tantos os livros de poesia como os de prosa são construídos por essa matéria menos sublime, mais prosaica. A publicação *Ô saisons, ô chateaux* (1991) e sobretudo, o livro *Au fond du jardin- accompagnements* (1996), são exemplares dessa escrita calcada no cotidiano. Conforme Frédérique Bernier (2002, p.21):

O prosaico, em Brault, constitui assim o ponto de convergência do imundo e de uma sacralidade imanente, do ordinário e do admirável, e ele próprio não é o apanágio do ensaio.⁷² (BERNIER, 2002, p. 21)

Bernier salienta que, ao refletir sobre o sublime por meio de uma construção voltada para o comum, Brault se vale, muitas vezes, mas não exclusivamente, de uma forma literária mais ampla, capaz de comportar sem grandes conflitos esses dois opostos. Essa forma é o ensaio.

Brault coloca lado a lado os inimigos, torna vizinhos aqueles que, à primeira vista, consideramos estrangeiros. Assim, falando do que distingue o ensaio dos outros gêneros, Brault deriva furtivamente para a poesia, borrando as fronteiras que ele mesmo estabelece. [...] O ensaio se encontra, de fato, em filiação direta com uma modernidade poética – aquela de Baudelaire e de Rimbaud, ambos convocados no texto de Brault – nutrida de provisório, de impureza, amassada pela prosa do mundo e atenta ao insignificante.⁷³ (BERNIER, 2002, p. 21)

Para Bernier (2002, p. 35-36) é também a partir de 1970 e após o contato com a cultura oriental que Brault, deliberadamente, volta sua atenção

⁷² Le prosaïque, chez Brault, constitue ainsi le point de convergence de l'immonde et d'une sacralité bien immanente, de l'ordinaire et de l'admirable, et il n'est pas lui-même l'apanage de l'essai.

⁷³ Brault fait se côtoyer les incôtoyables, rende voisins ce que l'on considère d'abord comme étrangers. Ainsi, parlant de ce qui distingue l'essai des autres genres, Brault dérive-t-il subrepticement vers la poésie, brouillant les frontières qui'il vient lui-même d'établir. [...] L'essai se trouve en fait, en filiation directe avec une modernité toute poétique – celle de Baudelaire et de Rimbaud, tous deux convoqués dans le texte de Brault – nourrie de provisoire, d'impureté, pétrie de prose du monde et attentive à l'insignifiant.

às potencialidades do banal e do fugaz e que ocorre o desaparecimento das fronteiras entre gêneros em sua obra.

Além das coisas, ações, experiências e sensações comuns a todos, outra característica da escrita de Brault permite que ela se aproxime do cotidiano: a escolha do vocabulário. Embora sendo um erudito, Brault opta por construir seus textos com um vocabulário comum.

A escolha pelas ações, vocabulário, e temas comuns e cotidianos impressa nos textos de Brault visam alcançar a intimidade. A esse respeito o próprio autor alude no texto *Quelques éclaircies*, de 1995:

O íntimo se exprime e se recebe através das coisas pequenas, bastante ordinárias, “comuns”, que não levam à revelação e que em si mesmas não significam muito. Seu valor reside na profunda inserção que elas têm no diálogo íntimo, à transmutação que operam dois espíritos, ou melhor, dois seres, que, ó sublimidade do sublime, se riem em toda leveza, do mais grave. É por isso que os intimistas fazem de bom grado o gênero menor. (BRAULT, 1995, p. 125)⁷⁴

A busca pelo comum que leva à escrita intimista está profundamente presente em *Au fond du jardin*, livro no qual além do vocabulário simples, o autor também elege o ensaio como a forma literária capaz de abrigar seus textos.

No acompanhamento *L'orient de l'oeil*, o eu do texto diz na estrofe final do texto: “O mais próximo, mais espontâneo, o intraduzível cotidiano traz, nas palavras do dia, aquilo que morremos de ouvir enquanto vivos – mas o quê, o que mesmo? Ó Buda!”⁷⁵ Esse trecho sugere que é através do cotidiano que o inaudito pode surgir.

⁷⁴ L'intime s'exprime et se reçoit à la faveur de menues choses, assez ordinaires, "courantes", qui ne jouent pas à la révélation et qui en elles-mêmes ne signifient pas beaucoup. Leur valeur tient à la profonde insertion qu'en fait le dialogue intimisant, à la transmutation qu'opèrent deux esprits, deux être plutôt, qui ô sublimité du sublime, se jouent en toute légèreté du plus grave C'est pourquoi les intimistes font volontiers dans le genre mineur.

⁷⁵ Le plus proche, le plus spontané, l'intraduisible quotidien porte, dans les mots du jour, cela même qu'on se meurt d'entendre vivant – mais quoi, quoi donc? Ó Bouddha! Trecho de *L'orient de l'oeil*.

Por meio das palavras comuns e das relações cotidianas expostas nos textos de *Au fond du jardin*, o autor toca o inatingível; reflete sobre a escrita de maneira leve mas com profundidade. Mesmo a morte, seu tema recorrente, é encarada com a naturalidade que conduz à intimidade.

Até esta parte do trabalho, nos focamos exclusivamente em Jacques Brault. No primeiro capítulo nos concentramos em traçar um panorama de sua produção literária. No segundo capítulo, abordamos mais detalhadamente o livro *Au fond du jardin – accompagnements*, fundamental na carreira do autor, já que é uma espécie de síntese de sua poética, e que contém os textos aos quais propomos traduções. Ainda no segundo capítulo, relevamos cinco questões muito recorrentes na poética do autor e fundamentais no livro *Au fond du jardin*.

No próximo capítulo, discorreremos sobre como as traduções de *Au fond du jardin* serão apresentadas e a razão pela qual tal formato se estabeleceu neste trabalho.

3. Metodologia da Tradução

A ideia inicial desta pesquisa era apresentar Jacques Brault ao público brasileiro através da tradução de alguns dos textos de seu livro *Au fond du jardin*.

Como se trata de uma pesquisa da área de Tradução, optou-se por uma tradução acompanhada de comentários sobre aspectos relativos ao processo de tradução. Para tal, admitiu-se como ponto de partida metodológico para este

trabalho, a tradução de Ana Cristina Cesar do conto Bliss. Com efeito, a autora defendeu, em 1981, um mestrado na área de Estudos da Tradução. Seu trabalho originalmente era traduzir o conto Bliss, de Katherine Mansfield para o português e escrever um ensaio geral sobre sua tradução, complementando-o quando necessário, com notas de rodapé que sinalizariam algumas questões pontuais referentes à tradução. No entanto, como a própria autora diz em *Escritos da Inglaterra*, as notas ganharam destaque e “ultrapassam o espaço reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado.” (CESAR, p.285) Cesar notou que os assuntos verdadeiramente relevantes relativos à tradução estavam nas notas, que se tornaram muito mais extensas do que a tradução acabada do texto *Bliss*. A partir daí, ela modificou seu projeto e mostrou através de suas notas o caminho percorrido durante sua prática de tradução: as dificuldades, as curiosidades e, principalmente, o processo de escolha que se dá em toda tradução.

Durante seu trabalho, a autora também observou diferentes tipos de notas: notas com problemas gerais de interpretação que seriam as mais extensas, e muitas vezes relativas a obra de Katherine Mansfield; notas relacionadas aos problemas de sintaxe; e notas relacionadas às escolhas estilísticas da própria tradutora. A seguir, destacam-se os trechos em que Ana Cristina Cesar comenta sobre as diferentes notas:

O primeiro tipo de notas (talvez o mais evidente) se relaciona com *problemas gerais de interpretação* ou com questões mais amplas [...] São essas, em geral, as notas mais extensas, podendo incluir citações e referências a estudos sobre KM [...] aquilo que chamei de “notas de caráter geral”. (CESAR, 1999, p.286-287, grifo do autor).

Surpreendentemente, o tipo de notas mais frequente se relaciona com problemas de sintaxe [...] o que poderia ser um sinal de que esse aspecto constitui um dos problemas fundamentais da tradução em prosa. (CESAR, 1999, p. 287).

Outro tipo de nota, estreitamente relacionado com a primeira categoria, poderia ser encarado como algo que revela, mais

claramente, minhas próprias *idiossincrasias estilísticas*, isto é, aquelas alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um “melhor resultado estilístico”. (CESAR, 1999, p.288, grifo do autor).

Ainda que tenha percebido essas diferenças na natureza das notas, Ana Cristina Cesar não as organizou em grupos temáticos, preferindo colocá-las uma após outra, no final da tradução do conto.

Inicialmente pensamos em organizar as notas da mesma maneira que Ana Cristina Cesar, acrescentando as notas ao final de cada tradução, e mostrando, através delas, os problemas levantados durante o processo. Porém, várias interações ocorreram até que se estabelecesse a forma escolhida para a apresentação das traduções, levando-se em conta especificidades do autor e da sua obra.

Logo no princípio da prática da tradução, percebeu-se que apresentar o texto em francês e a tradução, lado a lado, na mesma página, seria muito mais confortável para o leitor do que dispô-los um após o outro. Pelo mesmo motivo, notamos também que as notas deveriam vir na mesma página do texto e da tradução às quais se referiam. Isso, além de facilitar a leitura, melhoraria a organização geral e harmonia do texto. Dessa forma, portanto, cada nota é sinalizada por um número, como as notas de rodapé, e logo abaixo de cada trecho de texto-tradução, as notas foram inseridas. As palavras ou passagens que no texto de Jaques Brault estavam em itálico, permaneceram em itálico na tradução.

Em sua maioria, as notas são sinalizadas acima e à direita de apenas uma palavra sublinhada, porém, alguns trechos foram completamente sublinhados e referem-se a uma única nota. No geral, essas notas tratam de problemas de tradução mais relacionados às questões sintáticas.

Contudo, ao longo desta pesquisa, e ao longo da prática da tradução dos textos de Brault, notou-se que as traduções suscitavam comentários de diferentes naturezas, que ultrapassavam os campos semântico-sintático. Por exemplo, alguns locais e autores são mencionados nos textos em francês. Percebemos que essas notas não seriam necessariamente um problema de tradução, mas certamente mereciam uma explicação, ainda que breve, para

maior compreensão do texto traduzido. Outras vezes, temas muito presentes na poética de Brault eram evocados em alguns dos textos, e certamente uma nota referente a esse fato era incontornável, porém não era necessariamente, uma nota de tradução.

O intuito de mostrar as particularidades e/ou dificuldades enfrentadas durante a tradução de cada texto, e o difícil processo de escolha que ocorre no ato tradutório também pareciam fundamentais para a dissertação, mas a maneira de como apresentar essas diferentes etapas e dificuldades do processo ainda eram um obstáculo.

Retornando à Ana Cristina Cesar, percebeu-se que basicamente as mesmas questões tradutórias e os diferentes tipos de notas também se colocavam neste trabalho. Sendo assim, optou-se por partir da distinção feita por Cesar para organizar nossas notas, já que assim como no trabalho da autora, extrapolam o status de notas de pé de página, e são verdadeiramente comentários à tradução. Mas como organizar e apresentar informações tão distintas em um único texto?

Partindo da ideia de que todas as notas ou comentários refletem o processo de tradução, finalmente chegou-se a um formato para a apresentação das traduções realizadas e que é aqui proposto. Cada tradução é dividida em três partes: uma abertura, que é seguida da tradução propriamente dita acrescida de notas, e para concluir cada tradução há um comentário final.

Assim como Cesar, observamos que as notas ou comentários mais densos se referiam à poética de Jacques Brault ou a outros elementos presentes em seu texto, como dados geográficos, culturais ou à menção de personalidades literárias. Comentários desse tipo foram reunidos numa primeira parte, prévia à tradução, que funciona como uma apresentação do texto de Brault e da tradução aos quais se refere. Essa primeira parte da tradução chamamos de “abertura”.

Nas aberturas, o espaço é dedicado aos comentários importantes para o entendimento geral da tradução e do texto em questão. Nesse grupo foram incluídos os comentários que ambientam a tradução e os elementos acima mencionados, como os temas da poética do Brault, a apresentação de alguns autores citados que funcionam como personagens dos textos, e outras

informações que enriquecem o texto mas não problematizam de forma direta a tradução.

Logo após a abertura são apresentados, lado a lado, o texto de Brault e a tradução proposta, seguidas das notas (de rodapé) que se referem aos problemas linguísticos, ou seja, mais relacionados aos aspectos sintáticos e semânticos, e à estrutura dos idiomas. Por essas notas levantarem questões mais propriamente linguísticas, escolheu-se deixá-las bem próximas ao texto em francês e sua respectiva tradução. Para essa segunda parte de nossa tradução, que compreende a tradução propriamente dita, novamente partimos da distinção de Cesar que percebeu as notas mais ligadas aos aspectos sintáticos e semânticos, como as mais frequentes e numerosas. O mesmo foi constatado em nossa tradução. A essa parte da tradução chamamos “tradução com notas”.

A terceira e última parte de nossa tradução também foi pautada pela classificação de Cesar. Nela, as escolhas tradutórias mais pessoais predominam. Como vimos, Ana Cristina Cesar as distinguiu como “notas que revelam minhas próprias *idiossincrasias estilísticas*, isto é, aquelas alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um ‘melhor resultado estilístico.’” (CESAR, 1999, p. 288, grifos do autor). Seguindo essa categorização, é nesta parte da tradução que me coloco mais pessoalmente como tradutora. Esse espaço final foi reservado para mostrar, mais pormenorizadamente, o processo de tradução; ou seja, é no comentário final que se apresentam quais foram os pontos críticos enfrentados durante a tradução e porque as escolhas acabaram se determinando. Nele, o processo de escolha, inerente a toda tradução, é predominante. Como todo o conjunto de notas e informações sobre os textos são, na verdade, comentários, optou-se por denominar essa parte final de cada tradução de “comentário final”, já que encerra a reflexão sobre aquele texto, tanto no que se refere à tradução, como a algum outro aspecto que ainda não tenha sido contemplado nas partes “abertura” e “tradução com notas”.

Constatar as diferentes naturezas entre as notas e tomar como ponto de partida as distinções feitas por e Ana Cristina Cesar, ajudou grandemente a elaboração do formato de apresentação das traduções que propomos neste trabalho. Para nós, a observação de Cesar, tornou-se um método possível de ser aplicável, servindo eficazmente aos propósitos deste trabalho, que

intenciona lidar com as mais diferentes informações, ligadas a um mesmo texto, da maneira clara e mais objetiva possível.

Essa forma de apresentar as traduções também pode ser útil para futuros rumos que este trabalho possa tomar. Pensando em termos editoriais e em possíveis publicações das traduções de Jacques Brault no Brasil, as partes que chamamos de “abertura” podem ser convertidas em prólogos ou em apresentações das traduções. Já as notas de rodapé que acompanham as traduções, numa eventual publicação, por serem muito pontuais e específicas, podem ser omitidas sem causar prejuízo à compreensão do texto traduzido. Os “comentários finais”, por sua vez, com o devido desenvolvimento, podem se tornar artigos sobre tradução ou um texto sobre a tradução a ser incluído na publicação. Ou seja, o formato sugerido, além de servir para os propósitos deste trabalho, também pode facilitar trabalhos futuros.

No decorrer de toda a pesquisa sobre a obra de Jacques Brault, e mais efetivamente, na tradução de alguns dos textos de *Au fond du jardin*, acabou-se por entender que a tradução é uma construção que se dá aos poucos, um processo se elabora a partir da prática, no qual muito pouco pode ser previsto antecipadamente.

De fato, ao longo deste trabalho, compreendeu-se o que Mário Laranjeira (2003, p. 145) e Henri Meschonnic (2010, p.3-5) dizem a respeito da tradução ser antes uma prática do que uma teoria. Prática que leva em conta a linguagem, a literatura, a história e o sujeito inserido na sociedade. Prática que se vale de outros saberes científicos para validar-se. Mas antes de tudo, prática.

Enquanto sujeito inserido na sociedade, certo posicionamento, certas escolhas são incontornáveis; e enquanto tradutor, tais escolhas se impõem linha após linha.

Mas num trabalho acadêmico como este o que parece ser mais importante é evidenciar os processos que levaram à reescrita da poética de Brault em português; e é o que propomos no capítulo a seguir.

4. *Traduções Comentadas*

Nesse capítulo serão apresentadas cinco traduções com os seus respectivos componentes : abertura, tradução com notas e comentário final.

Cada *accompagnement* escolhido e sua respectiva tradução estão relacionados a um dos aspectos da poética de Jacques Brault, abordados no segundo capítulo deste trabalho.

Os *accompagnements* são :

- *Celle qui vient*, traduzido como “Aquela que vem”
- *Il y a quelqu’un ?*, traduzido como “Tem alguém aí ?”
- *Va, facteur, viens !*, traduzido como “Vá, carteiro, venha ! ”
- *Comme une visitation* , traduzido como “Como uma visitação”
- *Petites choses*, traduzido como “Pequenas coisas”

Como já explicado no capítulo anterior, a abertura traz uma breve introdução ao *accompagnement*. A tradução com notas aborda algumas questões pontuais do processo tradutório relacionadas aos aspectos linguísticos. Nessa etapa, as notas encontram-se em um tamanho de fonte um pouco maior que as demais notas até aqui apresentadas neste trabalho, pois demonstram partes de uma prática tradutória e têm maior relevância. Já o comentário final aborda questões que revelam decisões mais idiossincráticas da tradutora, assim como uma visão mais abrangente sobre a tradução do *accompagnement* em questão.

4.1. Aquela que vem

Abertura

O *accompagnement* e respectiva tradução, que se seguem nas próximas páginas, abordam um dos temas mais visitados por Brault desde sua estreia literária: a morte. Em *Mémoire*, primeiro livro de Brault publicado em 1965, a morte se apresenta como um tema relevante e que continuará presente em toda sua obra.

Como já abordado no segundo capítulo deste trabalho que apresenta alguns aspectos fundamentais da poética de Jacques Brault presentes em *Au fond du jardin*, os temas recorrentes na obra do autor, apesar de manterem-se os mesmos ao longo de sua carreira literária, sofreram modificações de representatividade. A morte presente em *Mémoire*, não tem a mesma representação que a morte do texto “*Celle qui vient*”. Em *Mémoire* a morte é mais dolorosa e está relacionada à crueldade e feiura do mundo. Assim, a morte no início da carreira literária de Brault é a representação máxima de um mundo sem remédio e sem esperanças. Naquela fase, o amigo morto em um acidente, o irmão morto na Sicília durante a Segunda Guerra Mundial e o pai falecido são os representantes do tema ‘morte’, do que chamamos de primeira fase da escrita braultiana. Neste *accompagnement* a morte será contemplada diferentemente.

Nesse texto há também a inserção de duas das muitas vozes que acompanham a obra de Jacques Brault: em “*Celle qui vient*”, a personagem Dom Quixote e o escritor francês Montaigne participam do texto. Michel de Montaigne tem participação mais relevante, ele não é apenas citado mas atua como uma personagem que ilustra e corrobora as ideias do eu-enunciativo do texto.

Montaigne é citado como “mestre Michel” e infiro que esse tratamento se deva, especificamente nesse texto, a duas razões distintas: a primeira é por Montaigne ter escrito largamente sobre o tema ‘morte’ em seus *Ensaio*s; a segunda é por Montaigne ser reconhecidamente o ‘pai’ do ensaio como gênero

literário, gênero com o qual *Au fond du jardin* dialoga. É como se nesses dois aspectos Montaigne fosse um mestre.

Celle qui vient

Durant le haut Moyen Âge, dans la nuit du mutisme, certains ermites pratiquaient curieusement l'art de mourir. Ils se tenaient debout, en prière silencieuse, les bras tendus vers le haut comme s'ils voulaient se déshabiller de leur corps. Ce rituel de transition correspondait à une mort toujours annoncée même quand elle survenait avec une apparente brusquerie.

Maitre Michel, inventeur de l'intimisme transcendantal, s'appliquait la leçon des medievaux, plus discrettement. "Je ne m'étrange pas tant de l'être mort comme j'entre en confiance avec le mourir." Quoi de plus familier que sa propre mort, et de plus simplifiant ? La morbidité

Aquela que vem

Durante a alta Idade Média, na noite do mutismo¹, certos eremitas praticavam curiosamente a arte de morrer. Eles ficavam em pé, numa prece silenciosa, os braços estendidos para cima como se quisessem se despir de seus corpos. Esse ritual de transição correspondia a uma morte sempre anunciada mesmo quando ela aparentava acontecer bruscamente².

Mestre Michel, inventor do intimismo transcendantal, dedicava-se aos ensinamentos³ dos medievaux, mais discretamente. "Eu tanto não estranho o estar morto que estabeleço uma relação de confiança com o morrer."⁴ O que há de mais familiar que sua própria morte, e de mais simplificador? A morbidez moderna esconde sua

¹ Mutismo: A palavra *silêncio* concordaria semanticamente com a frase e até seria mais natural para o leitor brasileiro, no entanto, preferiu-se a palavra mais próxima ao termo *mutisme* utilizado pelo autor, para manter o universo léxico de Braut. Mesmo em língua o autor poderia ter usado a palavra *silence*, mas preferiu *mutisme* por alguma razão. Na tradução, optou-se pela aproximação do leitor ao texto.

² "Aparentava acontecer bruscamente": Em francês, *survenir*, indica que algo acontece bruscamente, imprevisivelmente. Na mesma frase o substantivo *brusquerie* também indica algo repentino. Por isso, na tradução optou-se por manter apenas um elemento do campo semântico do inesperado com a palavra "bruscamente".

³"Dedicava-se aos ensinamentos": A tradução "se aplicava a lição" seria de difícil compreensão em português.

⁴ Esse trecho será abordado em mais detalhes no Comentário final, por referir-se às "idiosincrasias estilísticas", ou escolhas mais pessoais.

moderne se voile la face aux signes qui précèdent celle qui vient sans faillir a sa promesse. Don Quichotte rassérène sa triste mine, se met en position de gisant comme déjà transi et murmure: “je me sens proche de la mort”. Rapatrié en la jubilation qui le fit naître.

Moins sublime, plus entouré de bruits et de fureurs, maître Michel se plaisante sagement. “Je veux qu'on agisse, et qu'on allonge les offices de la vie tant qu'on peut, et que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait.” Belle badinerie, en verité modeste. Et fort avisée. Seule la mort ne viole pas l'intimité. Au

face sob os sinais que precedem aquela que vem sem faltar com sua promessa⁵. Dom Quixote torna serena⁶ sua triste feição, coloca-se em posição de defunto como se já estivesse morto e murmura: sinto-me próximo da morte⁷. Repratriado no júbilo que o fez nascer.

Menos sublime, mais cercado de ruídos e furores, mestre Michel se agrada sabiamente. “Eu quero que ajamos, e que prolonguemos os afazeres da vida tanto quanto possível, e que a morte me encontre plantando meus repolhos, mas indiferente à ela, e mais indiferente ainda ao meu quintal imperfeito”⁸. Bela chacota⁹, na verdade modesta. E muito consciente¹⁰. Só a morte não

⁵ O verbo *faillir* tem como seu correspondente em língua portuguesa o verbo “falhar”, mas a expressão que usamos em nossa língua é “faltar com a promessa” e não “falhar com a promessa”.

⁶ Esse trecho será abordado em mais detalhes no Comentário final, por referir-se às “idiosincrasias estilísticas”, ou escolhas mais pessoais.

⁷ Esse trecho será abordado em mais detalhes no Comentário final, por referir-se às “idiosincrasias estilísticas”, ou escolhas mais pessoais.

⁸ Esse trecho será abordado em mais detalhes no Comentário final, por referir-se às “idiosincrasias estilísticas”, ou escolhas mais pessoais.

⁹ A palavra francesa *badinerie* significa algo como “gozação”, “zombaria”, “brincadeira”. Dentre as palavras desse campo semântico, optei por “chacota”, por crer que precedida do adjetivo “bela”, é a mais apropriada.

