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

GENIVAL TEIXEIRA VASCONCELOS FILHO

Traduzindo os jogos no espaço de Saint-Denys Garneau
Uma poética do olhar em *Regards et jeux dans l'espace*

São Paulo
2015

GENIVAL TEIXEIRA VASCONCELOS FILHO

TRADUZINDO OS JOGOS NO ESPAÇO DE SAINT-DENYS GARNEAU – UMA POÉTICA DO OLHAR EM *REGARDS ET JEUX DANS L'ESPACE*

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.

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

V331t

Vasconcelos Fil, Genival Teixeira Vasconcelos Filho
Traduzindo os jogos no espaço de Saint-Denys Garneau - Uma poética do olhar em Regards et jeux dans l'espace / Genival Teixeira Vasconcelos Filho Vasconcelos Fil ; orientador Álvaro Silveira Faleiros Faleiros. - São Paulo, 2015.
121 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. Tradução. 2. Poesia. 3. Poética. 4. Literatura de expressão francesa. I. Faleiros, Álvaro Silveira Faleiros, orient. II. Título.

Nome: Genival Teixeira Vasconcelos Filho

Título: Traduzindo os jogos no espaço de Saint-Denys Garneau – Uma poética do olhar em *Regards et jeux dans l'espace*.

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

Meus agradecimentos ao orientador Álvaro Faleiros, por seu acompanhamento constante e irrestrito durante o meu percurso no universo poético de Saint-Denys Garneau.

Igualmente agradeço ao programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas que tornou possível a redação desta dissertação.

Agradeço, finalmente, minha esposa e companheira de todas as horas, Maíra, e a toda a minha família pelo suporte.

RESUMO

VASCONCELOS FILHO, G. T. **Traduzindo os jogos no espaço de Saint-Denys Garneau – Uma poética do olhar em *Regards et jeux dans l'espace*.** 2015. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

A partir da obra poética de Saint-Denys Garneau, em seu livro *Regards et jeux dans l'espace*, faremos uma abordagem de sua poesia com o intuito de apresentar a tradução de alguns de seus poemas mais importantes. No decorrer desse trabalho, a presente dissertação visa introduzir o poeta e sua obra, mostrando os aspectos mais relevantes de seu fazer poético, além de dar vistas a tradução de alguns de seus poemas sob a ótica da abordagem tradutória de Mário Laranjeira.

ABSTRACT

Based on the poetry of Saint-Denys Garneau, in his book *Regards et jeux dans l'espace*, we will approach the author's poetic specifically to present the translation of some os his most important poems. This dissertation aims to introducing the poet and his work to the reader, showing the most relevant aspects of his poetic, executing the translation of some of his poems from the perspective of Mario Laranjeira's translation theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO I - APRESENTAÇÃO DO POETA E SUA POÉTICA 13
1.1 Saint-Denys Garneau: breve apresentação do poeta 13
1.2. A poética de Saint-Denys Garneau em jogo ……..... 21
1.2.1. Uma poética do olhar 27
1.2.2. Brincadeira e jogo: o lúdico como forma de composição poética 32
1.2.3. Olhar, movimento e jogos no poema Portrait 35
1.2.4. O espaço como gerador do poético 39
1.2.5. Caixa de ferramentas: a repetição e o jogo de variações na poesia de Garneau 40
1.2.6. Deslocamento e acúmulo de sentido 44
1.2.7. Alguns aspectos formais de Regards et jeux dans l'espace 46

CAPÍTULO II - ELEMENTOS METODOLÓGICOS DA ANÁLISE POÉTICA E DO PROCESSO TRADUTÓRIO 50
2. Traduzindo os jogos no espaço de Saint-Denys Garneau 50
2.1 Matrizes teóricas e aspectos metodológicos do trabalho de tradução 50
2.2. O poema como unidade de tradução 54
2.3. A visilegibilidade 54
2.4. A fidelidade semiótico-textual 55
2.5. Concepção do trabalho do tradutor 55

CAPÍTULO III - ANÁLISE E TRADUÇÃO DOS POEMAS 57
3. Traduzindo o equilíbrio imponderável no espaço de Saint-Denys Garneau ... 57
3.1. C’est là sans appui - Aí sem apoio 57
3.1.1. Análise, tradução e comentários 58
3.2. Le jeu – A brincadeira 67
3.2.1. Análise, tradução e comentários 69
3.3. Portrait – Retrato 80
3.3.1. Análise, tradução e comentários 81