¹⁰ *Avisée* pode ter alguns significados mesmo em língua francesa que refletem também no português. Algumas acepções da palavra são “avisado”, “advertido”, “prudente”. A primeira solução de tradução para a frase *Et fort avisée* foi: “E muito bem pensada”, no entanto, ao reler o texto algumas vezes e compreender o conselho

contraire, elle lui offre son ultime retranchement. On se dénude, on se désempêtre. Mais au-dedans, au lieu inconnu à soi même, que se passe-t-il ? Peut-être un accueil amoureux de la blancheur et du vide par quoi la vie antérieure se met à refluer comme une jeunesse nouvelle, en sourdine, sans troubles sous le masque crispé, frêle bonheur d'être enfin un sans-visage qui vient à la rencontre de celle qui ne fait rien d'autre que venir? Après tout, on ne sera pas tellement dépaycé.

viola a intimidade. Pelo contrário, ela lhe oferece sua última trincheira¹¹. Nos desnudamos, nos desenroscamos¹². Mas lá dentro, nesse lugar que nos é desconhecido¹³, o que se passa¹⁴? Talvez uma acolhida amorosa da brancura e do vazio pelos quais a vida anterior começa a refluir como uma nova juventude, silenciosamente, sem inquietação sob uma máscara crispada, frágil alegria de ser enfim um sem rosto que vem ao encontro daquela que não faz nada além de vir? Depois de tudo, não estaremos tão deslocados¹⁵.

dado por Montaigne e pelo autor, optei pela tradução “E muito consciente.”, já que os dois autores têm uma opinião clara em relação a qual deve ser a conduta humana diante da morte.

¹¹ *Retranchement* possui dois significados completamente distintos em língua francesa. Um deles é relacionado a ideia de supressão, de retirar uma parte, omitir. O outro indica “trincheira”, ou algo como uma cerca para proteger contra um ataque. A palavra “barreira” também seria uma opção, mas “trincheira” é mais próxima sonoramente de *retranchement*.

¹² O verbo *empêtrer* do qual o verbo *désempêtre* deriva dá a ideia de “enroscar os pés”. Como *désempêtre* é contrária ao verbo pelo prefixo –*dé*, e está sendo usado no texto como verbo reflexivo sua tradução ficou “nos desenroscamos”. Nesse trecho, a escolha de utilizar o verbo na primeira pessoa do plural “nós” se deve a tentativa de aproximar e integrar o leitor às ideias do texto, já que a morte como condição humana é inerente a todos nós.

¹³ *Au lieu inconnu à soi même* foi traduzido como “nesse lugar que nos é desconhecido”. Novamente a opção foi pela primeira pessoa do plural para incluir o leitor nessa condição a que estamos todos sujeitos.

¹⁴ *Que se passe-t-il?*, é uma expressão muito corrente em francês que tem como tradução mais comum a frase “o que acontece?”. Porém em português quando nos referimos a algo que acontece no interior de uma pessoa, em seu íntimo, sobretudo em relação aos pensamentos de outrem, usamos frequentemente o verbo “passar” em vez de “acontecer”. As frases “o que se passa em seu coração” ou “o que (se) passa na cabeça dele” são alguns exemplos. Portanto a tradução privilegiou a forma “o que se passa?”.

La mélancolie profonde mais discrète qui tenaillait maître Michel et le fouaillait l'amena sur la voie de l'apaisement; peurs, passions, angoisses et délires se montrèrent au miroir du sourire pour ce qu'ils sont: fantômes de glace. Ne les brise pas, laisse-les fondre tout doux au soleil de cette journée, puis laisse-les reprendre au gel de la nuit.

C'est le rythme par quoi la mort donne à vivre.

A melancolia profunda mas discreta que torturava mestre Michel e o fustigava o levou para a via do apaziguamento; medos, paixões, angústias e delírios se mostraram no espelho do sorriso por aquilo que eles são: fantasmas de gelo. Não os quebre, deixe-os derreter tranquilamente ao sol desse dia, depois deixe-os retornar¹⁶ com o frio da noite.

Esse é¹⁷ o ritmo pelo qual a morte permite viver¹⁸.

¹⁵ A palavra *dépaysé* em francês indica muito mais do que “despatriado”, pois a palavra *pays* além de “país” se refere a região geográfica, climática, cultural de um grupo de pessoas. É frequente, em francês, os falantes se referirem a sua região como *pays*. Nesse sentido, estar *dépaysé*, não é estar sem país, mas sim fora de seu lugar de origem, “deslocado”. Houve dúvida também em relação ao verbo *être* nessa frase *Après tout, on ne sera pas tellement dépaysé*. Ser deslocado ou estar deslocado? Como minha leitura desse trecho entende que o autor fala sobre o sentimento em relação a morte e não sobre o deslocamento, a passagem em si, preferi o sentido de estado do verbo: “(...) estaremos tão deslocados.”

¹⁶ *Reprendre* traz a ideia de “retomar”, neste caso, “retomar a forma” ou “voltar a forma”, mas optei unicamente pela palavra “retornar” que também encerra a ideia.

¹⁷ Segundo Arrivé, Gadet et Galmiche (1986, p.565), em *La grammaire d'aujourd'hui*, o chamado *présentatif* do francês tem como algumas de suas funções introduzir e colocar em evidência os substantivos ou determinados termos da frase que admitam essa função. Ou seja, o *présentatif* chama a atenção na frase para aquilo que o autor quer salientar como mais importante. Nesse caso, *C'est le rythme*, poderia ser traduzido como “É o ritmo”, mas para chamar mais atenção, como o *présentatif* faz em língua francesa, optou-se pela tradução “Esse é o ritmo”, com o acréscimo do pronome demonstrativo português.

¹⁸ *Donne à vivre*. Essa expressão francesa *donner à* tem algumas conotações diferentes. A primeira e mais próxima do português é “dar” algo a alguém, “oferecer”. Uma outra conotação muito comum é como no exemplo *donne à voir*, que significa “deixa ver”, ou “traz à tona”. No entanto, *donner à vivre* é uma expressão que está além de “dar a vida” ou “deixar viver”, pois significa algo como “dar condição de existência”. “Permite viver” foi a solução de tradução por conter a ideia mencionada acima e por manter o verbo “viver” em sua forma infinitiva.

Comentário final

Já dissemos anteriormente que o *Au fond du jardin* é o livro que ilustra o amadurecimento literário da obra de Brault e, por isso vemos neste *accompagnement*, a morte apresentada de outra maneira. Em “*Celle qui vient*” a morte tem conotação mais positiva. Ela é apresentada não como um fim, mas como parte da existência humana e mesmo como um retorno às origens.

“*Celle qui vient*” traz ainda um dos exemplos de como as vozes de outros autores são inseridas nos textos de Jacques Brault. Uma das vozes identificáveis no texto é a de Michel de Montaigne. Dois trechos de seus *Ensaíos* são citados e revelaram-se um desafio de tradução por dois motivos: primeiro por serem trechos que realmente apresentavam dificuldades quanto à estrutura da frase e ao significado; mas também por já terem sido traduzidos anteriormente.

Como este trabalho se foca na tradução do texto de Jacques Brault, minha primeira ideia foi adotar uma tradução já estabelecida da obra de Montaigne e utilizá-la, mas num segundo momento, percebi que poderia apresentar minha própria tradução de Montaigne e confrontá-la com outra já existente, não necessariamente para eleger a mais ou menos adequada, mas para tentar mostrar como se dão algumas escolhas tradutórias.

Abaixo, seguem-se a primeira frase do escritor francês mencionada no texto de Brault, que a título de informação, encontra-se no nono capítulo do terceiro livro dos *Ensaíos*, intitulado “Da vaidade”, e as traduções de Sergio Milliet e Ivone Castilho Benedetti, além da tradução por mim proposta.

Montaigne :

“Je ne m'étrange pas tant de l'être mort comme j'entre en confiance avec le mourir.” (MONTAIGNE, 1595, p. 428)

Tradução de Sérgio Milliet:

“E, por certo, menos me atormenta a morte do que a sua duração” (MONTAIGNE, 1972, p .442)

Tradução de Ivone Castilho Benedetti:

“Já não me causa tanta estranheza o fato da morte se tenho confidências com o morrer.” (MONTAIGNE, 1998, p. 44)

Minha tradução:

“Eu tanto não estranho o estar morto que estabeleço uma relação de confiança com o morrer.”

O texto de Jacques Brault, reflete sobre a possibilidade de se estabelecer uma relação de intimidade com a morte e para corroborar essa reflexão, algumas das ideias de Montaigne sobre o assunto são inseridas no texto. Acredito, portanto que o trecho de Montaigne escolhido se refira justamente ao estabelecimento dessa relação de proximidade, e nesse sentido não considero que as traduções já publicadas deste trecho dos *Ensaaios* abranjam a totalidade do texto em francês.

A tradução de Sérgio Milliet enfatiza a ‘passagem’ pela morte, suas circunstâncias e duração. Lendo os *Ensaaios*, é inegável a preocupação de Montaigne com o ‘acontecimento morte’ e com a maneira como essa passagem se dará, como afirma Pierre Magnard, no livro *Fonder sa force en l’esprit*, no qual diz que Montaigne não teme o fato de estar morto, mas o morrer em si, ou seja, essa passagem da vida para a morte.

“Mas infelizmente Montaigne aborda a experiência amadoramente, e ousa dizer que na verdade não é tanto o estar morto que teme Montaigne, mas o morrer em si”¹ (MAGNARD, 1996, p. 273).

No entanto, o esforço de Montaigne em viver dia após dia aceitando a morte como se ela fosse apenas mais uma etapa da vida, e mesmo sua justificativa, supera sua preocupação com a hora final. Christian Cavailié, no

¹ Mais malheureusement Montaigne aborde l’expérience en dilettante, si j’ose dire, s’il est vrai que ce n’est pas tant l’“être mort” que redoute Montaigne mais le mourir lui-même.

texto *Philosopher depuis Montaigne et après Wittgenstein*, também entende que o tal trecho refira-se a ideia de familiaridade com a morte: “É importante, sem ser obcecado pela morte, familiarizar-se com o morrer”² (CAVAILLÉ, 2008, p.118)

Nesse sentido, a tradução de Ivone Castilho Benedetti e a minha própria tradução parecem estar mais próximas ao sentido do trecho em questão. Entendo o trecho de Montaigne citado e todo o texto “*Celle qui vient*” como uma admoestação que diz que não devemos temer a morte, mas buscar nos acostumar com ela. Apesar de minha tradução e a tradução de Ivone Castilho Benedetti estarem alinhadas quanto ao sentido, e sem preterir a tradução de Benedetti, acredito que a tradução por mim proposta é ainda mais próxima da ideia do texto de Montaigne, devido à escolha do vocabulário. Entendo que Ivone Castilho Benedetti possa ter escolhido a palavra ‘confidências’, por considerar o francês da idade média, próprio do período em que Montaigne escreveu os *Ensaïos*, como ponto de partida para a sua tradução. Esse trecho em francês antigo era grafado como a seguir: “*Je ne m'estrange pas tant de l'estre mort comme j'entre en confidence avec le mourir.*”³

A tradução de Benedetti prefere a palavra “confidências”, porém é relevante ressaltar que a palavra *confidence* do francês da idade média sofreu modificações e resultou no francês moderno em *confiance*. Outro detalhe é que essa palavra não está isolada na frase, mas faz parte da expressão francesa *entrer en confiance* que significa confiar, criar ou estabelecer uma relação de confiança com alguém. Tendo em vista essa conotação, optei por formular minha tradução de maneira que esta não fugisse muito a ideia da frase francesa.

Uma segunda frase de Montaigne é citada no texto “*Celle qui vient*”, porém essa não pertence ao mesmo capítulo “Da vaidade”, portanto não contemplaremos a tradução de Ivone Castilho Benedetti, já que sua tradução se restringe apenas ao capítulo mencionado. Essa segunda frase faz parte do

² Il importe, sans être obnubilé par la mort, de se familiariser avec le mourir.

³<https://play.google.com/store/books/details?id=8pJYAAAACAAJ&rdid=book-YAAAACAAJ&rdot=1>

vigésimo capítulo do primeiro livro, chamado “De como filosofar é aprender a morrer”, e para análise a seguir serão apresentadas as traduções de Sérgio Milliet, de Rosa Freire D’Aguiar (recentemente lançada) e a minha:

Montaigne (1595, p.31):

Je veux qu'on agisse, et qu'on allonge les offices de la vie tant qu'on peut, et que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait.

Sérgio Milliet (*In*: MONTAIGNE, 1972, p. 52)

Vamos agir portanto e prolonguemos os trabalhos da existência quanto pudermos, e que a morte nos encontre a plantar as nossas couves, mas indiferentes à sua chegada e mais ainda ante as nossas hortas inacabadas.

Rosa Freire D’Aguiar: (*In*: MONTAIGNE, 2010, p. 52)

Quero que se aja, que se prolonguem as atividades da vida, tanto quanto possível; e que a morte me encontre plantando minhas couves, mas despreocupado com ela e ainda mais com minha horta inacabada.

Minha tradução:

Eu quero que ajamos, e que prolonguemos os afazeres da vida tanto quanto possível, e que a morte me encontre plantando meus repolhos, mas indiferente à ela, e mais indiferente ainda ao meu quintal imperfeito.

Na tradução de Sérgio Milliet há alguns pontos que chamam atenção. Primeiramente o pronome pessoal *je*, que indica a primeira pessoa do singular, foi traduzido pela terceira pessoa do plural por meio da conjugação do verbo “agir”. Mas é possível entender que essa opção foi adotada para harmonizar a frase com a seguinte, que traz o pronome *on* francês, muitas vezes de difícil tradução, e que nesse caso foi traduzido como um “nós”. Todavia, essa opção forçou toda a frase para um plural que, a meu ver, prejudica a voz do

enunciador. Mais adiante, o trecho *offices de la vie* traduzido como “trabalhos da existência”, dá uma dimensão completamente diferente para a tradução da que possui o texto francês. Montaigne fala das tarefas cotidianas e simples, e exemplifica essa rotina com o cuidado frequente que se tem ao cuidar de um quintal, ilustrando seu pensamento com a imagem de uma tarefa rotineira, quase que banal. Já a tradução quando prefere “trabalhos da existência”, amplia e transforma o sentido originalmente descrito, pois “trabalhos da existência” abrangem muito mais do que as simples tarefas rotineiras; a própria palavra “existência” pode carregar um sentido que extrapola os limites mesmo da vida, e pode estender-se para além da vida.

A tradução de Rosa Freire D’Aguiar, publicada recentemente (2010) pela Companhia das Letras é muito parecida com minha própria tradução, diferindo em poucos detalhes, mas que não transformam o sentido da proposição francesa.

As escolhas feitas foram norteadas pelo intuito de buscar para a tradução o sentido contido na frase francesa. A opção por manter o pronome da primeira pessoa do singular foi para marcar a identidade do enunciador, e o ‘nós’ subentendido nos dois verbos seguintes, “agir” e “prolongar”, foi eleito para englobar a todos nessa admoestação de Montaigne, já que sua proposição não é apenas para si, mas pode ser entendida como um conselho que o autor dá a todos os seus leitores.

“Afazeres da vida” parece-me uma tradução mais ajustada para *offices de la vie*, levando em consideração toda a frase francesa e entendendo que o autor se referia ao desejo de prolongar as tarefas do dia-a-dia, prolongando assim a vida.

A postura de indiferença perante a morte é o que Montaigne preconiza, por isso traduzi *nonchalant d’elle*, por “indiferente à ela”, e repeti a palavra na expressão “mais indiferente ainda”, para enfatizar em português essa ideia de destemor à morte e de despreocupação com as grandes realizações. Montaigne repete sem cessar, em seus *Ensaíos*, que pauta sua vida na simplicidade, e que nunca almejou uma vida na corte, mais pomposa ou importante; e é nessa perspectiva que ele pretende manter-se até a morte, executando suas tarefas rotineiras e simples, que não exijam nenhum enaltecimento.

Optou-se por traduzir a palavra francesa *jardin*, por “quintal” do português. Essa escolha foi motivada pela tradução do título do livro de Brault, que também traz essa palavra. Vale lembrar que, em francês a palavra *jardin* pode receber diferentes traduções, como “jardim”, “quintal” e “horta” (escolhida pelos dois outros tradutores). Para se designar o que entendemos como “horta” em francês atual, a tradução mais justa é *jardin-potager*, mas é possível estender o sentido de *jardin* (simplesmente) já que o autor francês usa a palavra francesa logo após ter se referido à ação de plantar. No entanto, a palavra “quintal” é mais abrangente, além de certa forma ser mais familiar no português. Ressalto ainda que Montaigne não especifica a palavra “horta”.

Quanto à tradução da palavra francesa *choux*, optou-se por “repolhos”, simplesmente pelos repolhos poderem ser cultivados durante todo o ano, o que reforça a imagem das tarefas diárias, e por serem o tipo de mais comum e utilizado na Europa central da espécie *Brassica oleracea*, família da qual a “couve” também faz parte.

A outra voz que Brault incorpora a seu texto para enriquecê-lo é uma fala de Dom Quixote, personagem de Miguel de Cervantes, do clássico da Literatura Espanhola. É o trecho “*je me sens proche de la mort*”, que no ‘original’ espanhol encontra-se no último capítulo do livro, no qual Dom Quixote faz suas últimas reflexões e tem como ouvinte sua sobrinha.

Minha tradução do trecho é “eu me sinto próximo da morte”, pois traduziu-se do texto francês de Brault para o português. Mas numa das versões publicadas em português, a frase foi traduzida como “Sinto-me, sobrinha, à hora da morte”, muito próxima do texto espanhol “Yo me siento, sobrina, a punto de muerte”⁴. A tradução para língua portuguesa mencionada acima é de Viscondes de Castilho e Azevedo (*In*:CERVANTES, 1978, p.601).

Outro termo que também levantou questões no momento da tradução foi a palavra *rassérène*, do verbo *rasséréner*. Apesar de mais simples do que as demais questões de tradução suscitadas por este *accompagnement*, a

4

http://www.educa.jcyl.es/educacyl/cm/gallery/Recursos%20Infinity/tematicas/webquijote/pdf/DONQUIJOTE_PARTE2.pdf

batalha que se trava durante o processo de escolha inerente à tradução, nem sempre convence completamente o próprio tradutor.

No trecho em questão, sinalizado pela nota número 6, lemos em francês: “*Don Quichotte rassérène sa triste mine, se met en position de gisant comme déjà transit et murmure: ‘je me sens proche de la mort’*”. Sabemos que na obra Dom Quixote, esta parte citada refere-se à passagem na qual a personagem Dom Quixote, já em seu leito de morte, conversa com a sobrinha sobre as últimas providências a serem tomadas antes de sua partida e reflete sobre sua vida.

O verbo francês *rasséréner* significa “serenar”, ou seja, “tornar sereno”; e encontra sinônimos nos verbos “acalmar”, “suavizar” e “tranquilizar”. No entanto, apesar de sua existência, não usamos frequentemente este verbo conjugado como na frase em francês, mas sim transformado em adjetivo e acompanhado dos verbos “tornar”, “estar” e “ficar”; ou ainda transformado em advérbio.

Na sequência a ser traduzida, *rassérène sa triste mine*, que tem como significado algo como “torna serena sua triste feição” ou “tranquiliza sua aparência” ou “feição”, teve, entretanto, como primeira opção de tradução para o trecho a seguinte proposição: “Dom Quixote ‘tranquiliza’ sua triste feição”. A escolha pelo verbo “tranquilizar” se deu por ser causar menos estranhamento, mas principalmente por já ser utilizado em contexto próximo ao da frase, já que em português brasileiro, há o costume de dizer sobre o aspecto de um defunto: “feição tranquila”, “feição suave” e também “feição serena”.

Porém ainda insatisfeita com a minha escolha, e refletindo sobre a escolha de Jacques Brault por este verbo, decidi mudar a tradução, deixando a sequência, ainda que estranha para o leitor brasileiro, um pouco mais próxima do texto de Brault. Finalmente optei por “torna serena sua triste feição”. Mas esta é uma escolha que apesar de ter suas justificativas, mantém-se no terreno da dúvida.

De todo modo, mesmo a existência da dúvida é importante na ilustração do processo de tradução e de sua construção.

4.2. Tem alguém aí?

Abertura

No texto “*Il y a quelqu’un?*” o autor aborda momentos da história da escrita como arte, e mostra o papel ou as preocupações tanto do escritor como da arte literária em si.

Num primeiro momento, o texto descreve o lugar da escrita como “um lugar nenhum”, do qual para se fazer parte, é necessário o desprendimento total. Nota-se, ainda que esse seja um lugar nenhum, a frase *ni patrie ni paradis*, remete ao Québec, pois alude à canção “*Mon pays*” (1965) de Gilles Vigneault.¹

Em seguida, o texto visita o passado e menciona a minuciosa prática de um antigo calígrafo chinês, salientando que naqueles idos tempos, a poesia não era metapoética, e se ocupava de outros temas além de si mesma.

Nessa parte do texto, a escolha do vocabulário produz um campo semântico que abarca a ideia de dissolução, de eternidade, de despreocupação, de recuo no tempo e no espaço.

Após esse momento, o texto volta ao presente e uma agitação imediata se impõe. Não só agitação, mas insegurança, indefinição, incertezas. Nessa conjuntura Brault insere o poeta contemporâneo.

¹ *Mon pays* (Gilles Vigneault, 1964)

Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver/Mon jardin ce n'est pas un jardin, c'est la plaine/Mon chemin ce n'est pas un chemin, c'est la neige/Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver
Dans la blanche cérémonie/Où la neige au vent se marie/Dans ce pays de poudrerie/Mon père a fait bâtir maison/Et je m'en vais être fidèle /A sa manière, à son modèle/La chambre d'amis sera telle/Qu'on viendra des autres saisons/Pour se bâtir à côté d'elle
Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver/Mon refrain ce n'est pas un refrain, c'est rafale/Ma maison ce n'est pas ma maison, c'est froidure/Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver
De mon grand pays solitaire/Je crie avant que de me taire/A tous les hommes de la terre
Ma maison c'est votre Maison/Entre mes quatre murs de glace/Je mets mon temps et mon espace/A préparer le feu, la place/Pour les humains de l'horizon/Et les humains sont de ma
race
Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver/Mon jardin ce n'est pas un jardin, c'est la plaine/Mon chemin ce n'est pas un chemin, c'est la neige/Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver
Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'envers/D'un pays qui n'était ni pays ni patrie
Ma chanson ce n'est pas une chanson, c'est ma vie/C'est pour toi que je veux posséder mes hivers

Nessa altura do texto são mencionados dois lugares que fazem parte da mesma região francesa da *Bretagne*, que são *Pointe du Raz* e *Douarnenez*. *Douarnenez* é uma pequena cidade do departamento de *Finistère*, a noroeste da França e *Pointe du Raz* é um cabo ao extremo noroeste do território. *Pointe du Raz* é um ponto turístico muito visitado todos os anos, e atrai os turistas por sua beleza selvagem e pelo perigo da região. Inabitado, o local se caracteriza por fortes ventos e por colinas de pedra de granito que se encontram com o Oceano Atlântico. Talvez esse lugar inóspito seja o único possível para o poeta moderno.

O texto *Il y a quelqu'un?* é representativo pois traz dois dos temas muito presentes e significativos da poética brautiana. Nele, o enunciador reflete sobre a escrita e sobre o 'apagamento' do sujeito na literatura contemporânea. Esse apagamento, tema constantemente perseguido por Jacques Brault, aparece nesse texto não como um mote, ou como um assunto a ser discutido explicitamente, mas surge como construção do texto, como sua própria estrutura.

Il y a quelqu'un ?

Il ne se décrit pas, ce lieu. Ni patrie ni paradis. Un nulle part, donc inhabitable. Pour y entrer tout de même, il faut se mettre en état de dépossession. Ou de dissolution. L'ancien calligraphe chinois commençait par frotter un bâtonnet d'encre sur une pierre mouillée. Cela durait longtemps; cela permettait moins de se recueillir que de se départir.

Tem alguém aí?¹

Não se descreve, este lugar. Nem país nem paraíso². Um lugar nenhum, logo inabitável. Para aí entrar, é preciso despojar-se. Ou se colocar em estado de dissolução³. O velho calígrafo chinês começava esfregando um bastão de tinta sobre uma pedra molhada. Isso durava muito tempo; e permitia menos o recolhimento, do que o abandono.⁴

¹ A expressão francesa *Il y a quelqu'un*, significa em português algo como “há alguém”, ou “tem alguém”. Por querer aproximar a linguagem do texto do português coloquial, preferi o verbo “ter” ao “haver”. Já o acréscimo do advérbio “aí”, se deve ao fato de a expressão francesa que dá nome a este acompanhamento ser uma interrogativa: *Il y a quelqu'un?*; para os leitores de português a interrogativa coloquial e natural de mesmo significado é “tem alguém aí?”

² *Patrie* na língua francesa é “pátria” em português, e a sonoridade alcançada pela combinação das palavras na frase “ni patrie ni paradis”, com ênfase na última síbala, é extremamente harmoniosa e se perderia com a tradução “nem pátria nem paraíso”. No intento de construir uma sonoridade também interessante, ou que ao menos se aproximasse do texto francês optou-se pela tradução “nem país nem paraíso”, na qual a aliteração –aís é o que predomina. É também importante ressaltar que a frase *ni patrie ni paradis* alude à canção “Mon pays”, de 1965, de Gilles Vigneault, cantor quebequense, na qual um verso diz: *ni pays ni patrie*.

³ Toda a frase : [...] *il faut se mettre en état de dépossession. Ou de dissolution*, exigiu um deslocamento. Numa primeira tentativa de tradução, mais próxima ao texto original, a solução encontrada foi “colocar-se em estado de renúncia. Ou de dissolução”. Porém, “renúncia” apesar de remeter à ideia de *dépossession*, não se harmoniza sonoramente com “dissolução”, nem tampouco mostra uma certa progressão existente na frase francesa, de primeiro despossuir-se e/ou dissolver-se. Escolhi então reestruturar a frase, mudando a classe gramatical das palavras para compor a frase “(...) é preciso despojar-se. Ou se colocar em estado de dissolução.”

⁴ Na frase [...] *cela permettait moins de se recueillir que de se départir*, também houve modificações para melhor levar o texto ao leitor. O verbo *se recueillir* francês indica ‘recolhimento espiritual’, ‘instrospecção’. Já o verbo *se départir* traz a ideia de ‘renunciar a algo’, ‘abandonar uma atitude’. A tradução ficou “[...] e permitia menos o recolhimento, do que o abandono”.

N'ayant plus pour bagage qu'un immense oubli l'écrivain coulait le long de son pinceau chargé de lait noiret, signe mépris parmi d'autres signes, s'écrivait malgré lui. C'était jadis, le temps se feuilletait à l'occasion d'une poésie insoucieuse de poésie.

Tendo como bagagem apenas um imenso esquecimento o calígrafo deslizava⁵ seu longo pincel carregado de leite negro, e sinal⁶ esquecido⁷ entre outros sinais, escrevia contra sua vontade. Era outrora⁸, o tempo se desfolhava⁹ a propósito de uma poesia despreocupada de poesia.

⁵ A primeira tentativa de tradução para o verbo francês *couler*-*coulait*, foi o verbo “correr” em português. Mas *couler* é mais que “correr”, se refere a água que corre, ao deslocamento rápido, fácil e ininterrupto de um líquido. Nesse trecho é o pincel que corre e não a tinta que é líquida, mas a ideia é a mesma, de facilidade e fluidez. Por isso o verbo “deslizar” foi a opção adotada para substituir “corria”, no sentido de escrever fluida, rapidamente, e sem interrupções.

⁶ A palavra *signe* na língua francesa pode ter a conotação de “signo” ou de “sinal”. A palavra “signo”, seria uma opção interessante de tradução já que o trecho se refere as letras que são traçadas, logo, signos traçados. Porém, como o texto se refere aos símbolos da língua chinesa, ilegível para a maioria dos ocidentais como letras, adotou-se a palavra “sinal” e “sinais”, para reforçar a ideia de distanciamento no tempo e espaço à qual o autor se refere posteriormente. A escolha da palavra “signo”, poderia indicar ou sugerir uma leitura já marcada pelo campo dos Estudos Linguísticos, uma leitura mais especializada, o que não é o objetivo nessa tradução.

⁷ *Mépris* é um adjetivo derivado do verbo *mépriser* significa em língua portuguesa “menosprezado”, “negligenciado” e dá a ideia de algo pouco importante. Como alternativa a essas palavras, “esquecido” foi a escolhida como solução de tradução por ser mais sonora (em minha opinião) e por também trazer a ideia de algo ‘menos importante’.

⁸ Esse trecho será abordado em mais detalhes no Comentário final, por referir-se às “idiosincrasias estilísticas”, ou escolhas mais pessoais.

⁹ A tradução de *se feuilletait* é “se folheava”, verbo muito usado em português em sentenças como “folhear um livro”. Como na frase o verbo se aplica ao tempo, a primeira solução encontrada foi o verbo “passar”, também muito comum no idioma português, “o tempo passava”. Mas da imagem das “folhas” contida em “folhear” ou *feuilleter*, associada à ideia da passagem do tempo, cheguei ao verbo “desfolhar”. A frase “o tempo se desfolhava” indica que o tempo passava rapidamente e definitivamente, *à jamais*, como as velhas folhas de uma árvore são perdidas, o que reforça a ideia contida na palavra *jadis* que antecede a sentença.

Celui-ci, casqué, pipe au bec, fonce sur sa moto, aussi sauvage et violent que la Pointe du Raz. Où fuit-il, comme porté par les grandes marées de l'équinoxe du printemps? C'est le muet moderne, le porteur d'ardoise magique, le réfugié de Douarnenez où il habite en squatter des baraques abandonnées. Un poète tombé entre mer et granit. Un lieu d'écriture forcée au silence de l'admirable, au-delà du sérieux et du risible. Un condamné. "On ne guérit pas. On retarde."

Este aqui, de capacete, cachimbo na boca, correndo em sua moto, tão selvagem e violento como a Pointe du Raz. Para onde foge, como que levado pelas grandes marés de equinócio da primavera? É o mudo moderno, o carregador¹⁰ da ardósia mágica, o refugiado de Douarnenez que mora num velho barraco por ele invadido¹¹. Um poeta caído entre mar e granito. Um lugar de escrita¹² forçada ao silêncio do admirável, além do sério e do risível. Um condenado. "A gente não cura. A gente adia."¹³

¹⁰ *Porteur* que poderia ser traduzido como "portador", acabou sendo traduzido como "carregador". As duas palavras em português são próximas semanticamente, mas "carregador" é mais clara, no sentido daquele que carrega, que traz.

¹¹ O verbo francês *squatter*, derivado do inglês traz a ideia de 'invadir', ocupar ilegalmente um local. A tradução da frase *où il habite en squatter des baraques abandonnées* foi traduzida por "que mora num velho barraco por ele invadido", que apesar de não contemplar totalmente a imagem do barraco 'abandonado', mencionando-o como "velho", dá ênfase na ocupação ilegal deste. Além disso, criou-se uma sonoridade com a próxima frase do texto.

¹² Preferiu-se "escrita" à 'escritura', pois esta última além de encerrar conceitos muito particulares das áreas linguística e literária, também prevê um leitor já familiarizado a esses conceitos. A palavra "escrita" é mais ampla e democrática em português.

¹³ *On ne guérit pas. On retarde.* É problemática a tradução do pronome pessoal *on* francês para a língua portuguesa. Isso porque esse pronome, mesmo em língua francesa, pode ser impessoal ou referir-se à primeira pessoa do plural informal, como se fosse um "a gente" do português. Como a proposta da tradução é utilizar uma linguagem informal, popular e palatável ao leitor, optou-se por "a gente". Além disso, o segundo verbo *retarde*, é extremamente rico, e pode receber diversos sentidos numa única frase, como a pertencente ao texto. Cogitou-se como solução de tradução, sobretudo por extensão e paralelismo semântico do verbo curar, a tradução de *retarde* por "remedia". No entanto, para não forçar uma leitura e mantê-la mais neutra, como a própria construção do texto, mantivemos a forma "a gente não cura, a gente adia". No Comentário final retomaremos esse assunto.

Quand il marche, c'est à tâtons, essayant de rejoindre la face cachée du langage, avec toutes sortes de sauts de côté. Poèmes, portraits, aphorismes, fragments de journal, ça lui vient au défaut du jour et de la nuit, au défaut du sens et de la forme, sans crier gare. Il ne crie plus d'ailleurs, ni ne chante. “Je suis à côté d'un moi ancien, qui a aimé, vécu, *autre chose*”. Il trace des silences perdus dans un lieu perdu. Avec l'âpre exactitude et la raillerie pudique du désespéré qui s'accroche, qui ne tient que par ce désespoir. L'agonie prend l'allure d'une longue missive envoyée du plus loin aux amis inconnus.

Quando ele caminha, é às cegas¹⁴, tentando unir a face oculta da linguagem, com todos os tipos de esquivas possíveis¹⁵. Poemas, retratos¹⁶, aforismos, fragmentos de diário, tudo lhe vem independente de ser dia ou noite, independente do sentido e da forma, sem aviso prévio.¹⁷ Aliás, ele não grita mais, nem canta. “Estou ao lado de um eu antigo, que amou, viveu, *outra coisa*”. Ele traça os silêncios perdidos num lugar perdido. Com a áspera exatidão e a ironia pudica do desesperado que se apegua, que só aguenta por esse desespero. A agonia ganha a forma de uma longa carta enviada de muito longe aos amigos desconhecidos.

¹⁴ À *tâtons* é uma locução francesa que significa em português “tateando”, ou “às cegas”. Esta última foi adotada por ser mais corrente.

¹⁵ A expressão *sauts de côté* significa algo como “saltar para evitar um ataque”, “desviar de um ataque” ou o popular “saltar de banda”. No entanto, nessa frase entendo que o que está em jogo é um desejo de demonstrar a dificuldade do ato de escrever, de se construir um texto literário. Preferi a palavra “esquivas” para manter o campo semântico existente em francês, mas acrescentei a palavra “possíveis” para completar o sentido.

¹⁶ *Portraits* além de significar “retrato”, é também um gênero literário do século XVII. Não se deve perder de vista o dado biográfico de que Brault é especialista em literatura do período medieval.

¹⁷ A locução *sans crier gare* significa ‘sem avisar’, ‘sem se anunciar’. Apesar de ser um termo originalmente jurídico relacionado à área trabalhista, “sem aviso prévio”, se tornou uma expressão popular, utilizada inclusive por meios de comunicação, para expressar a mesma ideia do ‘sem avisar’. Na tradução, portanto, “sem aviso prévio” foi adotada por ser comum em português, e enfatizar a ideia do inesperado que existe em *sans crier gare*.

Écrire à quelqu'un: c'est une définition de la lettre; que l'on moque ces temps-ci; tant pis. Comment peut-on ne pas écrire à quelqu'un ? Ici, le ciel ouvre tant d'espace, le lieu du sacré quotidien est si vaste et l'insignifiance tellement vacante que le moindre geste se perd et l'ombre du définitif mange toutes les petites choses qui grouillent entre les gens grâce à quoi on gagne un instant puis un autre à vivre, comme ça, sans demander son reste. Plus personne. Vite, sur la moto, vrum-vrum, et au diable ! Vrai lieu d'écriture. Mais à toi, vers toi. Sortant de chez le médecin :

Escrever para alguém: é uma definição da carta; que se ridicularize isso hoje em dia, é uma pena.¹⁸

Como podemos não escrever para alguém? Aqui, o céu abre tantos espaços, o lugar do sagrado cotidiano é tão vasto e a insignificância tão vaga que o menor gesto se perde e a sombra do definitivo devora¹⁹ todas as coisinhas²⁰ que se movem entre as pessoas e graças à isso²¹ ganhamos um instante e mais outro para viver, assim, sem querer descanso. Mais ninguém. Rápido, sobre a moto, vrum-vrum, e que se dane! Verdadeiro lugar da escrita. Mas para você, em sua direção. Saindo do médico:

“Na rua, eu digo pra mim mesmo que vou ter que arrumar a casa²² para dar

¹⁸ A frase [...] *que l'on moque ces temps-ci; tant pis*, tem algumas particularidades e por isso será abordada mais detalhadamente a seguir nos *Comentários à tradução*.

¹⁹ O verbo *manger* francês significa “comer” em português, e numa primeira tradução preservei o verbo “comer”. Num segundo momento, porém, percebi que o segmento “come todas as coisinhas”, diminuía ligeiramente o sentido da frase francesa, não apenas pelo uso do diminutivo, mas pelo próprio verbo. Então optei pelo verbo “devorar”, que remete a um sentido mais aniquilador que a frase francesa possui.

²⁰ *Petites choses* poderia ser traduzido como ‘pequenas coisas’, mas a escolha pelo diminutivo “coisinhas”, tão corrente e característico do português brasileiro, fez-se novamente em favor da fluidez da leitura.

²¹ *Grâce à quoi* é uma expressão que pode-se traduzir por “graças ao que”. Porém, como a frase no texto em francês é muito longa e não apresenta nenhuma pontuação, optei por fazer uma quebra não com uma vírgula, mas com a ajuda da conjunção “e”, e por isso, em vez de usar a locução “graças ao que”, optei por usar a locução prepositiva “graças a isso”.

²² A expressão francesa *chambarder le grenier* tem várias implicações, portanto, será analisada mais minuciosamente a seguir no Comentário final.

“Dans la rue, je me dis qu'il va falloir chambarder le grenier pour faire place à cette nouvelle *idée*. ” Sous cette idée mortelle, peut-être qu'il y aura quelqu'un ?

lugar a essa nova *ideia*.” Sob essa ideia mortal, talvez tenha alguém?

Comentário final

Como já abordado no segundo capítulo, o processo de apagamento do sujeito na escrita é muito marcante na obra de Brault, sobretudo em *Au fond du jardin*. Citando Frédérique Bernier, em seu texto *Seuils e effacements dans les essais de Jacques Brault*, é possível assinalar que:

“Dissolução”, “vaporização” e “apagamento”, sem ser expressões sinônimas – já que elas remetem tanto ao ser quanto ao traço –, sinalizam todas um processo de abstração que se inscreve inclusive na materialidade do traço escrito e que forma a trama mais ou menos explícita de vários ensaios. (BERNIER, p. 122)

Cotejaremos a seguir como o tema do apagamento do sujeito vai se construindo nesse texto particularmente, e também quais são os desdobramentos dessa construção na tradução.

Já o título do *accompagnement* contém uma questão e dá pistas da natureza do texto. Trata-se de uma interrogação, o que em si, já encerra uma dúvida ou uma indefinição, e essa interrogação é, ao mesmo tempo, vaga e cheia de sentido. “*Il y a quelqu’un?*” significa literalmente, “há alguém”, ou “existe alguém”, mas na língua francesa essa interrogação tem um sentido mais completo, que poderíamos traduzir como “há alguém aí”. Optou-se então na tradução pelo acréscimo do advérbio de lugar “aí”, para dar maior sentido à interrogação que em português ficaria muito restrita, e pelo emprego do verbo “ter” e não “haver”, já que o verbo “ter” é mais usual no português brasileiro. Ressalta-se ainda que essa pergunta geralmente é empregada quando pensamos estar sozinhos ou quando temos dúvidas quanto à presença de outros. Veremos que a indeterminação do título do texto se estenderá para sua estrutura.

Na primeira parte do texto, ao refletir sobre o tema da escrita, o eu-enunciativo começa a descrever um lugar, mas o vocabulário utilizado marca

uma extrema indeterminação. As frases a seguir demonstram mesmo uma fragilidade: “Não se descreve, este lugar. Nem país nem paraíso, um lugar nenhum, logo inabitável”. As palavras utilizadas começam a apontar o sentido da reflexão. A seguir, o enunciador insere no texto o tema do apagamento através de duas palavras-chave: *dépossession* e *dissolution* que traduzimos como “despojar-se” e “colocar-se em estado de dissolução”. Até esse ponto, a única afirmação que pode-se inferir do texto é que para escrever, é preciso apagar-se ou dissolver-se.

Para reforçar essa atmosfera, outras palavras do mesmo campo semântico da dissolução, do apagamento e mesmo da fuga são empregadas e vale ressaltar que todas elas foram problemáticas para a tradução: *départir* - “abandono”; *coulait* - “deslizava”; *signe mépris* - “sinal esquecido”; *malgré lui* - “contra sua vontade”. Todas reforçam a dissolução ou o apagamento do indivíduo escritor.

Mesmo o tempo se desfaz rapidamente e a palavra empregada para criar essa imagem é o verbo *feuilleter*, conjugado no imperfeito do indicativo, *feuilletait*, que indica a ação de folhear, um livro por exemplo. Em português, no entanto, não utilizamos o verbo “folhear” para designar a passagem do tempo, e na intenção de manter o mesmo campo semântico de “folhas” contido no verbo francês, optou-se pelo verbo “desfolhar” do português. Na tradução, temos portanto, “o tempo se desfolhava”.

Observa-se que tanto em francês como na tradução para o português, a recorrência dos prefixos de negação *-des* e *-dis* se repetem nas palavras: *dépossession*, “despojar-se”, *dissolution*, “dissolução”, “deslizava”, “desprezado” (poderia ser considerado em lugar de “esquecido”), “desfolhava”. Novamente o sinal do apagamento, da não identidade se insere através da semântica.

No segundo parágrafo do texto, continuamos no mesmo tema do apagamento da identidade, mas agora no campo semântico da instabilidade e da fuga: “correndo em sua moto”, “foge”, “refugiado”, “invadido”, “forçada”, “condenado”. O texto mostra que o lugar, ou melhor, a condição do escritor é desconfortável e instável, e nessa altura, dois lugares completamente inóspitos do território francês são mencionados como possível morada do poeta-escritor. Nota-se que esses locais não foram mencionados por acaso, mas representam

a beleza natural e geográfica da França, apesar de como já dito, serem inóspitos ao homem. A meu ver, traça-se um paralelo entre as tais regiões geográficas da França e o lugar do poeta e do escritor dentro da literatura francesa ou de língua francesa contemporâneas.

A frase final do segundo parágrafo do texto, trouxe um problema ainda mais complexo para a tradução. Além da difícil escolha pelo verbo mais adequado para a tradução de *retarde*, como já mostrado na respectiva nota de tradução número 14, o trecho é composto pelo pronome *on* da língua francesa, que não possui um equivalente em português. Na sequência “*On ne guérit pas. On retarde*”, é problemática a tradução do pronome pessoal *on* francês para a língua portuguesa. Isso porque esse pronome, mesmo em língua francesa, pode ser impessoal e também utilizado como a pronome da primeira pessoa do plural informal, dependendo unicamente do contexto, por vezes propositalmente ambíguo. Em português, portanto, além dessas duas implicações mencionadas, o *on* também poderia se estender para o pronome pessoal de primeira pessoa do plural “nós”. Logo, possíveis traduções da frase acima mencionada seriam: o impessoal (“Não se cura. Se adia”); primeira pessoa do plural informal (“A gente não cura. A gente adia”); primeira pessoa do plural (“Não curamos. Adiamos”). Como a proposta da tradução é utilizar uma linguagem mais informal, a solução adotada foi “A gente não cura. A gente adia.”, mas qualquer uma das opções caberia na tradução. Aliás, para manter a polissemia que o pronome *on* contém em língua francesa, a opção mais neutra seria o impessoal português, “não se cura, se adia”. Mas entendo que, nesse trecho, o enunciador se insira na frase como mais um poeta-escritor e, por isso, adotei o “a gente”.

Ainda sobre o pronome *on*, Rita Jover-Faleiros (2013, p. 103) mostra em seu texto a dificuldade de se traduzir um pronome tão usado quanto polissêmico.

Sinalizamos [...] como o pronome *on* exerce papel camaleônico que lhe permite mudar de pele e poder, em um mesmo texto, designar “a gente” [nós], “alguém”, “as pessoas”. Sem dúvida nenhuma, um *atout* da língua francesa em relação ao português.

Num outro momento do texto, citando Mário Laranjeira, Jover-Faleiros verifica que a expressão “a gente” não corresponde exatamente ao *on* francês.

A expressão “**a gente**” não é propriamente um pronome indefinido, mas o substantivo **gente** precedido do artigo **a**; pode, assim, não corresponder a um pronome indefinido e, neste caso, não corresponderia ao pronome *on* em francês. (JOVER-FALEIROS, 2013, citando LARANJEIRA, inédito. p.102, grifo do autor).

Lembramos que o pronome *on*, justamente por sua polissemia, amplifica o apagamento ou a dissolução do eu-enunciativo, contudo na tradução, não foi possível manter completamente a imprecisão do pronome francês.

Já no quarto e último parágrafo, duas passagens trouxeram questões instigantes para a tradução. Concluindo a primeira linha do parágrafo, a frase [...] *que l'on moque ces temps-ci; tant pis*, tem algumas particularidades que merecem ser abordadas. Primeiramente, ela é construída com o pronome *on*, que como já mencionado pode receber diferentes traduções. Optou-se, nesse caso, pela forma impessoal e mais abrangente, pois entende-se que a afirmação é generalizada, pelo uso da expressão de tempo *ces temps-ci*, que pode ser traduzida como “atualmente” ou “hoje em dia”. Já o verbo *moquer* pode indicar “ridicularizar”, “zombar”, “menosprezar”, e nessa frase foi adotado o verbo “ridicularizar”. Porém, para que a frase fizesse mais sentido e se adequasse melhor à sintaxe do português, optou-se pelo acréscimo do pronome demonstrativo “isso”, referindo-se ao ato de ridicularizar a escrita de cartas atualmente. A locução adverbial *tant pis* também tem alguns sentidos diferentes dependendo da frase mesmo em francês, e essa pluralidade de sentidos é também sentida na tradução. Um dos possíveis sentidos de *tant pis* é a resignação e sob esse prisma a locução pode ser traduzida como “tanto faz”. Outro sentido que a locução pode conter é o sarcasmo e a tradução nesse caso seria “bem feito” ou “pior pra ele” (*tant pis por lui*). Há ainda um outro sentido, o de lamento, e é justamente esse que elegemos como a solução mais apropriada ao trecho. Entende-se que ao utilizar *tant pis* ao final de todo esse período, o eu-enunciativo esteja lamentando o fato de a escrita de cartas ser

menosprezada, e tom é de um “infelizmente”. No entanto, a frase adotada foi “é uma pena”, que traz a mesma ideia do lamento e é muito recorrente.

Na penúltima frase do mesmo parágrafo, encontra-se a outra frase que mereceu atenção especial durante a tradução. O verbo francês *chambarder* significa “mudar completamente”, “transformar”, “revolucionar”, “organizar diferentemente”, e *le grenier* é o cômodo de uma casa ou de um estabelecimento que traduzimos por “sótão”. Assim, num primeiro nível, poderíamos traduzir *chambarder le grenier* por “arrumar o sótão”. No entanto, vale ressaltar que o sótão é o cômodo onde costumeiramente guardamos coisas velhas, objetos que já não utilizamos, *souvenirs* e toda espécie de coisas que não são mais úteis, ou ainda que úteis, foram relegadas a um segundo plano, caíram em desuso. O sótão não é um cômodo muito visitado e, por isso mesmo, é um local coberto pela poeira, no qual muitas lembranças se escondem. Portanto, num segundo nível de leitura, se tomarmos a frase como uma metáfora da mente, lugar no qual mantemos nossas lembranças ou velhas convicções, o sentido de *chambarder le grenier* poderia ser algo próximo da ideia de “rever os conceitos” ou “organizar as ideias”. Contudo, gostaria que a tradução mantivesse esse traço semântico existente na frase francesa relativo à organização de um cômodo da casa, metáfora que também empregamos em português, mas como em francês, sem forma específica (já que *chambarder le grenier* não é uma expressão idiomática). Nessa altura, lembro-me da canção “Tendo a lua”, de Herbert Vianna, que diz: “Eu hoje joguei tanta coisa fora/ Eu vi o meu passado passar por mim/ Cartas e fotografias, gente que foi embora/ A casa fica bem melhor assim [...]”. Nesse sentido, a tradução mais apropriada para a frase seria “faxinar a mente”, mas para não determinar uma única leitura e manter a polissemia do texto, mantive a inicial “arrumar o sótão”. Contudo um outro problema derivou dessa escolha, pois “sótão”, não é uma palavra comum para nós; obviamente conhecemos seu significado e utilização, mas é difícil usarmos a frase “arrumar o sótão”, pois na maioria de nossas casas e construções nem possuímos esse cômodo. Portanto, após todas essas implicações, adotei a expressão cotidiana e que pode ser empregada em mais de um contexto: “arrumar a casa”.