3.4. Je suis une cage d’oiseau – Eu sou uma gaiola de pássaro 85
3.4.1. Análise, tradução e comentários 87

CONCLUSÃO 95
REFERÊNCIAS 97
APÊNDICE 101

INTRODUÇÃO

> O poeta é livre da palavra porque a possui, porque a palavra é ele mesmo de alguma forma. Ele não a deforma, mas possui sua forma única de maneira única. E quando ele diz pássaro pode não ter nenhuma lembrança de pássaro, nenhum outro modelo que não esta parte nele de si mesmo que é pássaro e que responde à chamada de seu nome por um magnífico voo em pleno ar e o desdobramento vasto de suas asas (Garneau, 1995, p. 112-113).[1]

Nessas poucas palavras citadas acima, Saint-Denys Garneau descreve seu desprendimento em consonância com aquela célebre afirmação de Émile Benveniste em sua obra Problemas de Linguística Geral: "É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de 'ego'" (Benveniste, 2005, p. 286). A afirmação do poeta nos permite vislumbrar sua concepção de poesia e seu modo de estar no mundo. Se a palavra é o próprio sujeito da enunciação, a ela devemos nos ater afim de entrarmos no universo poético de Saint-Denys Garneau e delinearmos os contornos de sua poesia.

Ao longo da leitura da obra foi possível perceber a importância não só desse desprendimento, como também a relevância do espaço em sua composição poética. Aliás, seu primeiro e único livro de poemas, *Regards et jeux dans l'espace*, traz o

[1] Tradução nossa, do original: *"Le poète est libre du mot parce qu'il le possède, parce que le mot est lui-même en quelque sorte. Il ne le déforme pas, mais possède sa forme d'unique façon. Et quand il dit oiseau il peut n'avoir aucun souvenir d'oiseau, aucun autre modèle que cette part en lui de lui-même qui est oiseau et qui répond à l'appel de son nom par un vol magnifique en plein air et le déploiement vaste de ses ailes"*.

espaço como lugar de investigação poética do mundo através de jogos ede brincadeiras. Nosso percurso de leitura na referida obra busca investigar como se dão esses olhares e jogos no espaço de maneira a captar seu fazer poético para traduzi-los.

Nota-se, em sua *poiesis,* uma forte presença da dimensão lúdica, além do afastamento do sublime por meio da simplicidade. Mas, com efeito, essa simplicidade é apenas aparente, pois sua poesia se serve de imagens poéticas aparentemente simples para operar uma mudança em seu sentido, uma vez que não são as palavras em si que nomeiam os elementos da realidade ao seu redor, mas sim as relações que se estabelecem entre elas. A análise dos poemas que precede e acompanha a sua tradução, neste trabalho, procura apontar para essa complexidade. Complexidade esta que se deve também ao fato de que, em sua poesia, está igualmente em jogo uma importante reflexão em torno da poesia e da própria linguagem como apropriação e expressão da realidade, além de outros fatores, como o uso de uma sintaxe própria, o uso de expressões típicas do registro coloquial e, sobretudo, a disposição dos elementos gráfico-espaciais no poema. Esse complexo enunciativo produz o que se pode chamar de poética do olhar, por meio da qual o poeta opera.

Tal escolha pela poética do olhar se deve ao fato de o próprio olhar ser ferramenta de investigação para o poeta (que também era pintor). Essa poética do olhar possui algumas características importantes, como a presença constante do universo lúdico e infantil, que se dá através da brincadeira e da própria criação poética como fruto de um jogo pueril, além da noção de movimento como elemento que constitui a identidade do sujeito por meio do equilíbrio imponderável. Esses

elementos serão explorados mais detalhadamente no Capítulo 1, dedicado ao poeta e a sua poética.

Apesar da obra de Saint-Denys Garneau ser objeto de inúmeros estudos no Québec, onde é considerado um dos mais importantes poetas do século XX, não há, porém, em língua portuguesa, nenhum trabalho de relevo sobre o poeta, no qual seja possível apreciar o alcance de sua obra. Assim, a presente dissertação vem preencher em parte essa lacuna, introduzindo o poeta no Brasil por meio do comentário e da tradução de alguns de seus poemas, incluindo também, em apêndice ao final deste trabalho, uma pequena antologia contendo outras traduções não comentadas no corpo desta dissertação.

Para tanto, toma-se como base teórica e metodológica a obra de Mário Laranjeira, *Poética da tradução*, na qual a noção de significância opera como pedra angular do trabalho de tradução poética: "(...) na tradução do poema, o que se busca transladar não é o sentido, visto como inerente a uma estrutura linguística, mas a significância" (Laranjeira, 2003, p.81), ou seja, segundo o autor, a significância, no poema, é a capacidade do significante ser produtor de sentido. O trabalho de tradução realizado nesta dissertação assenta-se preponderantemente nessa concepção.