Mais dois momentos da tradução exigiram minha postura de sujeito tradutor, nos quais, assim como os acima citados, minhas escolhas se basearam em meu desejo de um melhor resultado.

Um deles se refere à nota número 8, e à palavra *jadis* no final do primeiro parágrafo. A palavra *jadis* é sonoramente linda, e encerra um significado também bonito e complexo. Sua tradução para a língua portuguesa poderia ser “outrora”. Porém, a princípio, não a considerei como opção de tradução, já que pensei que “outrora” traria uma certa erudição para o texto em português que esta tradução não vislumbrava. Tentei outras alternativas como “mas já faz muito tempo” ou “isso foi há muito tempo”, e por mais que estas fossem mais correntes ao leitor brasileiro, não as considerei convincentes. Por essa razão, a escolha final foi “outrora”; também bela e única, como *jadis* francês; e que resgata o elemento presente no texto de Brault.

O outro momento refere-se a um deslocamento feito no mesmo parágrafo e que compreende as notas número 5, 6 e 7, já abordadas separadamente na parte “tradução com notas”. Como várias notas se apresentaram independentes umas das outras nesse pequeno trecho, preferi abordá-las primeiro separadamente, e nesta parte do “comentário final” à tradução, recuperar apenas o deslocamento proposto para o trecho como um todo. Trata-se de uma simples transformação, mas vale ser explicitada.

No trecho em francês lemos: *N'ayant plus pour bagage qu'un immense oubli l'écrivain coulait le long de son pinceau chargé de lait noiret, signe mépris parmi d'autres signes, s'écrivait malgré lui.* (As partes de tradução complexa estão sublinhadas.) Para evitar o estranhamento que a construção em português causaria com a frase: “o calígrafo deslizava seu longo pincel carregado de leite negro, sinal esquecido entre outros sinais, se escrevia contra sua vontade”, optamos por acrescentar a conjunção “e” antes da palavra “sinal”, e traduzir o verbo *s'écrivait* sem ser pronomial ou reflexivo. O resultado ficou : “o calígrafo deslizava seu longo pincel carregado de leite negro, e sinal esquecido entre outros sinais, escrevia contra sua vontade”.

Neste *accompagnement* percebeu-se que, o intuito de produzir uma tradução que aproxime o texto ao leitor, nem sempre é possível ou viável. Com efeito, sabendo do desejo do próprio Jacques Brault de estabelecer uma

conexão com seu leitor, nossa tradução também buscou estabelecer essa aproximação com o leitor do português. Porém, em certos momentos, por mais que a intenção fosse tornar o texto muito próximo ao português brasileiro atual, nem sempre se conseguiu. Por outro lado, vimos que esse movimento, que ora se afasta, ora se aproxima do texto de Brault, pode ser frutífero e enriquecer a tradução e não engessá-la.

4.3. Vá, carteiro, venha!

Abertura

O *accompagnement* “*Va, facteur, viens!*”, poderia representar mais de um aspecto da escrita de Jacques Brault, mas escolheu-se adotá-lo como exemplo da subjetividade complexa da obra de Brault.

Nele várias vozes se imbricam na mesma frase e narrador, personagens, e outras vozes refletem sobre o amor, a modernidade e a escrita.

Nesse *accompagnement* há ainda a presença de um verso do poeta francês Valéry Larbaud, do poema *Epilogue*, que encerra o livro *Journal intime*. Esse texto foi escrito na Inglaterra no ano de 1913 e assinado por um dos pseudônimos do poeta: Barnabooth. Nele, o poeta descreve sua viagem pela Europa, ao mesmo tempo em que descreve a paisagem natural dessa região.

Notaremos que neste *accompagnement* Brault, assim como Larbaud, descreverá um percurso: o percurso que as cartas faziam antigamente.

Há nesse *accompagnement* uma pluralidade de vozes significativa que será acentuada pela presença do dístico de Larbaud, como veremos no Comentário final.

Abaixo, apresenta-se o poema de Valéry Larbaud, para informação do leitor.

Epilogue

*Avec le vernis blanc des corridors étroits,
Les plafonds bas, l’or des salons, et le plancher
Qui s’émeut, comme d’un soupir, secrètement,
Et l’oscillation de l’eau dans les carafes,
Ici déjà commence
Avant le départ et le flot, la vie nouvelle.*

*Je me rappellerai la vie européenne:
Le passé souriant accoudé sur les toits,
Les cloches, le pré communal, les calmes voix,
La brume et les tramways, les beaux jardins et les
Eaux lisses et bleues du Sud.
Je me rappellerai les étés et l'orage,
Le ciel mauve aux puits de soleil, et le vent tiède,
Escorté de mouches, et qui va, violant
La tendre nudité des feuilles, et, coulant
À travers toutes les haies et tous les bois,
Chante et siffle, et dans les parcs royaux consternés
Tonne,
Tandis qu'au-dessus des bosquets l'arbre-vampire,
Le cèdre, soulevant ses ailes noires, aboie.*

*Et je me souviendrai de ce lieu où l'hiver
Demeure au cœur des mots d'été:
Ce lieu de glace, et de rocs noirs, et de cieux noirs
Où, dans le pur silence,
Au-dessus de toute l'Europe se rencontrent
La Germanie et Rome.
Et je sais que bientôt
Je reverrai cet autre lieu, d'eaux neuves,
Où la Mersey enfin lavée des villes,
Immense, lentement, rang sur rang, flot par flot,
Se vide dans le ciel, et où
Première et dernière voix d'Europe, au seuil des mers,
Sur un berceau de bois, dans sa cage de fer,
Une cloche depuis quarante ans parle seule.*

*Ainsi ma vie, ainsi le grave amour scellé,
Et la prière patiente jusqu'au jour
Où transférant enfin la Secrèteau grand siècle,
La Mort, avec sa main d'os écrira*

Va, facteur, viens !

Vá, carteiro, venha!

Elle se penche à la fenêtre, se penche au risque de tomber. Ainsi aperçoit-elle la boîte rouge au coin de la rue. A-t-on déjà fait la levée du courrier? Pourquoi, avoir terminé par ce stupide “Je pense à vous”? Il ne répondra pas, c'est certain, il haussera les épaules, “cette mal attifée, peuh!” et il déchirera la lettre. Et moi qui justement la voulais déchirante. Pauvre bête. Parlons-en des épanchements libres

Ela se inclina¹ à janela, se inclina correndo o risco de cair. Assim ela vê a caixa vermelha na esquina da rua. Será que já levaram as cartas? Por que ter terminado com aquele estúpido “Eu penso em você”? Ele não responderá, é certo, ele dará de ombros, “essa cafona², humpf³!”, e rasgará a carta. E eu que justamente a queria dilacerante. Pobre infeliz⁴. Falemos dos desabafos⁵

¹ O verbo *pencher* possui acepções como “pender”, “debruçar”, “inclinare”. Para este *acompanhamento*, optou-se por traduzir “se penche” por “se inclina”. Por meio dessa escolha a preposição “à” também pode ser conservada na tradução.

² Em francês o verbo pejorativo *attifer* significa “vestir-se de maneira ridícula”. Em português não há um verbo específico para isso, mas diversos adjetivos que designam a pessoa que se veste inadequada ou exageradamente. Alguns deles são “ridícula”, “brega”, “esculhambada”, etc. Optou-se pelo termo “cafona”, que está relacionado ao conceito de moda e do mal vestir, mas também pode transmitir a ideia de *cafonice romântica*, que é o que realmente atormenta a personagem.

³ Essa expressão será abordada em maiores detalhes no Comentário final.

⁴ A primeira opção para a expressão francesa *pauvre bête* foi “pobre coitada”, no entanto, essa escolha delimitaria a expressão adjetiva a personagem feminina do texto, o que não ocorre em francês. Preferiu-se, então, a expressão “pobre infeliz”, que não se restringe unicamente a personagem feminina, mas pode também se referir ao destinatário da carta. Assim, observa-se na tradução a mesma indefinição da expressão francesa.

⁵ *Épanchement* significa “derrame”, do verbo “derramar”. É muito utilizado no campo da fisiologia, na expressão *épanchement pleural*. Nesse texto, entende-se que a expressão *épanchements libres* tem o mesmo sentido da expressão em português “abrir o coração”, “desabafar”.

Tandis qu'au-dessus des bosquets l'arbre-vampire,
Le cèdre, soulevant ses ailes noires,
aboie.

Les poètes modernes avec leur lyre
de métal et leurs grognements
d'énamourés se compromettent
moins que toi, pauvre vieille.

Est-ce le soleil bas ou une pudeur
blessée qui la aveugle? J'aurais
mieux fait de téléphoner. Non. Je
déteste cette machine à parlotes.
Ah ! dans les temps reculés on ne
se cassait pas la tête. Un feu, une
étouffe ou une touffe de fougères,
hop on couvre ici, hop on découvre
là, et comprenez qui pourra. Au
moins, on ne naufrageait pas le
cœur devant des inconnus. Ou
bien un arrangement de petites
pierres au bord d'une piste, Des
branches brisées au long d'un
sentier en forêt. Et même des os
gravés au silex. Elle rit, se voit

Enquanto sobre os bosques a árvore-vampiro,

O cedro, erguendo suas asas negras, uiva⁶.

Os poetas modernos com sua lira de
metal e seus grunhidos de
apaixonados se comprometem menos
que você, pobre velha.

É o sol baixo ou um pudor ferido que a
cega? Eu deveria ter telefonado. Não.
Detesto essa máquina tagarela⁷. Ah!
nos tempos idos ninguém quebrava a
cabeça. Um fogo, um estofado ou um
tufo de mato, upa cobre aqui, upa
descobre lá, e compreenda quem for
capaz⁸. Ao menos não se naufragava
o coração diante dos desconhecidos.
Ou um amontoado de pequenas
pedras à beira de uma estrada, uns
galhos quebrados ao longo de uma
trilha na floresta. Ou mesmo uns
ossos gravados com pedra.

Ela ri, se vê coberta de peles,
exalando a gordura de urso⁹, e desta

⁶ Essa passagem será abordada em maiores detalhes no Comentário final.

⁷ *Parlotes*, segundo o dicionário *Le Petit Robert* significa *conversation oiseuse, échange de paroles insignifiantes*, ou seja, “conversa fiada” em português. Optou-se por utilizar o adjetivo “tagarela”, que permanece no mesmo campo semântico e qualifica a máquina (o telefone).

⁸ Essa passagem será abordada em maiores detalhes no Comentário final, por abordar as “idiosincrasias estilísticas”.

couverte de peaux, empestant la graisse d'ours, et cette fois elle manque de s'aplatir sur le pavé. Puis le camion de la poste s'amène. Plus moyen de se reprendre.

Elle ferme la fenêtre qui couine quelque part dans son enfance. Accès de nostalgie. Sa langue conserve un goût de colle. Ai-je vraiment cacheté l'enveloppe ? Si ma lettre se perdait en chemin... et elle rêve à nouveau aux époques anciennes où les courriers n'étaient que de fortune. Certaines missives mettaient des années à parvenir au destinataire. Un parchemin envoyé d'Irlande en Italie devait essuyer les tempêtes en mer, fuir les pirates, échapper aux embuscades des brigands, escalader les Alpes, longer des marais insalubres, se garder des incendies et des inondations, survivre aux famines et aux épidémies. L'intervalle alors était une aventure.

vez, por pouco, ela não se esborracha no asfalto. Depois o caminhão do correio se vai. Não há como voltar atrás.

Ela fecha a janela que range em algum lugar de sua infância. Ataque de nostalgia¹⁰. Sua língua conserva um gosto de cola. Eu fechei bem o envelope? Se minha carta se perdesse no caminho... e ela sonha novamente com as épocas antigas em que as cartas eram raras. Certas missivas levavam anos para chegar ao destinatário. Um pergaminho enviado da Irlanda à Itália devia enxugar as tempestades no mar, fugir de piratas, escapar das emboscadas de bandidos, escalar os Alpes, atravessar pântanos insalubres, se proteger de incêndios e das inundações, sobreviver às fomes e às epidemias. O intervalo então era uma aventura.

⁹ Essa passagem será abordada em maiores detalhes no Comentário final, por abordar as “idiosincrasias estilísticas”.

¹⁰ “Ataque de nostalgia”. A palavra “acesso” é largamente usada em português na acepção da medicina, para designar um fenômeno fisiológico que acontece e cessa repentinamente. No entanto, preferiu-se a palavra “ataque”, cuja carga de semântica pode ser compreendida como uma introdução à longa reflexão que se seguirá nesse parágrafo.

Assise dans la pénombre matinale, elle voyage en pensée, petite feuille maculée de signes alphabétiques, héroïne anonyme de la parole différée et qui finalement n'a pas grand chose à dire, sinon: me voici. Manière d'absence. "Nous n'habitons pas la même planète. Qui sait, nos astres se rencontreront une nouvelle fois?" Etc. Des inepties. J'aurais mieux fait de m'abstenir, ou de raconter la fugue du chat, l'étiollement du géranium, n'importe quoi. Il aurait compris. Quoi ? Ce qu'il faut comprendre maintenant. Mais pourquoi, pourquoi cette lettre gênante ?

Pourtant, on s'écrivait autrefois fort librement et en abondance. On répondait avec le même soin que l'on mettait à gouverner sa vie ou à dissiper sa folie. L'éloignement n'était pas fictif ou négligeable. On en souffrait. Tandis qu'aujourd'hui... Elle frissonne dans son obscurité. S'il fallait qu'il s'amène ! Dans quelle vie rêvée pourrait-elle s'évanouir? Maudite manie d'écrire.

Sentada na penumbra matinal, ela viaja em pensamento, pequena folha maculada por sinais alfabéticos, heroína anônima da palavra adiada e que no final das contas não tem grande coisa a dizer, a não ser: estou aqui. Modo de ausência.

"Nós não habitamos o mesmo planeta. Quem sabe nossos astros não se reencontrarão novamente?" Etc. Bobagens. Melhor seria ter me contado, ou contado da fuga do gato, do amarelamento do gerânio, ou outro assunto qualquer. Ele teria compreendido. O quê ? Aquilo que se deve compreender agora. Mas por quê, por que essa carta embaraçosa?

Entretanto, antigamente se escrevia livremente e em abundância. Se respondia com o mesmo zelo dedicado à governar a própria vida ou a dissipar a própria loucura. O distanciamento não era fictício ou negligenciado. Se sofria. Ao passo que hoje em dia... ela estremece em sua escuridão. Se ele teve que mudar! Em qual vida sonhada poderia ela desaparecer? Maldita mania de escrever.

J'étais si paisible, ronronnante d'ennui. Peut-être qu'il écrira lui aussi? Un trouble diffus la rend fébrile. Désormais il faudra guetter le facteur. Vivre et mourir dans un même instant. À mon âge... Mais personne ne le saura. Elle rit jeune et espérante. Elle rouvre un peu la fenêtre (ce bruit en bas?), puis encore, et encore, se penche, se penche (est-ce le facteur qui s'annonce ?) beaucoup trop.

Eu estava tão serena, ronronante de tédio. Será que ele escreverá também? Uma agitação difusa a deixa febril. De agora em diante será preciso vigiar o carteiro. Viver e morrer num mesmo instante. Na minha idade... Mas ninguém saberá. Ela ri, jovem e esperançosa. Ela reabre um pouco a janela (e esse barulho lá embaixo?), depois mais, e mais, se inclina, se inclina (será o carteiro que chegou?) dessa vez, demais.

Comentário final

Este comentário final além de tratar das escolhas pessoais da tradutora na produção da tradução, dialoga também com alguns aspectos da poética de Brault, que usualmente, são comentados na parte que denominamos “abertura”. Isso ocorre, neste *accompagnement* em particular, devido às questões de tradução estarem imbricadas às questões poéticas. Resgatando a citação de Ana Cristina Cesar (2010), lemos:

Outro tipo de nota, estreitamente relacionado com a primeira categoria, poderia ser encarada como algo que revela, mais claramente, minhas próprias idiossincrasias estilísticas, isto é, aquelas alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um “melhor resultado”. (p. 288, grifo do autor).

O que nos interessa nesse momento é a primeira linha da citação; ou seja, mostrar que, diversas vezes, os comentários que reservamos para a “abertura”, que são as questões mais amplas referentes à poética de Brault, estão atrelados também às dificuldades de tradução e às escolhas, propriamente ditas. Nesse sentido, alguns elementos da poética de Brault serão apenas mencionados aqui, pois, graças a eles, as questões tradutórias foram introduzidas.

O *accompagnement* “*Va, facteur, viens!*” foi escolhido devido à subjetividade complexa em jogo que, por vezes, pode confundir o leitor não acostumado a esse aspecto de sua escrita.

Há nesse *accompagnement* uma pluralidade de vozes significativa que, combinada à polissemia do pronome *on*, acentua a dificuldade em definir quando a subjetividade do texto (que podemos nomear aqui de “narrador”), é o portador da palavra ou quando o são as personagens. Já o primeiro parágrafo do texto exemplifica bem essa questão.

No começo do texto, há uma espécie de narrador que descreve a ação de uma personagem feminina que espera ansiosamente a vinda de um carteiro para recolher sua carta. Ainda nesse parágrafo, percebe-se a descrição do

pensamento ou da voz da personagem pelos trechos: “Será que já levaram as cartas? Por que ter terminado com aquele estúpido ‘Eu penso em você’? Ele não responderá, é certo, ele dará de ombros [...]”. Na continuação da voz dessa personagem feminina, há a interferência de uma outra voz, que a personagem imagina como sendo a reação do destinatário de sua carta: “Essa cafona, humpf!”.

Esse pequeno trecho imaginado como a reação do destinatário da carta de amor, apresentou uma questão de tradução, até aqui não discutida, mas relevante: o uso da interjeição nos textos de Brault. A interjeição (que também pode ser considerada uma onomatopeia) utilizada no texto de língua francesa é *peuh*, e indica as ideias de incredulidade, dúvida ou indiferença. Nesse trecho, é relacionada à possível indiferença do destinatário ao receber a carta de amor. Em português, no entanto, a onomatopeia ou interjeição empregada para designar a indiferença é “humpf”, por isso, adotou-se essa forma na tradução. O uso da interjeição ou onomatopeia aproxima a língua escrita à língua falada, já que essas sempre se referem aos sons produzidos, que ora expressam sentimentos humanos, ora representam outros ruídos emitidos por animais ou objetos. Nota-se ainda que nesse *accompagnement*, em que há muitas vozes, o uso da interjeição é relevante por acentuar as diferentes falas do texto.

Na sequência do *accompagnement* há um verso que interrompe tanto a narrativa quanto o pensamento da personagem e parece destoar completamente do restante do texto.

*Tandis qu'au-dessus des bosquets l'arbre-vampire,
Le cèdre, soulevant ses ailes noires, aboie.*

“Enquanto sobre os bosques a árvore-vampiro,
O cedro, erguendo suas asas negras, uiva.”

Não se trata da voz da personagem, do narrador, nem da suposta voz do destinatário da carta. É um dístico que aparece em recuo, destacado do texto. Trata-se de um verso do poema *Epilogue*, de Valery Larbaud, escrito em 1913 sob o pseudônimo de A.-O. Barnabooth. Nesse poema, as diferentes regiões da Europa são representadas por suas características naturais, e

segundo Julien Knebusch (2012, p. 69) esse verso remete ao caráter assustador e sagrado do clima da região.

Esse dístico não está perdido no texto como uma primeira leitura sugere, pelo contrário, seu lugar de destaque mostra uma voz que irrompe a narrativa com um verso que parece vir de um poeta longínquo, proporcionando um tom antigo, nostálgico e até misterioso à narrativa. Esse recuo no tempo também está ligado à idade de personagem, que percebe-se ser uma mulher idosa. O verso também tem ligação com o itinerário de uma carta, descrito no quarto parágrafo do texto. Logo após esse verso, encontra-se uma espécie de comentário, igualmente destacado do texto, que alude aos poetas modernos.

O terceiro parágrafo do texto traz o trecho referente à nota número 8: *Un feu, une étoffe ou une touffe de fougères, hop on couvre ici, hop on découvre là, et comprenne qui pourra.* Sua sonoridade assemelha-se a do provérbio e sua construção, marcada pela aliteração e pela rima, o aproximam da poesia. Na leitura proposta, esse verso descreve como eram os antigos encontros amorosos. Não era preciso muito; um fogo, um estofado ou uma moita, eram o suficiente. No entanto, na intenção de informar a aliteração em “f” e “t”, e também criar uma rima ou presença de uma sonoridade análoga na tradução, optou-se pela forma “um fogo, um estofado ou um tufo de mato”. Entende-se que com essa escolha, o texto não é aproximado ao leitor e, pelo contrário, pode ocorrer certo estranhamento. No entanto, o desejo de produzir uma sonoridade na tradução, ainda que distinta do texto francês, impôs-se nesta etapa da tradução.

Na sequência, a nota número 9 também mostra minha escolha, enquanto tradutora. No trecho: *Elle rit, se voit couverte de peaux, empestant la graisse d'ours,* por mais inusitado que pareça em português, preferi propor a tradução próxima ao texto de Brault: “Ela ri, se vê coberta de peles, exalando a gordura de urso”. A princípio, pelo estranhamento provocado e por não fazer muito sentido nas primeiras leituras, essa frase passou por diversas adaptações. Após certa pesquisa, descobri que, de fato, a gordura de urso era muito usada nos países de inverno rigoroso como o Canadá, como uma espécie de pomada que auxiliava no tratamento de doenças como o reumatismo e outras dores desencadeadas pelo frio. Esse elemento estrangeiro à nossa cultura foi mantido na tradução, na intenção de lembrar ao

leitor que se trata de um texto de outro país e que a personagem está afastada de nós, leitores do português, tanto no espaço, quanto no tempo. Contudo, ainda que haja essa distância espacial e temporal, a personagem carrega as mesmas inquietações que qualquer leitor, de qualquer lugar ou época.

Ao longo de todo o texto as vozes se intercalam, se sobrepõem. A personagem angustiada e as outras vozes do texto acabam refletindo sobre a escrita epistolar.

Esse *accompagnement* é, na verdade, muito emblemático, pois nele pode-se perceber todos os aspectos da escrita de Brault descritos anteriormente. Nele há a presença da morte, da dissolução, da escrita epistolar, da subjetividade indeterminada e da escrita do íntimo e do cotidiano.

4.4. Como uma Visitação

Abertura

A escrita que se endereça a alguém é característica de Jacques Brault. Nesse intento de comunicação, de encontro com o interlocutor, sua escrita incorpora alguns elementos da escrita epistolar como se observou no segundo capítulo deste trabalho, no tópico *Escrever para alguém - a poética da carta*.

O texto “*Comme une visitation*”, foi escolhido por representar esse aspecto da escrita de Brault. Nele, compara-se um livro à uma janela que se abre ao outro, e a escrita à uma carta enviada também ao outro.

Outros textos de *Au fond du jardin* também remetem a esse aspecto da escrita de Brault, alguns sendo praticamente cartas autênticas, como as endereçadas à Virginia Wolf e Katherine Mansfield, “*La dernière vague*” e “*Interlude*”¹, respectivamente. Mas “*Comme une visitation*”, além de conter aspectos dessa escrita, inclina-se sobre ela e se constrói como ela.

O texto reflete ainda sobre o escritor, leitores e a relação estreita que se estabelece entre essas duas entidades.

Todas essas discussões são ambientadas em uma atmosfera sagrada, que eleva o cotidiano ao sublime.

¹ Os dois *accompagnements* aqui citados, assim como outros citados ao longo deste trabalho, encontram-se nos anexos.

Comme une visitation

Ouvrir un livre comme on ouvre une fenêtre, oui, et se sentir pénétré par les odeurs et les bruits, les froids et les chaleurs d'un monde naguère tenu à distance. Cela est beau et bon, le plaisir d'une lecture qui se suffit à elle-même. Comme recevoir et lire une lettre. Accepter l'offrande. "C'est pour toi seul que j'écris ces quelques pages". Ou quelques lignes que se partagent ombre et lumière de l'oisiveté.

Les écrivains qui écrivent à quelqu'un, à de véritables autres, amis-étrangers-inconnus-imaginés, plutôt qu'à des reflets d'eux-mêmes, ces écrivains peuvent tous sans erreur être considérés comme des épistoliers. Voici que la lettre n'est plus guère une forme d'écriture, on la pratique de moins en moins, mais que l'écriture

Como uma visitação¹

Abrir um livro como se abre uma janela, sim, e se sentir penetrar pelos odores e os barulho, os frios e os calores de um mundo até então tido à distância. Isso é bonito e bom, o prazer de uma leitura que se basta à ela mesma. Como receber e ler uma carta. Aceitar a oferenda. "É só para você que eu escrevo essas poucas páginas." Ou algumas linhas que dividem sombra e luz da ociosidade.

Os escritores que escrevem à alguém, aos verdadeiros outros, amigos-estrangeiros-desconhecidos-imaginados, em vez de ao reflexo si mesmos, esses escritores podem todos sem erro ser considerados como epistolares. Eis que a carta já não é uma forma de escrita, é praticada cada dia menos², mas a escrita se torna cada dia mais³ uma

¹ A palavra *visitation* em francês pode corresponder à palavra "visita" em português. No entanto, preferiu-se a palavra "visitação", por motivos relativos à poética do autor, e que será melhor comentada no comentário final.

² *De moins en moins*: em francês essa locução indica diminuição, que literalmente seria "de menos em menos" ou "menos e menos". Em português a expressão correspondente é "cada vez menos".

³ *Davantage*, que em língua francesa é o oposto da expressão acima, significando "mais" ou "mais e mais", foi aqui traduzida por "cada dia mais", mantendo um paralelismo com a expressão "cada vez menos".

devient davantage une forme de lettre. Labile et sinueuse, distante et pourtant toute proche, aménageant un espace fictif où se jouent des destins réels à force de fouiller l'improbable, anxieuse, cocasse, cruelle, compatissante, nue et déguisée, cette écriture-lettre se réfugie dans les livres comme autrefois elle se confiait à la poste.

Ces livres voyagent eux aussi et finissent, tôt ou tard, par atteindre leurs vrais destinataires, qui ne sont jamais nombreux. On ouvre le livre,

forma de carta. Lábil⁴ e sinuosa, distante e no entanto bem próxima, organizando⁵ um espaço fictício no qual triunfam⁶ os destinos reais através⁷ de revirar⁸ o improvável, ansiosa, engraçada, cruel, compassiva, nua e disfarçada, essa escrita-carta se refugia nos livros como outrora ela se confiava ao correio.

Esses livros também viajam e acabam, cedo ou tarde, por alcançar seus verdadeiros destinatários, que nunca são numerosos. Abre-se⁹ um

⁴ “Lábil” é a tradução da palavra *labile*, que sugere a ideia de “instável”, que “muda com frequência”. Apesar de não muito frequente em língua portuguesa, preferiu-se adotá-la na tradução, mantendo assim a tradução mais próxima do texto de Brault.

⁵ *Aménageant*, do verbo *aménager* indica em português: “organizar”, “criar”, “adaptar”, “propiciar”. No trecho, entretanto, a escolha foi pela palavra “organizando”, mais coerente ao trecho.

⁶ O verbo *jouer* em francês tem várias conotações diferentes como “jogar”, “brincar”, “representar”. No entanto, em seu uso pronominal como no caso do texto, *se jouent*, existem outros distintos significados que tornam a tradução um impasse. Essa dificuldade será mais abordada no comentário final.

⁷ A locução *à force de*, indica “por meio de”, “devido à”. Também pode ser traduzida como “através de”, opção escolhida.

⁸ *Fouiller* é um verbo francês que dá a ideia de “procurar com cuidado”, “escavar”, “pesquisar a fundo”. Na intenção de trazer essa imagem contida no verbo francês de procurar associada a escavação, escolheu-se o verbo “revirar”, do português que apesar de não ser sinônimo de “cavar” ou “escavar”, alude ao uso das mãos na ação da procura.

⁹ O pronome *on* do francês foi traduzido impessoalmente para preservar a polissemia do texto.

on ouvre la lettre, on ouvre la fenêtrre, et d'un lointain proche arrive une nouvelle attendue, inattendue. "Je vous écris pour vous dire..." Quoi donc? Peu importe, après tout. Bonnes ou mauvaises, les nouvelles ne sont que des prétextes au commerce du langage, dépense de sons et de silences, de signes souvent mort-nés et qui retardent l'inévitable, et qui nous réunissent dans une prière commune que chacun n'oserait formuler par lui-même. "Regarde-nous, solitaires, épuisés, déchirés par les séparations et les chagrins, en grand besoin de ton aide." Demande sans adresse, perdue et flottante parmi les répliques que s'échangent écriture et lecture de l'épistolaire.

Mais par ce livre-lettre, par cette voix-fenêtrre, voici bien la chose qui déränge et réarränge la

livro, abre-se uma carta, abre-se uma janela, e de um longe próximo chega uma novidade esperada, inesperada. "Eu te¹⁰ escrevo pra te dizer..." O que? Pouco importa, afinal. Boas ou más, as novidades são apenas pretexto para o comércio da linguagem, gasto de sons e de silêncios, de sinais¹¹ frequentemente natimortos e que retardam o inevitável, e que nos reúnem na mesma prece comum que cada um não ousaria formular por si mesmo. "Olhe pra nós, solitários, esgotados, rasgados¹² pelas separações e tristezas, com grande necessidade de sua ajuda." Pedido sem endereço, perdida e flutuante entre as réplicas que trocam escritura e leitura epistolares.

Mas por esse livro-carta, por essa voz-janela, eis a coisa que atrapalha e

¹⁰ O pronome oblíquo *vous*, no entanto, foi traduzido pelo "te" do português, referente à segunda pessoa do singular, marcando a proximidade entre o eu do texto e interlocutor.

¹¹ A palavra *signe*, pode ser traduzida por "signos", ou "sinais". Evitando o termo mais especializado da área linguística, optou-se por sinais.

¹² *Déchirés* é um adjetivo que significa "rasgados." Como se refere às pessoas e à separação, as palavras que poderiam ser opções de tradução são "partidos" ou "dilacerados", pois não causariam estranhamento na língua portuguesa. No entanto, preferiu-se a palavra "rasgados", que apesar de criar uma frase um pouco incomum, mantém conexão com a palavra carta tão presente no texto.

continuation des jours. Un peu de langage, par quel mystère, rajeunit ce qui a vieilli depuis le premier vagissement. “Je vous écris pour vous parler, simplement vous parler...” Solitude habitée, stupeur soulagée, qui êtes-vous donc en celle et celui qui n'attendaient plus rien ni personne? Une lettre est arrivée, comme une visitation, et entre les larmes et les rires muets, on se lève, on sort de son immobilité, on marche à la porte, on ouvre. La suite sera ce qu'elle sera. On aura bonheur et malheur, et joie, et angoisse. Jusqu'à la dernière lettre.

organiza a continuação dos dias. Um pouco de linguagem, de maneira misteriosa¹³, rejuvenesce aquele que envelheceu desde o primeiro choro. “Eu te escrevo para falar com você, simplesmente te falar...”¹⁴ Solidão habitada, estupor aliviado, quem é você então naquela e naquele que não esperavam mais nada nem ninguém? Uma carta chegou, como uma visitação, e entre as lágrimas e os risos mudos, levanta-se, saindo da imobilidade, anda-se até a porta, abrindo-a¹⁵. A continuação será o que será. Haverá felicidade e tristeza, alegria e angústia. Até a última

¹³ *Par quel mystère* que significa “por qual mistério” faz sentido mas não tem muita utilização em português. Logo, o trecho foi traduzido por “de maneira misteriosa”, mais usual.

¹⁴ O longo trecho em francês “*Je vous écris pour vous parler, simplement vous parler...*”, pode ser traduzido em diferentes nuances devido ao uso do pronome oblíquo *vous*. Como já mencionado anteriormente nessas notas, optou-se por traduzir *vous* pelo pronome que se refere à segunda pessoa do singular, “te” ou “você”, mais informal e usado nessa tradução. A tradução tanto pode ser “Eu escrevo para falar com você”, como “eu escrevo para te falar”. Como a sequência desse segmento repete-se *vous parler* mas deixa em aberto o que será dito, na tradução optou-se por utilizar o pronome “te” e também o “você”, reforçando-o para priorizar o motivo da escrita que é o contato com o destinatário. Já o assunto, ficou com menor destaque, e isso no texto em francês aparece representado pelas reticências. A tradução proposta portanto foi: “Eu te escrevo para falar com você, simplesmente te falar.”

¹⁵ Aqui o pronome *on* apresentou dificuldade na tradução. Por ter a característica de indeterminação, ele pode ser traduzido de várias formas para o português e, cogitou-se a forma do plural “nós”. Porém na intenção de deixar a tradução o mais próxima do texto em francês possível, aberta em sentidos, decidiu-se buscar para a tradução um tom também impessoal. O resultado é “Levanta-se, saindo da imobilidade, anda-se até a porta, abrindo-a”.

“Je vous écris pour que carta¹⁶. “Eu te escrevo para que você
vous m’écriviez...” me escreva...”

¹⁶ Aqui o pronome *on* apresentou dificuldade na tradução. Por ter a característica de indeterminação, ele pode ser traduzido de várias formas para o português e, cogitou-se a forma do plural “nós”. Porém na intenção de deixar a tradução o mais próxima do texto em francês possível, aberta em sentidos, decidiu-se buscar para a tradução um tom também impessoal. O resultado é “Levanta-se, saindo da imobilidade, anda-se até a porta, abrindo-a”.

Comentário final

O texto “*Comme une visitation*” aborda um aspecto da poética de Jacques Brault muito presente no livro *Au fond du jardin*, que é a aproximação da escrita literária e à escrita epistolar. Nesse texto, é traçado todo o tempo um paralelo entre o fazer literário e a escrita e o recebimento de uma carta. Segundo ele, escrever um livro hoje em dia, é como escrever uma carta; e abrir um livro é como abrir uma carta.

A imagem suscitada nesse *accompagnement* está contida em outros, inclusive no “*Va, facteur, viens!*”, que também foi analisado neste trabalho, mas com outro enfoque.

Em “*Comme une visitation*”, o título do texto já é uma questão a ser discutida. A palavra *visitation*, que deriva do verbo *visiter* (“visitar”), poderia ser traduzida por “visita”. Entretanto, nessa tradução foi traduzida por “visitação”, ainda que este termo não seja comum em língua portuguesa. Geralmente usa-se este termo em português para referir-se, por exemplo, à uma visitação pública ou à visitação de um museu, etc. Mas preferiu-se o termo “visitação” para aproximar a tradução do texto de Brault.

Em língua francesa a palavra *visitation* se refere à visita de Maria à sua prima Isabel, relatada na Bíblia no primeiro capítulo livro de Lucas, dos versículos 39 a 56. Resumidamente, esse episódio bíblico conta que Maria foi visitar sua prima Isabel que estava grávida já quase para dar à luz. Maria por sua vez, também estava grávida mas esse fato ainda não era de conhecimento de ninguém. Ao chegar à casa de sua prima Isabel e saudá-la, o bebê no ventre de Isabel reconheceu a voz de Maria e a presença de Jesus que ela carregava no ventre, e alegrou-se. Isabel soube por revelação que Maria também estava grávida e que seu filho seria Jesus. Essa passagem ficou conhecida como “a visitação”, e é um importante marco para a religião cristã.

Brault usa essa palavra, tão carregada de sentido místico e religioso, para se referir à escrita. Nesse *accompagnement*, os escritores que têm um leitor, ainda que imaginário, escrevem cartas ou livro-cartas. Já o leitor que abre o livro, recebe a carta com entusiasmo, como “uma visitação”. Nesse texto é constantemente reforçado o laço entre escritor e leitor, ainda que esse último

seja fictício. Para Jacques Paquin (1997, p.127), o endereçamento a um destinatário está no âmago da concepção da escrita de Brault, e a figura do outro é fundamental para o surgimento da subjetividade do texto braultiano.

O vocabulário empregado nesse texto é simples, com palavras correntes da língua francesa, com exceção da palavra *labile*, “lábil”, menos frequente em português, mas que foi preservada na tradução. Apesar de um vocabulário acessível, e de conter elementos da escrita epistolar, o texto não se fecha; pelo contrário, nele é explorado o caráter polissêmico de várias palavras e frases. Mesmo o próprio título, como vimos, tem mais de uma conotação devido à escolha de suas palavras.

As questões pronominais do texto, especialmente referente ao *on* e ao *vous* do francês também requereram alguma reflexão durante a tradução. O *on* utilizado em vários trechos potencializa a variedade de sentidos que o texto pode adquirir. Na tradução tentou-se criar a mesma polissemia do texto de Brault, empregando uma forma mais impessoal e indeterminada em todas as ocorrências do pronome *on*. Já no que se refere ao pronome *vous*, ele foi traduzido ora por “te”, quando pronome oblíquo, ora por “você”, quando pronome pessoal. Essa escolha foi pautada na busca pela aproximação entre escritor (do texto ou da carta) e leitor. O traço de intimidade está presente na escrita de Brault e sobretudo nos *accompagnements* relacionados à escrita epistolar. Embora esse *accompagnement* não seja essencialmente uma carta, como “*La dernière vague*” dedicado à Virginia Wolf, ou “*Interlude*”, dedicado à Katherine Mansfield, ele contém certos elementos da carta e reflete sobre essa escrita.

Outra questão, essa verbal, dificultou extremamente a tradução. Como mencionado na nota número 6, o verbo *jouer* em francês tem várias conotações diferentes, e em seu uso pronominal, como no caso do texto, *se jouent*, existem muitas outras acepções. Exemplo: “não levar em conta”, “ignorar”, “estar em risco”, “estar em jogo”, “rir de alguém”, e ainda, “triunfar”. Essa polissemia dificultou a tradução, porque diferente de outros textos, em que sempre há uma opção mais adequada, nesse em particular, quase todas cabiam como tradução, ainda que totalmente diferentes entre si. A seguir, são listadas algumas traduções do mesmo trecho, nas diferentes acepções:

Lábil e sinuosa, distante e no entanto bem próxima, organizando um espaço fictício no qual estão em jogo os destinos reais...

Lábil e sinuosa, distante e no entanto bem próxima, organizando um espaço fictício no qual não se leva em conta os destinos reais...

Lábil e sinuosa, distante e no entanto bem próxima, organizando um espaço fictício no qual trionfam os destinos reais...

Lábil e sinuosa, distante e no entanto bem próxima, organizando um espaço fictício no qual se riem dos destinos reais...

Nessa tradução foi escolhida a terceira opção, que contempla o verbo “triumfar”. Apesar do trecho não ser simples, entendeu-se que a escrita-carta agencia esse espaço fictício onde o real triunfa, mas não facilmente, e sim graças a garimpar, ou como utilizado na tradução, revirar o improvável. Entende-se que esse trecho refere-se também ao trabalho dessa escrita que se aproxima da epistolar, que ainda que com temas cotidianos e vocabulário simples, vasculha ou revira a língua procurando uma palavra, que dentro do cotidiano alcance o inesperado e o sublime.

No texto ainda estão presentes palavras que se referem ao caráter incerto e volátil da carta, e que também remetem à imprecisão dessa escrita. Dentre elas: “lábil”, “flutuante”, “perdida”, e outras.

Na passagem bíblica, o que as personagens falam uma para a outra é, sem dúvida, importante; mas o mais importante é o que não foi dito, ou seja, a visita em si, o ir ao encontro da outra; e a alegria sentida (por um ser que ainda nem tinha nascido) pela realização desse encontro. Para a voz enunciativa de *Comme une visitation* não é diferente, ela exalta o encontro, do livro com o leitor, da carta com seu destinatário, e engrandece todos os sentimentos que derivam desse encontro. O assunto, como diz o texto, “pouco importa”.

4.5. Pequenas coisas

Abertura

O *accompagnement* “*Petites choses*” é dedicado às crônicas da vida cotidiana e se relaciona ao aspecto que neste trabalho foi nomeado como *Escrita do íntimo e do cotidiano*, apresentado no segundo capítulo.

O texto narra a estória de um velho cronista que vive em Paris e se dedica à escrita das coisas pequenas. Suas crônicas falam de objetos triviais como um bilhete de metrô ou um sabonete. Ele é um observador da vida cotidiana, dos acontecimentos que poucos notam, dada a banalidade de sua natureza.

O escritor francês Émile Zola, não por acaso, é mencionado no texto. Criador e representante do movimento literário conhecido como naturalismo, Zola foi um expoente desse tipo de escrita que se atém às coisas cotidianas, à matéria menos nobre. Porém, Zola o fazia com um propósito bem diferente do cronista desse *accompagnement*. Zola descrevia as pessoas e as situações cotidianas para denunciar as mazelas da sociedade em que vivia. O cronista deste *accompagnement* de *Au fond du jardin*, já não tem esse mesmo objetivo, embora o texto sugira que no passado, houvesse alguma semelhança entre os dois autores.

Um aspecto relevante é que o cronista retratado nesse *accompagnement* e o autor do texto têm muitos pontos em comum, e através voz do texto, que faz as vezes de narrador, é possível notar Brault refletido na personagem de *Petites choses*.

Notamos que Brault, ao tratar de uma matéria mais trivial como o cotidiano, se ateu a uma construção menos complexa de texto. Percebeu-se que nesse *accompagnement*, alguns elementos da poética de Brault quase não se fazem presentes, como por exemplo, os paradoxos, os silêncios, o apagamento das personagens e da subjetividade que dá voz ao texto. Pelo contrário, vê-se claramente que o *accompagnement* narra a estória de uma personagem, com até muitos detalhes. Trata-se de um escritor, homem e de idade avançada, que mora no 14^o *arrondissement* de Paris. Ele escreve sobre

o cotidiano e observa as pessoas comuns. Raramente nos *accompagnements* de *Au fond du jardin*, encontra-se um texto em que exista uma personagem identificável. No texto há apenas uma voz enunciativa que funciona como um narrador. Quanto aos paradoxos, eles só ocorrem uma vez no texto na combinação *âcre et douceuse*, do segundo parágrafo.

Percebe-se que para abordar o assunto da escrita do cotidiano, Brault se vale dessa escrita: o autor não apaga seus traços, nem os de sua personagem, e não usa as ferramentas habituais; a escrita desse *accompagnement* é descomplicada como é o seu tema, e a composição dessa narrativa combina com sua escrita.

Esse é um *accompagnement* que sintetiza muito do projeto literário de Brault, que por meio de uma escrita pensada e bem construída, busca alcançar o insignificante, o trivial, o prosaico.

Petites choses

Acteur et témoin de l'existence quotidienne, il rédige ses chroniques comme des lettres confidentielles. En vieil habitant du quatorzième arrondissement de Paris, il cultive la gouaille gentille et la moquerie bon enfant. C'est un spécialiste des petites choses. Il en fait grand cas. Il y a belle lurette qu'il ne joue plus au Zola sur le zinc. C'était bon pour jeter ça gourmé, libérer sa hargne. Il s'est assagi. Au

Pequenas coisas

Ator e testemunha da existência cotidiana, ele escreve suas crônicas como se fossem¹ cartas confidenciais. Sendo² velho morador do décimo quarto arrondissement³ de Paris, ele cultiva a brincadeira gentil e a gozação inocente⁴. É um especialista das pequenas coisas, e as valoriza muito. Faz muito tempo⁵ que ele não brinca de Zola sobre o zinco⁶. Era bom aprontar umas traquinagens⁷, extravasar sua raiva. Ele ficou sério. De acordo⁸ com

¹ Nesse trecho do texto em francês não existe o verbo ser, mas preferi introduzir “se fossem” na tradução para acentuar o grau de semelhança e a comparação entre as crônicas e as cartas mencionadas.

² A palavra “como” ou o verbo ser no gerúndio “sendo” seriam boas opções para introduzir a frase, mas optou-se por “sendo”.

³ A palavra *arrondissement* será abordada no comentário final, por estar relacionada às escolhas mais pessoais.

⁴ *Moquerie bon enfant*, é uma expressão francesa que não encontra tradução exata em português, mas traz a palavra *moquerie* dá a ideia de “brincadeira”, “palhaçada”, e *bon enfant* se refere à “amigável”, “inocente”, “sem maldade”. Portanto, traduzimos a expressão por “gozação inocente”.

⁵ *Belle lurette*, é uma expressão popular que significa “faz muito tempo”. É uma derivação da palavra *heurette*, de *heure* (“hora”), que na língua falada passou a *lurette*.

⁶ *Ne joue plus au Zola sur le zinc*. Esse trecho será abordado no comentário final dessa tradução.

⁷ *Jeter sa gourme* é uma expressão que significa “primeiras brincadeiras ou loucuras”, sobretudo associado aos jovens. Por associação chegamos à era bom “aprontar suas primeiras traquinagens”, já que em português usamos o verbo “aprontar” para nos referirmos a essa mesma ação.

⁸ *Au gré de* é uma expressão que designa “ao gosto de”, “à vontade de” “ao passo de”. No entanto, no trecho optamos pela forma “através de”, por ajustar-se mais ao sentido geral.

gré de ses errances citadines il collectionne les rebuts d'un espoir fou, pardonnez le pléonasma, et de l'illusion qui permet de survivre.

Quel amour dévoyé du bon sens ne faut-il pas pour, en baissant la voix, célébrer avec justesse dans la compassion la noblesse timide des objets que les humains abandonnent derrière eux ? Seuls les reclus et les exclus accordent un peu de ferveur et beaucoup de sens à une savonnette, un ticket de métro, des chaussettes de laine, un crayon mal taillé, des lacets usés à la ficelle. Choses dérisoirement choses. Il n'y a pas là matière à s'extasier. Le chroniqueur ne dépense pas de fausse gravité

suas andanças urbanas ele colecciona os restos⁹ de uma esperança louca, me perdoem o pleonasma, e da ilusão que permite sobreviver.

Que amor desviado do bom senso não é necessário para, baixando a voz, celebrar com a exatidão da compaixão a nobreza tímida dos objetos que os humanos deixam pra trás¹⁰? Apenas os reclusos e excluídos dão um pouco de fervor e muito significado a um sabonete, a um bilhete de metrô, às meias de lã, a um lápis mal apontado, aos cadarços desgastados.

Coisas infirmamente¹¹ coisas. Não há nada demais nelas¹². O cronista não despende falsa gravidade quando cantarola o sabor acre e adocicado da vida cotidiana. Mas por que o

⁹ *Rebuts* é uma palavra francesa que traz a ideia de algo que “foi jogado fora”. Nesse sentido pensou-se nas palavras “degetos”, “sucata”, mas optou-se por “restos”, já que considerando a sequência da frase, essa foi a melhor opção: “restos de uma esperança louca”.

¹⁰ *Abandonnent derrière eux*, que poderíamos traduzir por “abandonam para trás”, foi traduzido por “deixam para trás”, expressão mais usual no português brasileiro, sobretudo na variação da região sudeste do país, onde esta tradução é produzida.

¹¹ *Dérisoirement* é um advérbio que significa “desprezadamente” ou “ridiculamente”, ou seja, a ideia de “sem importância”, mas com um valor mais pejorativo. Optou-se então pela também advérbio “infirmamente” que contém o mesmo sentido e causa menos estranhamento que os anteriores.