Essa metodologia, que constitui o capítulo 2 da dissertação, é seguida do capítulo 3, onde, à luz do que é exposto sobre o poeta no capítulo 1, são apresentadas algumas traduções de poemas centrais em sua obras, acompanhados de comentários.

CAPÍTULO I

APRESENTAÇÃO DO POETA E SUA POÉTICA

1.1. Saint-Denys Garneau: breve apresentação do poeta

> O poeta reconhece a palavra como sua. Ele está livre da palavra para com ela brincar. Ele brinca de tudo pela palavra. A palavra é o instrumento com o qual ele brinca para tornar sensível a brincadeira que ele faz de todas as coisas (Garneau, 1995, p. 112-113).[2]

Nascido em Montréal, aos 13 de junho de 1912, Hector de Saint-Denys Garneau foi um poeta canadense da província do Québec. Exerceu atividades variadas nos campos da arte e da comunicação, atuando como pintor e também crítico de artes junto ao grupo de intelectuais católicos responsável pela edição do periódico *La relève*.

Garneau morreu prematuramente e não conheceu em vida a valorização de seu trabalho poético. Suas incursões no universo da poesia começaram cedo, quando em 1926, aos 14 anos, ganhou um prêmio do concurso promovido pela Galeria Morgan, em Montréal, por seu poema "Le dinosaure". Mas foi apenas em 1937 que Garneau publicou seu primeiro (e único) livro de poemas, *Regards et jeux dans l'espace*, editado pelo próprio poeta. As inovações estilísticas e a estética em desalinho com os padrões literários da época renderam-lhe um dissabor com a crítica do período, levando-o a desistir de sua carreira de poeta. Garneau temia a

[2] Tradução nossa, do original: *"Le poète reconnaît le mot comme sien. Il est libre du mot pour en jouer. Il joue de tout par le mot. Le mot est l'instrument dont il joue pour rendre sensible le jeu qu'il fait de toutes choses".*

crítica de tal maneira, que o receio de não ser compreendido o fez retirar das prateleiras das livrarias a sua obra poética. "A crítica da época permanece hostil às correntes modernistas" (Gasquy-Resch, 1994, p.117)[3], e portanto essa hostilidade sequer permitia a compreensão do que havia de moderno em sua poesia. A utilização dos versos livres ia completamente contra os princípios clássicos que, segundo a crítica da época, fariam da poesia quebequense uma arte capaz de tornar grande e majestosa sua instituição Literatura.

Poderíamos dizer, segundo a teoria dos polissistemas (Even-Zohar, 2000, p.199-204) que a obra de Saint-Denys Garneau ocupou, naquele momento, um lugar mais periférico dentro do sistema literário quebequense. Porém, sua obra teve o reconhecimento póstumo e foi alçada, no decorrer dos anos, ao patamar de cânone literário representativo do mais alto refinamento estético da poesia do Québec, tendo influenciado as gerações posteriores, operando um deslocamento da periferia para o centro do referido sistema literário.

Algumas das razões do impacto negativo que *Regards et jeux dans l'espace* causou podem ser explicadas à luz do contexto literário da época. Ao se fazer uma leitura mais atenta da crítica literária do Québec no referido período, em especial a crítica sobre poesia (Gasquy-Resch,1994), é possível perceber um movimento de afirmação da literatura quebequense, de uma literatura nacional. Na maior parte das sociedades modernas, testemunhamos essa necessidade de afirmação de uma expressão genuinamente nacional, como foi o caso do projeto de Mário de Andrade no Brasil, por exemplo, um projeto de renovação estética do período em todas as esferas da arte, no início dos anos 1930 (Lafetá, 2000).

[3] Tradução nossa, do original: "*La critique de l'époque reste hostile aux courants modernistes*".

Essa necessidade surge primeiramente com os escritores, a crítica apenas a corrobora (ou refuta, em alguns casos) posteriormente. Não é raro que haja, no trabalho da crítica literária, uma distorção ou até mesmo uma incompreensão do trabalho dos escritores. No que diz respeito a poesia de Saint-Denys Garneau, não se pode dizer que a necessidade de afirmação de uma poesia nacional fizesse parte de seu projeto de escritura[4]. Talvez esse tenha sido um fator de estranheza para a crítica.