¹² Foi proposto como tradução ao trecho *Il n'y a pas là matière à s'extasier*, a sequência em português “Não há nada demais nelas”, muito usada e que encerra sentido análogo ao da frase francesa. Ressalta-se que o “nelas” foi utilizado para referir-se ao advérbio de lugar *là* do francês. Numa tradução ainda mais aderente, poderia-se pensar em “Não há aí motivo para se extasiar”, mas a primeira opção mencionada atende melhor à tradução proposta, que prioriza a compreensão e coesão do texto.

quand il chantonne la saveur acre et douceuse de la vie quotidienne. Mais pourquoi l'insignifiant prend-il parfois une signification poignante ?

Accoudé à sa fenêtre ou assis sur un banc de square le vagabond du fugace aperçoit le temps, copain détestable, qui se coule par les rues avoisinantes. D'autres fois il suit le sang de l'avant-soir irrigant les artères quasi bouchées du centre-ville. Il compte mentalement les années d'insouciance dont jouiront encore les fillettes qui jouent à la marelle ou dansent à la corde.

Il refait par la pensée le trajet précautionneux d'un chat pelé qui se cherche un mur au soleil couchant et à l'abri des gamins cruels. Il sent battre à ses tempes la vie tout ordinaire qui vaque à ses besognes habituelles et qui fait semblant d'ignorer la mort proche et

insignifiante ganha às vezes um significado tão pungente?

Com os cotovelos apoiados em sua janela¹³ ou sentado num banco de praça o vagabundo do fugaz vê o tempo, companheiro detestável, que corre¹⁴ pelas ruas vizinhas. Outras vezes ele segue o sangue da noite anterior irrigando as artérias quase entupidadas do centro da cidade. Ele conta mentalmente os anos de despreocupação dos quais disfarçarão ainda as meninas que brincam de amarelinha ou de pular corda. Ele refaz em pensamento o trajeto cauteloso de um gato pelado que procura um muro ao pôr do sol, protegido de crianças cruéis. Ele sente bater em suas têmporas a vida ordinária que se ocupa das tarefas habituais e que parece

¹³ *Accoudé* é um adjetivo da língua francesa que significa “estar apoiado nos cotovelos”, e não há um adjetivo de sentido próximo a esse em português. Temos em nossa língua, a palavra “acotovelado” que tem um sentido muito distinto, referindo a um golpe com o cotovelo, o a ideia de estar apertado em um lugar. Como a intenção era manter a imagem dos cotovelos na janela, mencionada pelo autor, preferiu-se traduzir uma única palavra pela longa sentença: “com os cotovelos apoiados em sua janela”.

¹⁴ *Se couler*, verbo que indica movimento, sobretudo dos líquidos, e sugere a ideia de “deslizar”, “escorrer”, “fluir”. Como o verbo em questão se refere à palavra tempo, o primeiro impulso foi traduzi-lo por “voar”, comum na expressão “o tempo voa”, que indica a passagem rápida do tempo. Mas atendendo mais ao texto, optou-se pelo verbo “correr”, e a tradução ficou “que corre pelas ruas”, já “nas ruas” pede o verbo “correr” e não “voar”.

ponctuelle en diable. Telle est la chronique des petites choses. On l'écrit sans faire d'histoires et sans rancœur ou mépris. Elle est simple, elle est humble, elle ne coûte que le salaire de la journée. Après quoi on recommence. A-t-on le choix ? Ici et là, une éclaircie dans la grisaille, une fête imprévue, toute gratuite. Il s'arrête ; il l'a décelée. Il songe avec gratitude aux petites choses qui parlent si bien après coup non pas des humains en général mais de celle-ci, de celui-là, et qui désormais ont une présence en lui. “Pas un bruit. J'aurais entendu marcher dans mon cœur.”

ignorar a morte próxima e extremamente¹⁵ pontual. Assim é a crônica das pequenas coisas. Se escreve sem criar histórias e sem rancor ou desprezo. Ela é simples, ela é humilde, ela¹⁶ custa apenas o salário do dia. Depois do que se recomeça. E se tem escolha? De vez em quando, o tempo se abre¹⁷, uma festa inesperada e gratuita. Ele para; ele a descobriu. Ele pensa com gratidão sobre as pequenas coisas que falam tão bem não sobre os humanos em geral mas desse aqui, daquele lá, e que a partir de agora estão¹⁸ presentes nele. “Nenhum um barulho. Eu teria ouvido passos no meu coração”

¹⁵ A expressão *en diable* dá a ideia de intensidade e algumas possíveis traduções podem ser “muito”, “fortemente” ou “extremamente”. Nessa tradução optamos pela última alternativa mencionada

¹⁶ Optou-se por reproduzir o pronome “ela” na frase, para realçar o sujeito da frase, a crônica, ainda que em português seja desnecessário e até repetitivo. Na língua francesa a repetição do pronome *elle* não é negativa.

¹⁷ Este trecho apresenta duas dificuldades de tradução. A primeira é a construção *lci et là*, que poderia ser traduzido por “aqui e ali”, sem problemas. Já a sequência, *une éclaircie dans la grisaille* indica a ideia de melhoria usando uma imagem relacionada ao clima, que numa tradução muito aderente seria “uma clareada no céu cinza”. Por extensão, pensamos também em “o tempo se abre” e “uma luz na escuridão”. Essas duas sequências juntas, no entanto, produzem um estranhamento em língua portuguesa que não ocorre em francês. Sendo assim, optou-se pela tradução: “De vez em quando, o tempo se abre”

¹⁸ O verbo *avoir* é traduzido por “ter” ou “haver” em português. Contudo na sequência [...] *et qui désormais ont une présence en lui*, soa estranha a tradução “[...] e que a partir de agora tem uma presença nele”. Portanto, preferimos traduzir o verbo nesta frase pelo verbo “estar”: “[...] e que a partir de agora estão presentes nele”.

Comentário final

A tradução do texto “*Petites choses*”, que neste trabalho foi relacionado à *escrita do íntimo e do cotidiano* apresentada no segundo capítulo, traz uma reflexão um pouco distinta das que observamos nos textos anteriores.

Como se viu, o texto aborda um tema cotidiano e mostra a preferência de um escritor pelas coisas “pequenas” e “simples” do dia a dia, fazendo delas sua inspiração de escrita.

Durante a tradução uma certa pesquisa vocabular foi necessária, e muitas expressões foram descobertas pela primeira vez através desse texto. *Belle lurette, moquerie bon enfant, jeter sa gourme, éclaircie dans la grissaille, en diable* são as expressões que se apresentaram como novidade. No entanto, apesar de desconhecidas, uma vez pesquisadas, tais expressões não puseram obstáculos à tradução, como aconteceu nos demais textos deste trabalho.

Somente após a tradução, notou-se que esse *accompagnement* não apresentou tantas dificuldades tradutórias no nível da língua, com exceção de um trecho: *Il y a belle lurette qu’il ne joue plus au Zola sur le zinc*, localizado no primeiro parágrafo do texto. Esse excerto foi verdadeiramente de difícil tradução, já que o significado da palavra *zinc* nessa expressão não era claro. Após pesquisa, chegou-se a uma iluminação sobre a passagem. Admitindo, *le zinc* como uma das maneiras pelas quais os franceses se referem à palavra “bar” ou “balcão de bar”, concluiu-se o sentido do excerto: Parece que o cronista, personagem do texto, deixou de brincar ou de se fazer de Zola, nos bares. O texto sugere que essa fase de imitação passou. É relevante também a menção a Zola, escritor francês, representante do naturalismo, que por sua vez também se referia às “pequenas coisas”, mais de maneira muito mais detalhada.

Outro trecho da tradução deste texto que suscitou questionamentos e levou algum tempo para ser decidido, foi o termo *arrondissement*; por estar relacionado ao que Ana Cristina Cesar chama de idiosincrasias pessoais, ou seja, atrelado às minhas escolhas pessoais, enquanto sujeito tradutor.

Apesar de *arrondissement* ser uma palavra de fácil compreensão para os falantes de francês, é uma palavra que não encontra outra de sentido análogo em língua portuguesa. Designa uma divisão territorial dentro de uma cidade, e

que possui certa autonomia administrativa. A palavra em português que determina esse mesmo tipo de autonomia seria “subprefeitura”, mas pelo menos, no sudeste do Brasil, onde esta tradução é produzida, não temos o hábito de dizer: “moro na subprefeitura da Lapa”, e sim, “moro no bairro da Lapa”. No entanto, a ideia que a palavra *arrondissement* encerra, extrapola o sentido da palavra “bairro”.

Como o intuito desta tradução foi, desde o princípio, apresentar Jacques Brault ao leitor brasileiro, grande parte das escolhas tomadas durante o processo tradutório pautaram-se na aproximação do texto ao nosso leitor. Ou seja, procurou-se, sempre que possível, encaminhar a tradução para que esta não causasse extremo estranhamento ao leitor do português do Brasil; já que os textos de Brault podem causar certo estranhamento, mesmo ao leitor de língua francesa não familiarizado à sua poética, devido à complexidade de sua construção. Porém, no caso de *arrondissement*, preferi manter o termo sem tradução, fazendo o movimento inverso ao exposto anteriormente neste parágrafo, e levando o leitor ao texto. Escolhi deixar o termo estrangeiro na tradução, ainda que ele possa suscitar estranhamento ao leitor. Conclui que a tradução pelo termo “bairro” era ineficiente e a opção pelo termo “subprefeitura”, tão ou mais estranha do que deixar o texto com a palavra francesa.

Essa escolha reforça a constatação que este trabalho me proporcionou: a tradução não é um jogo que admite regras fixas. Na tradução, a tensão entre aproximar o leitor ao texto e aproximar o texto ao leitor, pode ser benéfica e permitir que o jogo permaneça em equilíbrio. Paulo Henriques Britto (2010), no texto, *O tradutor como mediador cultural*, afirma acertadamente:

Traduzir é um processo de mediação bem complexo, que necessariamente envolve um grau elevado de manipulação [...] cada escolha implica uma série de decisões em que o tradutor é obrigado a recorrer a sua sensibilidade, a sua intuição; trata-se de um terreno traiçoeiro em que é difícil justificar as opções feitas, em que a decisão tomada pelo tradutor hoje pode muito bem ser rejeitada por ele próprio amanhã. (p. 136)

No caso da tradução desse *accompagnement*, a citação de Britto pode ser intensificada, já que a decisão tomada pelo tradutor foi modificada até em um mesmo texto, como nos ocorreu.

5. Conclusão

Au fond du jardin, accompagnements é um livro que consegue sintetizar em 140 páginas e 55 textos boa parte do projeto poético-literário de Brault. Para apresentá-lo ao leitor brasileiro, fez-se necessária a contextualização de sua obra poética prévia, que aparece enxuta em *Au fond du jardin*. Entendeu-se que somente descrever e concentrar-se em *Au fond du jardin* seria pouco, dada a aparente complexidade da obra. Entretanto, contemplando-a com o respaldo de informações sobre a produção de Brault ao longo de quase cinquenta anos, pode-se compreender melhor o livro, tanto no que refere à forma, como aos assuntos abordados.

No que se refere especificamente à tradução, percebeu-se que somente através da prática da tradução dos textos, que passou por várias etapas, é que o trabalho pode se modelar como um todo. A identificação dos pontos chave da poética de Brault presentes em *Au fond du jardin*, também foi fundamental para nortear a escolha dos textos que seriam apresentados aqui. No entanto, essa identificação seria impossível sem a leitura e pesquisa de seus outros títulos.

Não foi intencional, mas nosso percurso neste trabalho partiu do mais abrangente, ou seja, do panorama geral da vida e obra do autor, para chegar ao objeto de estudo que é o livro *Au fond du jardin*. A partir desse ponto, conseguimos nos aprofundar um pouco em suas questões mais relevantes e, apresentá-las através das traduções propostas.

Ao percorrer todo esse “caminho” pela obra de Jacques Brault, percebeu-se que se trata de uma poética cíclica. Todos os elementos encontrados na obra de Brault se encadeiam e remetem uns aos outros.

Os elementos elencados como mais relevantes do livro *Au fond du jardin*, recuperam uns aos outros e solidificam esse projeto literário, que não se estabeleceu ao acaso, mas pelo contrário, só amadureceu ao longo dos anos.

A escrita do íntimo e do cotidiano remete à poética da carta, que remete à subjetividade indeterminada que, por sua vez, remete à dissolução que remete à morte. Os aspectos da escrita braultiana são como elos de uma mesma corrente, ou etapas de um mesmo caminho.

Jacques Brault é um escritor das coisas triviais e das formas breves. Brault é um escritor simples, como um quintal é simples. Num quintal encontramos diversas belezas; diferentes tipos de plantas que contribuem para a harmonia e embelezamento de um mesmo espaço. Assim, podemos admitir que o “quintal” é a obra de Brault: habitada por uma beleza comum e eclética como são seus poemas, romances, ensaios, peças de teatro, traduções e textos críticos. Em última instância, o “quintal” é o próprio autor; sua implicação nos textos se manifesta pela presença de um *je* que é mais do que uma figura de estilo, esse *je* se parece com o autor. Como diz Lemaire (1987, p.225) : “o engajamento de Brault é total em tudo que escreve”. Sua obra reflete o próprio autor sem, no entanto, ser autobiográfica. No *accompagnement Se fragmenter*, o eu enunciativo diz: “Autobiografia, você diz; talvez, mas de quem exatamente?” (BRAULT, 1996, p. 130). Cabe ao leitor enveredar-se neste caminho e descobrir.

Ao longo deste trabalho, que visa a tradução dos textos de Brault, alguns pontos relativos à prática da tradução foram elucidativos e nortearam grandemente o processo tradutório.

O primeiro deles foi identificar e escolher os *accompagnements* que seriam traduzidos, relacionando-os aos pontos que mais nos chamaram atenção durante o estudo da poética do autor. Relacionar os *accompagnements* aos aspectos mais marcantes de *Au fond du jardin* foi o ponto de partida para a tradução.

Após essa etapa, os cinco textos representativos dos cinco pontos da poética levantados passaram por várias traduções e reescritas. Nesse ponto do trabalho, percebemos que a quantidade de notas era muito numerosa, mas o que mais se colocou como um problema que demandava solução foi encontrar a melhor maneira de apresentar tais notas.

Como mostramos no terceiro capítulo dedicado à metodologia que adotamos, ao nos debruçarmos sobre o trabalho de Ana Cristina Cesar, no qual a autora comenta seu processo de tradução, percebemos que a chave para a apresentação de nossas notas poderia estar ali. Assim como Cesar (1999), que identificou os diferentes tipos de notas em sua tradução, verificou-se que as notas ou comentários, além de numerosos, eram distintos: alguns referiam-se à poética de Brault, outros a particularidades geográficas; alguns aludiam a autores, e outros a curiosidades e elementos culturais.

Cesar reconheceu três tipos diferentes de notas. Segundo a autora, uma primeira categoria abarca as notas mais amplas, gerais, e voltadas para os aspectos ligados à poética do autor traduzido. A segunda categoria, engloba as notas mais pontuais e referentes às questões linguísticas. E a terceira categoria é voltada para as notas mais arbitrárias, porém que revelam as escolhas pessoais do tradutor no texto, são o que a autora chamou de “idiossincrasias estilísticas”. De acordo com Cesar, essas notas podem ainda ser muito próximas às da primeira categoria. Ressaltamos que, apesar de identificar a diferença entre as notas de seu trabalho, Cesar não as separou de acordo com sua divisão.

Partindo dessa luz lançada por Ana Cristina Cesar, optamos por dividir as diferentes notas e comentários em três categorias, como identificadas pela autora. A cada uma dessas categorias ou partes, nomeamos, respectivamente: “abertura”, “tradução com notas” e “comentário final”. Entendemos que todas as notas são, essencialmente, comentários à tradução e, por essa razão escolhemos “comentário final” como o título da parte final de cada tradução apresentada.

Como também já discorreremos, a separação das notas nessas três partes distintas do texto, facilitaram a organização e estruturação de nosso trabalho, tanto para a apresentação desta dissertação, como para possíveis desdobramentos deste texto.

A divisão dos comentários que propusemos, baseada nas reflexões de Cesar, nos ajudou a perceber uma outra questão relativa à prática da tradução. Na terceira parte de nossas traduções, que chamamos de “comentário final”, mostramos alguns momentos em que nossas escolhas se fizeram mais contundentes. Ou seja, foi nesse espaço que comentamos algumas escolhas, que não se justificam apenas pelos fatores linguísticos, mas sim, ao gosto pessoal da tradutora. Certamente toda a tradução implica um tradutor agente que escolhe, que participa constantemente do processo, e neste trabalho não foi diferente; mas na parte do “comentário final”, o sujeito tradutor está mais explícito e liberto.

Retomaremos rapidamente apenas duas situações que resumem os momentos nos quais nos permitimos maior liberdade enquanto tradutor.

O primeiro está na tradução de “*Celle qui vient*”, primeiro *accompagnement* apresentado. Nessa tradução, que evocava Montaigne e Dom

Quixote, deparamos com traduções de outros tradutores, para a mesmo trecho utilizado por Jacques Brault. Em vez de considerar uma tradução já estabelecida para os determinados trechos, preferimos propor uma nova tradução para cada passagem, e confrontá-las, analisando e relatando os motivos que nos levaram às escolhas tomadas.

No segundo *accompagnement*, muitos comentários foram produzidos e mostraram os porquês das escolhas feitas. Porém, um elemento tornou-se mais evidente a partir de então: a questão de adequação da tradução ao leitor brasileiro. A princípio, o intuito da tradução dos textos de Brault era apresentar o autor ao leitor que desconhece sua obra, de uma maneira acessível e que não afugentasse tal leitor. Conhecendo o esforço de Jacques Brault em aproximar-se de seus leitores, partimos do mesmo princípio e começamos uma tradução que aproximasse o texto de Brault ao leitor do Brasil. Desse modo, a escolha pelos pronomes pessoais, que denotam informalidade em português, foram preferidos. Muitos vocábulos, verbos, e trechos inteiros também foram, algumas vezes, traduzidos de maneira que não causassem estranhamento durante a leitura. Contudo, percebemos, durante o processo de tradução, que nem sempre a “simplificação” do texto estrangeiro é produtiva para a tradução.

Nesse sentido, observamos que ainda que o texto traduzido deva ser agradável e fazer sentido para seu leitor, aspectos do texto de língua estrangeira devem continuar presentes na tradução, mesmo que causem um pouco de estranhamento. Desde o começo dessa pesquisa, quisemos que o leitor brasileiro conhecesse Jacques Brault; e para tal, a tradução não poderia descaracterizar completamente a escrita do autor. Dessa maneira, portanto, constatamos que uma tradução se constrói somente no ato de traduzir, e que na prática, os conceitos preestabelecidos, nem sempre se mantêm fixos. Essa percepção ocorreu sobretudo, a partir da tradução do segundo *accompagnement* “*Il y a quelqu’un?*”, e se repetiu nos três seguintes: “*Va facteur, viens!*”, “*Comme une visitation*” e “*Petites choses*”.

A partir dessa experiência tradutória e de assumir o papel de tradutor como sujeito que opina, escolhe e reescreve, entendemos que a neutralidade do tradutor, tão prezada por alguns, é praticamente impossível e inviável. Para o tradutor, enquanto sujeito inserido na sociedade, certo posicionamento e certas escolhas são incontornáveis; e durante a prática da tradução, tais escolhas se

impõem linha após linha. Com efeito, são justamente as escolhas que nos definem como tradutores.

A respeito dessa neutralidade ou apagamento do tradutor, Francis Henrik Aubert (1994) reflete:

A análise das relações imagéticas entre os participantes dos diversos atos de comunicação, inclusive do ato tradutório, bem como a constatação de que ocorre uma intersecção variável e imprevisível, e que jamais se confunde com a identidade entre as mensagens, pretendida, virtual e efetiva, comprovam a inviabilidade do “apagamento”, isto é, da produção de um texto, tradução de outro, em que a presença do tradutor não seja manifesta. [...] o tradutor, longe de ser um médium passivo para manifestação do Autor e do texto de partida, terá de tomar decisões nos mais diversos níveis: comunicativo, linguístico, técnico. É, portanto, e inevitavelmente, agente, elemento ativo, *produtor* de texto, de discurso. (AUBERT, 1994, p. 80, grifo do autor).

Segundo o autor, é impossível que uma tradução não contenha as marcas de seu tradutor, e essa observação foi constatada durante este trabalho.

Paulo Henriques Britto (2010) também teoriza sobre as escolhas inerentes ao processo de tradução e sobre a neutralidade do tradutor:

O trabalho do tradutor é uma forma de mediação cultural. Traduzir é um processo de mediação bem complexo, que necessariamente envolve um grau elevado de manipulação. Essa manipulação só pode ser desprezada para todos os fins práticos quando se trata da tradução de textos em que o elemento humano é quase de todo ausente: por exemplo, manuais de operação de máquinas e relatos de experimentos científicos. No outro extremo do espectro temos a tradução literária, sendo a tradução de poesia o extremo do extremo. Aqui não pode haver nenhuma pretensão de neutralidade, de objetividade mecânica: cada escolha implica uma série de decisões em que o tradutor é obrigado a recorrer a sua

sensibilidade, a sua intuição; trata-se de um terreno traiçoeiro em que é difícil justificar as opções feitas, em que a decisão tomada pelo tradutor hoje pode muito bem ser rejeitada por ele próprio amanhã. (BRITTO, 2010, p. 136).

Por meio das duas citações e da experiência tradutória durante esta pesquisa, vemos que a neutralidade do tradutor é impossível. Toda tradução é um novo texto que traz as marcas de seu autor.

Ainda sobre o posicionamento do tradutor, Britto esclarece:

O primeiro a formular com clareza o problema das decisões cruciais que têm de ser tomadas pelo tradutor literário foi Schleiermacher, em seu famoso ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de 1813: em última análise o tradutor tem duas opções — ou bem ele traz o texto até o leitor, “domesticando-o”, para usar a terminologia atual, ou bem ele leva o leitor até o texto, numa tradução “estrangeirizante”. Mas Schleiermacher afirma que os dois métodos “são tão diferentes um do outro que um deles tem de ser seguido tão rigidamente quanto possível do início ao fim. De qualquer mistura resulta necessariamente um resultado pouco confiável e é de se recear que autor e leitor se percam por completo” (in Heidermann (org.), 2001). Neste ponto, o apreço de Schleiermacher pelas idealizações absolutas falou mais alto do que o conhecimento prático que ele certamente teria adquirido com a sua experiência de tradutor (já que ele verteu para o alemão boa parte da obra de Platão). Na verdade, a própria ideia de que seria possível fazer uma tradução totalmente domesticadora ou totalmente estrangeirizante não pode ser levada a sério. Pois uma tradução totalmente domesticadora seria na verdade algo que não é mais uma tradução: isto é, uma adaptação. [...] Por outro lado, é difícil imaginar o que seria uma tradução totalmente estrangeirizante; [...] Na prática, ao contrário do que afirma Schleiermacher, o que o tradutor faz é situar seu trabalho em algum ponto dessa escala entre a adaptação pura e simples e a reescrita menardiana,

ora aproximando-se mais de um extremo, ora mais do outro.
(BRITTO, 2010, p. 136).

Além de explicar o conceito proposto por Schleiermacher, Britto mostra que a prática é muito diferente dessa teoria, como já comentamos anteriormente nesta conclusão. A tradução não admite regras fixas, já que é um processo vivo, dinâmico, e que implica o elemento menos suscetível às regras: o ser humano.

Nossa tentativa foi traduzir Brault, conscientes de que toda tradução é uma reescrita, sem, contudo, apagá-lo na tradução. Por se tratar de um autor de escrita complexa, muitas vezes, tendemos para uma tradução que aproximasse Brault do leitor brasileiro. No entanto, para permitir que os traços de sua poética permanecessem presentes nas traduções, por vezes, fizemos o movimento contrário, levando o leitor até o texto de Brault. A tensão entre aproximar o texto ao leitor, e o leitor ao texto, foi mantida durante todo o processo de tradução. E por mais difícil e repleto de escolhas incontornáveis que o caminho seja, vivenciá-lo é, de alguma forma, inserir-se no mundo; deixar rastros.

Referências

ARINO, M. **L'apocalypse selon Michel Tremblay**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 173-174.

ARRIVÉ, M.; GADET, F.; GALMICHE, M. **La grammaire d'aujourd'hui**. Paris: Flammarion, 1986.

AUBERT, F. H. **As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: Edunicamp, 1994.

AUDET, R. À propos du feuillet idéal (la chronique comme pratique de l'essai). CAUMARTIN, A. et LAPOINTE, M. E. (dir.), **Parcours de l'essai québécois**. Québec : Nota Bene, 2004, p. 47-61.

BARTHES, R. **Le plaisir du texte**. Paris : Seuil, 1973.

_____. **Le bruissement de la langue**. Paris : Seuil, 1984.

BASSNETT, S. **Estudos da tradução**. Trad. Sônia Terezinha Gehring et al. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2005.

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro : Lucerna, 2006.

BELLEAU, A. Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault. **Liberté**, Montréal, v. 12, n. , mars-avril 1970.

BERNIER, F. **Seuils et effacements dans les essais de Jacques Brault**. Montréal : Université de Montréal, 2002.

BIBLIA, N. T. Lucas. Portuguais. **Bíblia sagrada**. Reed. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica trinitariana, 1994. Cap. 1, vers. 39-56.

BIRON, M.; DUMONT, F.; NARDOUT-LAFARGE, É. **Histoire de la littérature québécoise**. Montréal : Boréal, 2007.

BRAULT, J. Fragment d'un Baudelaire. **Liberté**, Montréal, v. 9, n° 4, 1967, p. 8-12.

_____. "Saint-Denys Garneau 196". **Études françaises**, Montréal, v. 4, n° 4. 1968.

_____. **Agonie**. Montréal : Éditions du Boréal, 1993.

_____. **Poèmes des quatre côtés**. Montréal : Éditions du Noroît, 1975.

_____. Carnet d'un apprenti (extraits). **Liberté**, Montréal, v. 21, n° 2, 1979.

_____. Quatre essais miniatures. **Voix et Images**, Montréal, v. 12, numéro 2 (35). 1987, p. 182-185.

_____. Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy). **Voix et Images**, Montréal, v. 14, n° 3, (42). 1989.

_____. **Ô saisons, ô châteaux**. Montréal : Éditions du Boréal, 1991.

_____; MELANÇON, R. Quelques éclaircies. **Études françaises**, Montréal, v. 31, n°2. 1995, p. 119-128.

_____. **Au fond du jardin: accompagnements**. Québec : Éditions du Noroît, 1996.

_____. Paragraphes. **Études françaises**, Montréal, v. 35, n° 2-3, 1999, p. 131-133.

_____. **Poèmes**. Montréal : Éditions du Noroît, 2000.

_____. **Dans la nuit du poème**. Montréal : Éditions du Noroît, 2011.

BRITTO, P. H. O tradutor como mediador cultural. **Synergies Brésil**, Rio de Janeiro, n° spécial 2. 2010, p. 135-141.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica, **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

CAVAILLÉ, C. **Philosopher depuis Montaigne et après Wittgenstein: Instances des essais**. Paris: L'Harmattan, 2008. p.118

CERVANTES de SAAVEDRA, M. **Dom Quixote de la Mancha**. Cap. 74. De como Dom Quixote adoeceu, e do testamento que fez, e sua morte. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.601.

CERVANTES de SAAVEDRA, M. **El ingenioso don Quijote de la Mancha**. Cap. 74. *De como don Quijote cayó malo, y del tratamiento que hizo, y su muerte*. p. 518. Disponível em:
http://www.educa.jcyl.es/educacyl/cm/gallery/Recursos%20Infinity/tematicas/webquijote/pdf/DONQUIJOTE_PARTE2.pdf

CESAR, A.C. **Crítica e Tradução**. São Paulo : Ed. Ática, 1999.

CHAMBERLAND, P. De la damnation à la liberté". **Parti pris**, Montréal, v. 9, n° 11, été 1964, p.78-79

CHANTILLON, P. La mémoire humiliée de Jacques Brault. **Le mal-né : seize études sur la poésie québécoise**. Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 143-153.

DAUNAIS, I. Un étrange bruissement d'insecte. **Liberté**, Montréal, v. 39, n° 5., 1997, p. 160-165.

EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro e al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p.39-56.

FALEIROS, Á. **Traduzir o poema**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GARCIA, J. La poésie de Jacques Brault. **Liberté**, Montréal, v.17, n°4., 1975.

GARNEAU, H.S.D. **Poésies. Regards et jeux dans l'espace**. (1937). Les Solitudes, Montréal : Fides, 1972, p. 97

GRASSI, M. C. **Lire l'épistolaire**. Paris: Colin, 2005.

HÉBERT, F.; WATTEYENE, N. **Précarités de Brault**. Montréal : Nota Bene, 2008.

HOUAISS, A. & VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

JAKA, A. **La traduction récréatrice et récréative au Québec et au Pays basque : exemples de Jacques Brault et de Joseba Sarrionandia**. Disponível em : www.act-cats/young-researchers_archives/jaka.pdf

JOVER-FALEIROS, R. O “on” entre nós e os outros: uma aula contrastiva de Mário Laranjeira. **Mário Laranjeira: poeta da tradução**. FALEIROS, Álvaro (org.) / Vários autores. São Paulo: Dobra Editorial, 2013, p. 102.

KNEBUSCH, J. Le paysage d'Europe dans la poésie française au début du 20^e s. **Lendemain**, 36^e année, Paris, v. 40, n° 145, avril 2012, 55-73.

LACHAPELLE, M. P. **Jacques Brault: une mémoire plurielle**. Mai 2009, p.1. Disponível em: <http://www.greres.lit.ulaval.ca/images/Lachapelle,%20Marie-Pier.pdf>

LAMONTAGNE, M. A. La lecture enfuie. HÉBERT, F. et WATTEYNE, N. (dir.) **Précarités de Brault. Convergences** n. 41. Montréal : Nota Bene. p. 71-72., 2008.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Edusp, 2003.

LAROUSSE. **Dictionnaire compact plus**. Paris : Éditions Larousse, 2008.

LAROUSSE. **Dictionnaire des synonymes**. Paris : Éditions Larousse, 2007.

LEFRANÇOIS, A. Entretien avec Jacques Brault . **Liberté**, Montréal, v.7, n° 4 (100). 1975.

LEMAIRE, M. Jacques Brault essayiste. **Voix et Images**, Montréal, v.12, n° 2 (35). Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1987.

_____. Jacques Brault dans le matin. **Voix et Images**, Montréal, v. 2, n° 2 (35). Les Presses de l'Université du Québec, 1976.

LE PETIT ROBERT. Version électronique du Nouveau Petit Robert 2.1. Dictionnaires Le Robert/ VEUF, 2001.

LE ROBERT MICRO. Paris : Éditions Le Robert, 2006.

MAGNARD, P.(dir). **Métaphysique de l'esprit: de la forme à la force**. Coll. Philologie et Mercure. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1996. p. 273.

MAILHOT, L. Contre le temps et la mort : Mémoire de Jacques Brault. **Voix et Images**, Montréal, v.3, n° 1. 1970.

MASSÉ, A. **Jacques Brault et l'Autre – Une poétique de l'accompagnement**. Montréal : Université de Montréal. Mémoire accepté le 27 novembre 1995.

MAULPOIX, J. M. **En chemin avec Jacques Brault**. Disponível em: www.maulpaoix.net/Brault.html

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Trad.Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo : Perspectiva, 2010, p. 3-6.

MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MONTAIGNE, M. **Essais III**, chap.IX, De la vanité. Ed.P.Villey et Saulnier, 1595, p. 428. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Essais/Livre_III/Chapitre_9

MONTAIGNE, M. **Ensaio III**. Cap. IX, Da vaidade. Trad. Sérgio Milliet. Col. Pensadores, 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 442.

MONTAIGNE, M. **Sobre a vaidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 44.

MONTAIGNE, M. **Les essais de Michel seigneur de Montaigne: donnez sur les plus anciennes**. Par Pierre COSTE. Paris: La Societé, 1725, p. 214. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=8pJYAAAACAAJ&rdid=book-JYAAAACAAJ&rdot=1>

MONTAIGNE, M. **Essais I**, chap.XX, Que philosopher c'est apprendre à mourir. Ed.P.Villey et Saulnier, 1595, p.31. Disponível em:
http://fr.wikisource.org/wiki/Essais/Livre_I/Chapitre_20

MONTAIGNE, M. **Ensaio I**, cap.XX, De como filosofar é aprender a morrer. Trad. Sérgio Milliet. Col. Pensadores, 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 52.

MONTAIGNE, M. **Os ensaios: uma seleção**. SCREECH, M.A. (org.). Trad. e notas Rosa FREIRE de AGUIAR. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010, p. 52.

PAQUIN, J. **L'écriture de Jacques Brault : de la coexistence des contraires à la pluralité des voix**. Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 1997.

RICARD, F. Livres de poésie : (Jacques Brault, Paul Chamberland). **Liberté**, Montréal, v.17, nº4. 1975.

RIENDEAU, P. Incursions et inflexions du narratif dans l'essai (Brault, Bourneuf, Jacob, Yergeau). AUDET, R. et MERCIER, A. (dir.), **La narrativité contemporaine au Québec. La littérature et ses enjeux narratifs**. Québec : Presses de l'Université Laval, 2004, p. 257-286.

SOTIROPOULOU-PAPALEONIDAS, I. **Jacques Brault : théories/pratique de la traduction. Nouvelle approche de la problématique de la traduction poétique**. Sherbrooke : Éditions Didon, 1981.

STAROBINSKI, J. **Montaigne em movimento**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

THÉORET, M.; MAREUIL, A. **Grammaire du français actuel**. Montréal : Centre Éducatif et Culturel inc., 1991.

VALLIÈRES, M. et al. **Histoire de Québec et de sa région**. Québec: La Presse Université de Laval, 2008.

Websites :

<www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=41705>. Acesso em: 18 Ago. 2014.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_Qu%C3%A9bec-Paris>. Acesso em: 9 Jul. 2014.

<<http://www.larevolutiontranquille.ca/fr/epilogue.php>>. Acesso em: 28 Mar. 2014.
<<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/quiet-revolution/>>. Acesso em: 5 Abr. 2014.

<<http://www.scuolissima.com/2012/04/testo-agonia-ungaretti.html>>. Acesso em: 19 Set. 2014.

<<http://recit.cstois-lacs.qc.ca:8080/encyclopedie/spip.php?article26>>. Acesso em: 2012.

<<http://www.fabula.org/cr/54.php>>. Acesso em: 30 Out. 2014.

< <http://www.estudopratico.com.br/onomatopeia/>>. Acesso em: 20 Jul. 2014.

Anexo A – Outros accompagnements de Au fond du jardin

Nesse anexo foram inseridos todos os *accompagnements* mencionados neste trabalho.

Tais textos não foram traduzidos, mas encontram-se nas próximas páginas por terem sido citados nesta pesquisa, sobretudo por terem o mesmo tema dos textos que foram traduzidos.

Eles foram publicados em 1996, e integram o livro *Au fond du jardin - accompagnements*.

Madame

– Croyez-le ou non, Madame Liselotte est amoureuse du roi. – À sa façon, bien entendu: à la palatine... - Bah! le Soleil s'en moque. – Monsieur son mari ne lui suffit pas ? – Hé! boule-de-suif ne roule qu'avec ses mignons. – Mettez les

choses au compte des “singularités curieuses” dont raffole à les rapporter le petit duc chafouinard. – Mais son fils, le beau Philippe ? – Ah... le futur Régent écoute pieusement sa mère, certes, et l’adore: sitôt le dos tourné il court se contredire avec ses chères partouzardes. – C’est la vie de famille, quoi!

Que devenir, jetée à vingt ans dans un monde limité, hostile à l'étranger, qui se résume en quelques lieux de hautes intrigues et de basses jalousies: Versailles, Marly, Saint-Cloud, le Palais Royal? Et si en plus on est pétillante d'esprit, indépendante de pensée, encline à raconter des histoires salaces, à chasser rudement le gibier et à le dévorer goulûment? C'est clair: on n'est pas aimée, on est tolérée, sinon détestée.

Tant pis. Qu'on apporte le potage à la bière, le boudin, le jambon cru avec la choucroute, et aussi les crêpes au hareng-saur. Mangeons jusqu'à difformité. Galopons dans les bois. Lançons des saillies par les salles de jeux. Et rentrons dans nos appartements. Rentrons en nous-mêmes. Écrivons. Au besoin des médisances indicibles sur la place publique. “Il volait, il mentait, il jurait, il était athée et sodomite.” Graine de ministre, en somme.

L'époque était friande de manuels épistolaires. On multipliait les ce-qu'il-faut/ce-qu'il-ne-faut-pas. La princesse palatine n'a cure de ces couillonades. Sa boulimie va de la table à l'écritoire. Le siècle n'a jamais connu pareille avaleuse de papier. Elle écrit lettre sur lettre, mêlant désirs et frustrations, dans le désordre de la fougue, avec une audace qui bouscule et broie la médiocre existence. Verdeur et candeur se confondent, les événements surgissent sans crier gare et les gens se déplacent à l'allure du vent. Dans l'œil du tohu-bohu, une rondouillarde inaimée cherche en vain sous ses replis grassex la jeune fille exilée du Hanovre, et qui avait, qui a toujours l'âme plus satinée que peau d'enfant. Elle ne s'attendrit pas. “Je ne regrette ni mon bonheur de trois mois, ni ma tristesse de trente ans”. Elle sait bien, écrivant sans discontinuer, quelle illusion est l'embarquement pour Cythère. Elle glisse, elle n'appuie pas sur les réalités qui la désobligent. Écrire autant et avec telle désinvolture est façon de se taire. L'imprudence des propos et l'impudeur des tournures composent une

sourde clameur, continue, pour couvrir, comme sous des amas de nourriture, la nostalgie qui la tenaille.

Mais notre épistolière attrape une autre feuille blanche et vite, avant l'extinction des feux, raconte que demain elle fera ses délices de "courte messe et longue saucisse". On en rira, sans doute. Cette pensée fait tressauter sa bonne bedaine, et la nuit s'avance moins sombre. Voyons. qu'écrivions-nous déjà? Zut, la chandelle est morte. Paix à son âme, la chanceuse. Un pan de lune au mur fera beaucoup de compagnie. Allez, lutins du rêve palatin, lutinez-moi.

Interlude

Encore un matin pour Katherine, un matin de fleurs, un matin-fée, comme elle les aime. La barque qui la ramène de l'île de Bandor où elle a vu l'ours encagé, les souffleurs de verre et la tour du guet, pointe vers le rivage qui s'approche par légères saccades. Sur la jetée qui protège le port de Bandol, elle a pensé à son frère qui est mort, à Anton Pavlovitch qui est mort lui aussi, à la guerre qui met des morts partout. Aura-t-elle encore le courage d'écrire des nouvelles ? Comment éprouver l'empathie nécessaire, à quoi bon noter une fois de plus que "le pot à eau et la cuvette luisent comme le ciel au-dehors" ?

Le soleil de janvier a beau chauffer de toutes ses forces, il ne calme pas sa détresse ni n'apaise sa colère. La fraîcheur, la gentillesse, l'innocence même, et les demi-teintes : demi-mensonges... Il faudrait écrire "simplement la vérité nue, comme seul un menteur peut la dire". Mieux vaudrait abandonner. Une perception délicate ne suffit pas; une technique solide tourne à l'artifice. Et cette solitude qui donne froid au creux des os. Elle entend tout à coup par le sentier caillouteux qui mène à sa pension la voix du cher Leslie. Petite sœur, petite Kate, raconte le pays, le temps de l'île, l'enfance qui n'a pas fui, les pauvres choses, tu sais bien, qui suivent ton ombre.

Il est midi juste. Une torpeur d'hiver s'étend sur la tuile des toits. Katherine a pris une rame de papier, a essuyé ses plumes, débouché l'encrier. L'île du bout du monde est venue à la fenêtre. Les dernières années, chaotiques, s'estompent. Demain, son angoisse, prend la fuite. Elle écrit, dans le pur attrait du phénomène. Comment s'appelait déjà la petite chouette blanche et muette dans ses bottines de garçonnet? Else... oui. Qui voulait tant apercevoir la "tite lampe" dans la maison de poupées. Un rien que le moindre mépris briserait. Une brindille de monde révolu. Et le voyage avec grand-mère, tout étourdie de vieillesse, et le poirier qui réjouissait l'épouse trompée, et le drame qui couvait sous le bonheur simple d'une famille au bord de la baie. Elle continue sans se relire. "Je dirai tout, même comment, à la maison, le panier à linge grinçait." Elle descend jusqu'au creuset de l'infantile qui ne parle pas. Elle trace le silence qui fait un long sillage

en elle depuis tant d'années. Et la toux poissée de crachats sanguinolents se met à rendre un son juste et pur.

Le soir déjà. Leslie et Anton demeurent à ses côtés. Tantôt l'un chuchote: c'est cela; l'autre corrige tout bas: pas encore, pas tout à fait. Elle s'acharne, mais comme sans effort. Elle aurait envie de pleurer. "mais ça prendrait du temps de pleurer comme il faut sur tout ça". Alors elle continue à distance, pour l'atmosphère et la tonalité, vaporisant l'intimisme d'une tendresse qui s'ignore, et c'est mieux ainsi, car soi-même n'intéresse personne, bon tout au mieux à vivre l'atroce.

Les personnages défilent, les amours clandestines, les trahisons tues, le train-train de l'existence morne et parfois ravie comme peut l'être la laideur par un élan de beauté. la mort par un instant de paix parfaite. Les nouvelles ont perdu leur piquant, leur gracieux, leur chatoyant. C'est comme si le désespoir et la maladie avaient passé une râpe sur les saillies de l'âme. Katherine est au plus proche du lointain, insensible pour une fois à ses teneurs nocturnes. Étrangement démunie. Dépaysée de sa douleur. Et voici encore la clôture où riait l'oiseau des îles, ririkitari; le frère et la sœur s'enchantaient la nuit, sous les couvertures, de ces cris moqueurs qui portaient pourtant une espèce de bénédiction apaisante au cœur des misères enfantines.

Le soir profond a poussé sur la mer de vieux nuages et terni la fenêtre. Elle lève enfin les yeux. Où ira-t-elle dormir, en quel songe étonné ? Là-bas. on devine Bandol assoupi, son île de Bandor qui se désamarre et s'éloigne, grand poisson plat se glissant parmi les lanternes des pêcheurs. Katherine est heureuse. Elle pleure.

La dernière vague

Non, Virginia, non, pas la Tamise, de grâce; c'est encore plus sale au mois de mars et plus froid qu'en plein hiver. Croyez-en votre aérienne Mrs. Dalloway. Elle s'y connaît en printemps qu'on ne mérite guère, et vogue quand même la galère, on se déplie, on se déploie sur le monde, on écarte les bords du pire, on élargit jusqu'à l'encadrer d'infini cette belle journée de jouissance. On écrit, on écrit, avec des battements de Bonheur illusionné. "J'ai besoin d'un gémissement, d'un cri."

Retournez à Rodmell, à la campagne où l'on vit dans les choses, allez au bord de l'Ouse comme pour vos promenades ponctuelles. Cette eau n'a pas d'apparences. Alors, plus rien à traverser. Posez votre canne et votre chapeau. Le merle déjà siffle et fuit dans le fracas de sa frayeur. La phalène en son cocon tressaille. Enfin, vous pouvez vous abandonner à votre douleur. L'eau se referme muette comme votre dernier livre.

"Je sens dans mes doigts le poids de chaque mot", et les mots qui vous viennent, frôlements du temps, n'appartiennent qu'à d'autres mots. Les images morcelées miroitent dans la mémoire. Le père était sévère, comme une eau morte justement. Éclat de tesson plus coupant qu'un couteau. Vous vous étiez rendue à London Bridge, c'était en janvier dernier. Vous contempriez le fleuve enveloppé de brume. La démence ne se démentait plus. Vous touchiez l'obscur sous la boue. Et soudain cette horreur a dessous elle laissé voir, comme un palimpseste, un frottis de lumière. Mousse de souvenirs. Ah! les vacances à Saint-Yves, l'enfance intacte, le jardin en Cornouailles qui dominait la mer, et au loin le phare... Mais Big Ben sonne l'heure présente. "Les cercles de plomb se dissolvent dans l'air." La folie s'éloigne.

Elle revient, l'emboueuse, elle revient vous badigeonner d'une pâte molle, lisse et noire; vous notez que "la face humaine est atroce". Vos grands yeux ronds pourtant, comme aux ailes des papillons, chatoient, et tandis que la folie suinte à travers votre corps, vite vous cherchez quelques couleurs salies, quelques occasions manquées, quelques expressions inconvenantes pour vous

altérer en écriture. “Quelles ombres et quelles stupéfiantes contrées immaculées rendent visite à l'écrivain lorsque se sont éteintes les lumières de la santé.” Vous avez compris, juste avant de vous engouffrer dans le non-sens, et ce répit vous sauve maintenant, Virginia, en quoi la folie désancre le lointain, annule la tenue à distance, et jette l'autre en soi, fragmente et pulvérise toute la différence, confond ce qui est et ce qui n'est pas en une seule vague de sanglot et de silence. Alors, comme d'un coup de rein, la presque noyée a remonté au cœur du fantasme, elle a couru le risque d'écrire ce fantasme, de le rendre à l'altérité. C'est ainsi que pour vous, réputée claire et lucide, les mots décisifs surgissent de la boue.

Vous écrivez malgré la folie, à même la folie, chaque livre est arraché à une ventouse de vase qui voudrait vous avaler. Vous tremblez de savoir quel est le danger. Mais où est la limite? Fragments et débris psychiques s'éparpillent dans les phrases. Quand s'arrêter? Sous la langue subtile et crispée, sous la politesse bourgeoise, court la terreur de se détruire par inadvertance. “La mort est une étreinte. ”

Vous n'en pouvez plus. Il n'y aura pas de prochaine fois. Morte-vivante, jamais. Vous n'écrivez pas pour consentir. Vous n'écrivez plus. Sauf quelques lettres. Puis vous vous habillez, vous traversez le jardin, vous gagnez la berge du canal. L'eau vous lavera de toute cette boue qui vous étouffe depuis... depuis un temps fou. Les vagues de folie ne vous charrieront plus dans la perte. Vous serez la vague, la dernière. “C'est contre toi que je m'élance, ô Mort.”

Miel et fiel

Pourquoi parler, s'expliquer, se justifier? On ne prouve pas l'amour. Par lui le sens est replié sur lui-même, cherchant à se protéger, ne vivant que d'illusions ou consentant parfois à l'allusion. Car pour aimer l'autre, il faut se reconnaître vulnérable. La romancière de l'intimisme irréductible l'a éprouvé dans sa vie comme dans son œuvre, les deux si emmêlés qu'elle ne voit plus où finit l'hébétude d'être abandonné par l'autre, où commence le vertige de l'abandon au langage. "Celui qui aime dissimule. C'est la seule façon qu'il a de survivre. Il se construit un monde neuf et s'y enferme. Un monde de passion et de folie, qui doit se suffire à lui-même." L'imaginaire ici déraile et par avance ou après coup dément l'obsession sexuelle, monomanie réductrice. Mais peut-être s'agit-il de supputations d'une mal-aimée?

Que se passe-t-il au retrait de l'âme quand on aime et qu'on n'est pas aimé? Question de jour et de nuit, lancinante, infini ressassement, orgue de barbarie au milieu des klaxons, des sifflets d'usine, des papotages, des affairéments, du cliquetis des ordinateurs.

Vous étiez tranquille, vous aviez vos habitudes, juste ce qu'il fallait pour maintenir le ronron d'une vie honnête. Un jour, subitement ou par lentes vagues concentriques, votre cœur s'est mis à se serrer, l'inquiétude le disputant au délice. Chanson inachevée. Miel et fiel. On aura beau vous représenter les embûches, l'inassurance sans fin, la frustration inévitable. Tant pis tant mieux. L'amoureux rapport à l'autre soulage, il est vrai, du poids d'exister seulement par soi. Mais elle pèsera lourd, cette délivrance. Pour l'instant tout tient en une bulle légère comme un battement de cils. Vous flottez; la mort n'est que maladie et celle-ci hasard. Au cœur de votre nouvel être, le pire se change en pardon.

La satiété vous héberge puis vous enferme. Seuls au monde... c'est la valse des amoureux, juste avant les adieux. Le désir folâtre, pique et picore. Vous devenez miroir et sosie. Les erreurs sur la personne se multiplient. Le silence bavarde. Le langage n'a plus de lieu hormis le code sentimental où il se crypte.

Mais si d'aventure vous vous mêlez d'écrire, ce qui s'appelle écrire, patatras! C'est là qu'il n'y a plus d'amour heureux, c'est là que vous n'êtes plus deux, ni un ou une, que vous n'êtes plus, n'étant que renoncé. Ce n'est pas que vous ayez trahi le secret; il s'est évaporé. L'insondable qui reste fermé à la raison et surtout au désir vous a confondu. Soit et l'autre: terminé.

Vous serez tranquille, mais comme avant. Vous entendrez en vous et hors de vous la rengaine des mal aimés qui jamais ne s'achève, à l'image de votre écriture. Poétisez, philosophez votre saoul, vous songerez, triste et souriant, que vous n'avez aucune part à ce qui s'échappe d'une vie impénétrable. Vous écrivez encore, déserteur au désert. Puis un jour votre cœur s'est remis à battre la chamade, les rues, la campagne. Il était déjà loin au moment que vous avez senti au fond de vous-même, mais où donc, une autre absence. Vent, pluie, neige et soleil, ouste! le monde se referme; vous n'écrivez plus. À quoi bon ce succédané?

Salle d 'attente

On les a convoqués ou ils se sont amenés d'eux-mêmes. Tous attendent, se confondent avec leur attente. La salle aux murs vert-jaune pisseux est encombrée de civières, chaises roulantes, béquilles, carcans, genouillères, bacs de plâtre, tiges d'acier, tubes de verre, appareils électroniques reliés à des écrans haute définition. Brocante de la maladie ultramoderne.

Les gens se taisent, mais d'où viennent ces voix détimbrées qui semblent filtrer à travers un vagissement de machines? "Nous ne sommes qu'un Moi tremblant et solitaire. Non, ce n'est pas leur patron Poquelin qui parle ainsi, ni Rainer le leucémique confronté à "la très amère mort non diluée", dissimulant sa pudeur sous la préciosité - sa peur aussi. Anton alors, lorgnon pendant sur la poitrine, offrant la nudité de ses yeux où l'ironie se voile d'une pitié subtile ? Pas davantage. Ou Katherine, pourquoi pas, qui se recroqueville de froid, qui va crever dans une éclaboussure de sang? Marie, peut-être, douce ténacité sur squelette de métal ? Qui d'entre vous, amis d'outre-monde, commis avec ce qui grouille dans la vase humaine, n'a pas échappé une plainte, un aveu d'effroi? Et Franz, Marcel, Juan, Antonin, Sylvia, Gérard et les autres, sans oublier les sans-nom, se répètent tout bas, entre deux borborygmes gênants, la vérité tranchante et tranquille. "Quand, dans une famille, quelqu'un a été longtemps malade, et sans espoir de guérison, il vient un moment où au fond du cœur, timidement, on espère sa mort."

Vous avez fini par vous délivrer de votre mal. La salle est vide, assombrie, poussiéreuse. Parfois la nuit on pourrait percevoir un grignotement de souris, un chuchotis de larves et de rouille. Vous êtes parvenus à la plus secrète intimité. corps imaginaire adonné à une âme impalpable, et qu'elle est morose, pourtant chavirée de joie, la pluie d'avril aux oreilles de qui est malade de vous et s'égare dans votre vie mystérieusement continuée.

"Il faut commencer par créer les mots, qui sont les vraies racines de toute douleur humaine." C'est votre compagne Carson qui s'obstine à jouer les extralucides; à quoi bon être guéri sans être soigné ? On n'écrit pas la maladie pour

s'accorder un motif pathétique, encore moins pour se complaire dans une amertume artiste, mais pour la secousse d'une distance à franchir, pour contrer "la manie poisseuse de souffrir". Et surtout pour se couler au lieu le plus reclus de l'intimité ignorante d'elle-même et là, attente incarnée se désincarnant, attraper un morceau de ténèbre, se laisser revenir lumière à la faveur d'une rémission.

L'écriture intimiste poussée dans son dernier retranchement est une agonie. Un passage dangereux vers l'insensé. L'extase du matin ou l'haleine des fleurs, oui, très bien, mais plus loin, s'il vous plaît, encore plus loin. Pour l'instant: dur et atroce. Une écriture intimiste requiert une lecture intimiste. Il faut avoir mal à l'autre, physiquement, par le transfert d'un langage décanté, qui n'a d'existence que s'il chancelle dans un corps qu'il rend malade. On entre à son tour dans la salle d'attente.

L'aveugle au miroir

“Je laisse derrière moi les rumeurs de la place. J’entre dans la bibliothèque.” Dit l’aveugle, fils d’aveugle, caressant du doigt le dos d’innombrables livres. La cécité lui fait un masque qu’il promène, funambule humoresque, par les tours et détours d’un labyrinthe où des miroirs de langage multiplient les mirages.

L’horreur des miroirs, éprouvée dès l’enfance, ne le quitte pas lorsqu’il s’aventure dans sa ville bien-aimée, en proie aux transbordements infinis du rêve à la réalité - et inversement. Buenos Aires alors oscillait entre l’enfer estival et l’hiver glacial, étendant sa tache populeuse vers la campagne environnante, les rues des faubourgs devenaient chemins, sentiers, pistes, et se perdaient dans la pampa. Peut-être était-ce ainsi dans un avenir déjà réfuté comme le temps? Les ruffians et les prostituées des quartiers populaires s’en moquaient par des chansons, romances cruelles, élégies du crime. En battant la mesure et, à même le débrillé, le dévergondage, il écoutait le dialogue sempiternel de l’amour, de la mort, il appréciait aussi le rituel pudique des vers. Façon, sans doute la meilleure, d’apprendre à écrire.

Cependant, l’autre, celui du miroir où le monde et le moi n’ont de certitudes que bégayantes, l’entraîne au centre de l’imaginaire. Une ville obsédante et ironique l’accueille en trompe-l’œil. L’aveugle fend la foule, myriade de caractères typographiques et qui s’agitent comme des fourmis, un étonnement douloureux l’amène à reconnaître (oui, stupeur, il est en proie au miroir) ce qu’il a écrit, sans doute dans une autre vie, à l’intérieur d’un bistrot de crépi rose, parmi les marlous au chapeau incliné sur l’œil noir, assailli par l’odeur lourde des eucalyptus, et il va, il va encore, un pied sur le trottoir et l’autre dans le miroir. Il s’éveille parfois de sa détresse ambulante, des mots lui tenant compagnie, qu’il ne comprend pas, et c’est un poème.

Les rues de Buenos Aires
Sont comme les entrailles de mon âme.
Non pas les rues énergiques
Agitées de hâte et de trafic,

Mais bien la douce rue du faubourg
Attendrie d'arbres et de couchers de soleil.

Fabuler ainsi par la pénombre d'un moi douteux brouille l'image au miroir et offre consolation en ce monde plus précaire que le souvenir. Mais l'aveugle voit grâce à ce miroir, reflet d'une couleur de désert. Il transcrit des citations qu'il prend à son compte en un style froid, élégant, et dont l'auteur n'existe pas. Le doute semble un jeu, espèce de ballet des "peut-être", variation continue des tonalités, vieille peur aussi du fictif qui a lieu, sans raison aucune.

"Comme un aveugle que ses mains précèdent", il tâtonne dans sa solitude, et se mesure à l'image du miroir. Qui rédige ces pages où l'espace de lucidité est d'une étroitesse à donner le vertige? Quelle tranquille puissance de dissolution voue chaque moment d'écriture à l'inutile soi? Mourir de n'être que soi au long d'une vie doucement hallucinée, murmure le miroir. C'est bien la mélancolie qui souffle sur ses yeux chavirés et qui embue de nuit le miroir. "La vaste et vague et nombreuse mort" ne l'a pas conduit, à travers poèmes et récits, au cimetière de la Recoleta où il souhaitait se confier au calme de la corruption. Aveugle désorienté et porteur d'un miroir cendré, il poursuit son errance du côté des "rues avant-dernières" puis des terrains vagues où croissent maintenant les illusions et les gratte-ciel. Il continue à être sourire de sang et de néant parmi les affairés. Et quand monte le beau crépuscule de sa ville défigurée, qui donc, le lisant d'un regard aveugle, se laisse descendre avec lui à l'ombre ultime?

Sourire aux larmes

En voilà un qui ne dérange personne et qui ne s'en plaint pas. "On s'use à se frotter les uns contre les autres." Il se permet, en s'excusant bien sûr, la coquetterie d'occuper peu d'espace. Il ne fait dans les grandes largeurs que pour sauver les apparences, voiler de pudeur l'autodénigrement. Et bien vite il ramène les choses à sa juste mesure, modeste. "Des souvenirs personnels, en poudre, en grains, des fragments d'histoire de France, des fraises des bois... voilà ce qu'on recolte en flânant à l'aventure dans Paris. En outre, si l'on fait attention vraiment, on perçoit à chaque pas la pulsation d'un grand cœur, sous sa semelle."

Henri le méconnu prend son temps, "c'est si long une vie à pied", marcheur à toute épreuve, badaud impénitent. L'insolite lui apparaît d'évidence par des détails triviaux et qui ne retiennent guère l'attention. Les odeurs du caniveau lui offrent une philosophie oiseline sur l'étrange goût d'exister au jour le jour et qui est une grâce sans cesse accordée avec des nuances parfois infimes. On ne s'ennuie pas parmi les petites gens, avec les petits métiers; on jouit de ses petits bonheurs, on ne s'abuse pas de ses petites misères. Vivre avec parcimonie, est-ce une déchéance?

Il lève le nez, allant d'un asile à l'autre, et se dit em souriant que même le désespoir de soi porte au sourire. Ne jetons pas la peau de l'ourson avant qu'il soit né. Prenons la peine, elle ne pèse pas lourd, de prêter une oreille, ça ne coûte pas cher, aux crialleries du quartier sur l'heure de midi. On se frôle, on se reconnaît, on s'arrête, on dépense de la salive, et puis après? Une bonté discrète partout fait son office. Mais elle ne s'attarde pas, elle glisse d'un menu incident à une remémoration sans importance. Henri le voyageur casanier s'oublie, merci mon Dieu, et note les symptômes de la maladie humaine.

Au détour d'une phrase qui a l'air de rien elle aussi, qui s'amène comme ça, comme les autres, une tendresse crispée déforme tout juste un peu le sourire et jette sur le je de l'écrivain une suspicion passagère. C'est une façon de se signaler à soi-même, avec une nonchalance douce et vraie, qu'après tout le moi

d'un piéton sentimental ne compte pas plus qu'il faut, qu'on s'en passerait à l'occasion et au besoin toujours. Autobiographe emberlificoté dans ses amours, Henri le mal-aimant s'en donne pour son rhume. Il ne s'acharne pas; simplement, dans la transparence du sourire amusé, l'amertume se montre à nu et puis rapidement se retire.

Retenue et sans-gêne, ce voisinage aurait pu occasionner des cacophonies d'écriture; au contraire, il confère au ton ironique une émotion inqualifiable, un étonnement curieux qui nous désencombre de nous-mêmes et sans raison nous fait sourire aux larmes.

Ce qui vient du froid

La subjectivité est une chose terrible. Il ne faut se mettre à écrire que lorsqu'on se sent froid comme de la glace. "Est-ce là son credo? Paraître impassible, ce relégué au bord de la Mer Noire y consent. Son style précis, économe, n'ignore pas la violence feutrée. Il est lucide jusqu'à la béance absolue. Aucun amour au monde ne peut tenir lieu d'amour."

Le moi, douteux ou non, reste incompréhensible. N'en faisons pas une inspiration. Il ricane en marchant sur la grève où fientent les mouettes. Il n'a pourtant pas congédié l'espérance, même indéfendable, ce phtisique au visage de grisaille. Inventant des histoires de drôlerie et de compassion, il s'est renié plus que trois fois. Mise à distance, neutralité du ton, rupture ironique : petits mécanismes, simples techniques. Il lance un caillou dans l'eau. Ça fait plouf, bêtement. Le bruit banal trouble pourtant le stoïque. L'intime reste tacite, certes; il est incommunicable. Mais la pitié qui s'obstine et sans désespérer lui barbouille honteusement le cœur?

Un malade chronique doublé d'un infirme affectif crée des personnages pleins de vitalité, chargés de passions. Oui, traversant son objectivité sacrosainte, il atteint la zone de l'ignorance de lui-même et soudain ses troubles et ses dérèglements, par la médiation d'une écriture heureuse jusqu'au tourment, se révèlent des surfaces trompeuses. L'en dessous affleure, la singularité se débusque, et les médecins sarcastiques, les dames au petit chien, les professeurs désabusés, les fonctionnaires ensevelis dans leurs songes, les entremetteuses charitables, les servantes écervelées de fatigue, tout un peuple se met à grouiller, à envahir les livres. Le lecteur s'étonne de s'émouvoir. La surprise signale une ruse sublime; le je de la narration, n'est-ce pas celui même du lecteur?

Le bougon ne s'attendrit pas. Rentrant chez lui sans changer de solitude, il marmonne qu'il n'y peut rien, qu'il doit y avoir malentendu. Lui, il a secrété du langage, tout bonnement, comme cette mer sombre et stupide son ressac et ces galets impavides leur inertie. Ah! il a beau claquer la porte et la verrouiller, on ne

le laissera pas tranquille. Comment a-t-il pu faire mourir un évêque aussi enfantinement? Derrière les phrases précises passe un courant silencieux. Chaleur venue du froid et qui en tremble encore. Voyez, monsieur le reclus, un incrédule s'imisce dans la croyance des autres, il l'habite par probité artisanale et du coup se coupe de ses opinions ou même de ses renoncements. Il écrit bien sûr avec détachement pour mieux se rattacher à des êtres imaginaires où tout se confond. Le lecteur hésite entre le tragique et le ridicule qui ont ici territoire commun.

Là-haut sur son rocher, la maison s'est éteinte, devenant aussi noire que la mer. Monsieur le témoin irrécusable a mis sa subjectivité au lit. Le lecteur poursuit sa lecture, de l'autre côté de la terre. Et cette subjectivité mise en veilleuse lui semble contradictoire. Elle continue à rassembler, sans les confondre, nos différences, elle confère à la première personne du récit un pluriel où chaque singularité s'éprouve comme sans cesse perdue et retrouvée. sceptique et fidèle. Et le reste appartient aux soucis de chaque jour, à la distraction qu'on appelle exister.

À la lettre

Des oiseaux par milliers comme des lettres migrent tout autour de la planète Terre.

C'était autrefois, au temps des marquises bien nées et des roturières montées en graine. Les amours épistolaires battaient leur plein. On s'échangeait des missives empreintes d'élégance, mais en mettant à nu sa pensée - réticences comprises. Quant à la passion, elle empruntait autant à la feinte qu'à la spontanéité. Jamais on ne dérogeait à sa classe, sauf en situation extrême. Et encore. L'une : "J'écris plus pour moi que pour vous. "L'autre : "Mon désespoir n'est donc que dans mes lettres?" En un dialogue aussi aérien que souterrain on se découvre et on se dissimule, on se donne pour aussitôt se reprendre.

Il arrive que le masque tombe. Une vieillissante qui ne se console pas d'avoir été mise au monde puis d'avoir été mariée au sortir du couvent, par force - et par convenance - se venge du mari éloigné. "Mon ami, je vous écris parce que je ne sais que faire, et je m'arrête ici, parce que je ne sais que dire." La pique s'est retournée contre elle. Aveugle ou presque, en proie aux insomnies et craignant la nuit à l'égal de la mort, elle s'amourache sur le tard d'un dilettante qui lui prodigue en retour respect et délicatesse. Pauvre pitance pour un cœur enveloppé. Alors, elle gémit. toute correction abandonnée, elle tempête en sourdine dans son désert. "Il n'y a aucun état, quel qu'il puisse être, qui me paraisse préférable au néant."

Elle réussit à se dénicher une lectrice qui procurera un dérivatif à son ennui viscéral. Mais cette fille bien tournée, vive, instable, extrême, se dépense elle aussi par lettres. Pas de chance. Encore une monomane de la confiance écrite. A-t-on idée de se dévoiler ainsi? À distance, il est vrai. "Et comment est-il possible qu'avec tant d'amour je n'aie pu vous rendre tout à fait heureux?" La pauvre. Vraiment l'esprit s'amoindrit quand on s'active à aimer de front. Par lettre, bien sûr, mais sottise écrite n'arrange rien. Et la péronnelle, qui se prend au jeu, objecte que si notre lucidité refusait de s'aveugler, nous n'aimerions jamais. Impertinence. On se réserve, quand on a peu.

La vieillie se brouille avec la trahie. Elles s'écrivent des horreurs froufrouantes. Elles demeurent proches par la haine qu'entretiennent leurs messages. La cadette, santé fragile, se résout à entrer en agonie comme d'autres en religion. Il n'y a plus de lettres; qu'une tristesse à demi-mots, ultime recours pour conserver un peu de quant-à-soi. Et puis ce dernier expir, qu'on jurerait confié à la poste : "Est-ce que je vis encore?"

Écrire à l'étourdie

“Quelle somette me contez-vous là, et pourquoi ce galimatias?” La bonne marquise note mentalement le début de sa réponse au chamarré d'admiration qui lui envoie des nouvelles de Versailles. “Voilà bien l'évangile du jour.” Et elle rit, pétulante comme le merle qui sautille dans l'herbe. C'est la tombée du jour, le parc frissonne aux premiers vents de l'automne.

Elle rumine encore la continuation du roman d'amour assez fou qu'elle mène avec sa fille pourtant réticente à entrer dans les vues maternelles. Soupier. “Eh quoi, j'aime à vous écrire, cela est épouvantable, c'est donc que j'aime votre absence!” Stupeur. Est-ce Dieu possible? Comment soutenir pareille contradiction quand toute sa vie on fut inaimée? Enfin, on ne poussera pas la passion trop à découvert, on l'attifera de gentilleses, on la troussera en peu de phrases, et vogue la galère vers des choses utiles. Qui ont leur importance, certes, et qui comme du clair qui cache de l'obscur servent à masquer les ratés du cœur. Rien ne vaut les recettes de cuisine pour taire les cris d'angoisse. Et ce fils dévergondé, il faudrait l'admonester, qu'il ne finisse pas comme son père, le sortir de ces “panetées de tétons” où il se complâit à gober de bien curieuses mouches. Ah! elle retrouve son enjouement naturel. Tant mieux. La tristesse attendra. Elle connaît son heure.

Des lettres, des lettres, il n'y aura pas de livre à la fin, non merci, mais une œuvre. Inégale sans doute, c'est inévitable et même souhaitable. Les historiettes piquantes font un contrepoint à la chronique intime. On peut badiner, laisser courir son caquet, prodiguer des conseils de médecine en louant les “évacuations salutaires”, sans pruderie, cela n'empêche pas, au contraire, de marquer la place d'une souffrance à s'enterrer, de célébrer en sourdine une joie qu'il vaut mieux couvrir, mitonner, afin de ne pas donner envie à la fortune de la traverser.

Cet écrivain qui ne s'est pas voulu offre tout et demande tout. L'impossible. Elle divulgue, non sans charme ni coquetterie, les secrets les plus jalousement gardés. Non pas les intrigues de la cour (elle s'en moque) ou les confidences d'alcôves (elle s'en offusque). Et pas davantage ne la retiennent les rituels

tâillons et ridicules des précieux qui s'imaginaient ménager à l'amour des raffinements rares et inouïs alors qu'ils s'enfonçaient dans la quintessence de la vulgarité. Non, cet écrivain terrible sous des dehors anodins s'attaque aux fondements de l'existence.

Les lettres spiralées, tourbillonnantes, capricieuses, où l'on avance et recule d'un seul élan, où le désir se convertit en attente et la digression en aveux directs, introduisent le doute dans les certitudes acquises et n'ont de cesse qu'elles n'aient dépouillé, déchiré les illusions les plus tenaces, comme celle qui consiste à croire que nous vivons, temporairement, à l'abri du pire. Notre dissémination dans le néant n'est pas pour demain ou tout à l'heure, elle est de maintenant. "Nous serons toujours de pauvres chiens."

L'ambiguïté du genre épistolaire connaît ici sa meilleure résolution. Vivre-écrire se simplifie en une mesure où ne pas exister permet d'écrire. Les lettres de la marquise font un feu sans fumée, le texte ne se consume qu'en se nourrissant de lui-même. Humour et mélancolie, tendresse légèrement écoeurée, éblouissement d'adolescente, tout est conséquences qui vont droit à une espèce de parole différée qui s'emporte pèle-mêle sur le papier. On ne peut être davantage distillé dans la portraiture de soi.

La peau est profonde

Certains l'appréciaient, d'autres pas. On lui chercha des poux, elle provoqua des scandales. Campagnarde urbanisée, elle écrivit d'abord à son corps défendant. Et ce corps que'elle avait plus vibrant qu'un élytre l'a pourvue d'une "prose riche et grasse comme la terre où se cultive le melon".

Au coeur de l'expérience sensible règne la sensation et au coeur de celle-ci l'attention inassouvie. La volupté alors vient à l'écriture, non d'une fusion du corps et du monde, mais d'un parallélisme formant contrepoint où ils se répondent l'un à l'autre. Graine de pavot, grain de songe; courbe d'horizon, phrase courbe. Pour cet écrivain une forêt constitue un ombrement d'âme; bien plus : écouter le silence au jardin, c'est devenir ce silence au point d'entendre au milieu d'une rocaille se déplier un pétale de pivoine. Mignardise de la sensation? Plutôt curiosité pour le non-moi, absorption dans un intime étranger, passage et perte dans l'écriture même.

Des pépiements d'alouette déclenchent une véritable déprise de soi, l'oreille relance l'audition intériorisée vers un espace imaginaire, à la lettre étonnant. "On aurait dit que l'air était harcelé de puces et ne tenait plus en place." Oui, elle avait le sens du détail saugrenu, cette courageuse qui prétendait à l'inaccessible, reconduisant la sensation impulsive à la perception élargissante. On peut la croire sur parole: l'odeur du silence est si vieille qu'elle étourdit les ancêtres qui gisent au tréfonds du corps. C'est la fée aux miettes qui gava d'images la conscience adonnée au monde. Voici "le cri de la chouette hulotte, aigu et glacé, comme le signal d'une détresse heureuse et qui semble le cri même de la nuit". Qui donc ne se dépayse pas de son moi, ne le tient pas pour superfétatoire en se confiant à la chair des apparences, en traversant cette peau massive et plumeuse pour aboutir on ne sait où?

Écriture toute de sagesse superficielle et qui ne supporte ni système ni théorie. Elle cultive l'accidentel et le fugace. Le territoire de la sensation écrivante est à la fois intime et immense. Un camê d'herbe ou un pavé disjoint suffisent à réveiller le mystère d'une vie mourante, à faire cheminer la mort vivante, à nouer

les contraires pour une farandole où les êtres échangent leur rôle, la fleur s'envole, le papillon colle à la tige, à l'aube au loin le bruit du premier tramway est blême, la pénombre d'une joue maigre a la douceur du champignon, l'asphalte après la pluie, dans une certaine rue, sent la fougère et l'iris, et cependant l'écriture tonale va son train, rêveuse d'ici et d'ailleurs emmêlés, liant la goutte de citron et le sel de mer sur la langue en un seul étrangeté qui fait monter les larmes aux yeux de qui ne se connaît plus.