O poeta foi acusado de produzir uma obra “obscura” e mesmo hermética, segundo as palavras do abade Camille Roy:

> St-Denys Garneau publicou *Regards et Jeux dans l'Espace* (1937), uma coleção de poemas valéryanos, ou seja, quase que incompreensíveis. Há nestes poemas algum esforço, um certo labor, seja de introspecção ou de interpretação das coisas externas. Mas este esforço geralmente resulta no ininteligível. Para alguns, o hermetismo é sublime. O sublime é aqui muito velado. O espírito francês nunca irá acomodar um pensamento que não possa ver, tendo o poeta escondido-o sob o véu de um símbolo muito obscuro. Mr. Garneau, aliás, escreve sem ponto ou vírgula. Isso faz parte de sua arte estranha (Roy, 1962).[5]

---

[4] Primeiramente seu projeto era o de simplesmente seguir a carreira de escritor, "Mais il finit par douter de ses capacités" (GASQUY-RESCH, 1994: p.117).

[5] Tradução nossa, do original: "St-Denys Garneau a publié Regards et Jeux dans l'Espace (1937), recueil de poésies valéryennes, c'est-à-dire à peu près incompréhensibles. Il y a dans ces poèmes un effort certain, combien laborieux, soit d'introspection, soit d'interprétation des choses extérieures. Mais cet effort aboutit le plus souvent à l'inintelligible. Pour d'aucuns, l'hermétisme est du sublime. Le sublime est ici trop voilé. L'esprit français ne s'accommodera jamais d'une pensée qu'il ne peut apercevoir, le poète l'ayant cachée sous le boisseau d'un symbole trop obscur. M. Garneau, par surcroît, écrit sans points ni virgules. Cela fait partie de son art étrange".

Essa “arte estranha” é sem dúvida representativa de um poeta que forjou, através de uma linguagem aparentemente simples, uma poética do olhar e dos jogos no espaço muito a frente de seus contemporâneos. Não é de se surpreender que essa poética causasse estranhamento na maioria dos críticos de então.

Alguns elementos perceptíveis na poesia de Saint-Denys Garneau são o uso intenso de um certo ludismo na criação poética, o distanciamento do sublime e a falsa aparência de simplicidade na composição das imagens poéticas. A sintaxe truncada e contorcida pelos jogos poéticos de Garneau, bem como seu estilo de escritura poética, foram interpretados pela crítica do período sem levar em conta a estrutura global da obra (não apenas os aspectos formais e linguísticos, mas também semânticos e semióticos). Além dessas características, um outro fator coloca a poesia de Garneau em posição de vanguarda: a meditação profunda sobre a poesia e a linguagem enquanto busca de uma universalização das angústias existenciais. O trabalho do poeta vai se direcionar para uma busca completamente pessoal e pouco compreendida por seus contemporâneos. Ligado ao grupo de *La relève*, que, a partir de 1934 trabalha na renovação da literatura do Québec, Saint-Denys Garneau vê na poesia o caminho privilegiado de uma busca moral e espiritual estimulada por um tormento metafísico e religioso.

Os efeitos dessa busca se refletem no trabalho poético, fazendo da escritura um meio possível de expressão dos conflitos metafísicos. Porém, a agonia de não poder atingir seu objetivo em poesia e de ser mal compreendido pela crítica, entre outros fatores existenciais, se torna intensa.

Obscura ou incompreendida, o fato é que a poesia de Garneau não foi bem recebida pela crítica, ocupada em sua busca por uma literatura legitimamente nacional (plano maior da crítica literária quebequense do período).

Diante da crise existencial que se abateu sobre Saint-Denys Garneau, e da qual temos notícias graças ao seu *Journal* e às suas correspondências, o poeta decide se isolar dos meios literários:

> Eu fiz um grande sacrifício: desisti dos meus sonhos e dos meus poemas. Não escrevo porque não sonho mais, e não sonho mais porque a gramática é o que melhor pode esterilizar uma inspiração. E vivo em um mundo que é muito diferente do meu mundo de outrora, que é quase estrangeiro e não tem sequer ainda o charme do desconhecido, onde já não mais vagueiam minhas adoradas quimeras, por entre as noites frias de outono, ao redor da lua de prata (Garneau, 1995, p. 112-113).[6]

Só após a morte prematura, aos 31 anos, é que houve maior reconhecimento de sua efetiva contribuição para a poesia do Québec, e desde então têm sido constantes os estudos a respeito de sua obra. Aliás sua morte foi tão peculiar que, como era de se esperar, iniciou-se um processo de mitificação do poeta. Para

[6] Tradução nossa, do original: "J'ai fait un grand sacrifice: j'ai renoncé à mes rêves et à mes poèmes. Je n'écris plus parce que je ne rêve plus, et je ne rêve plus parce que la grammaire est bien ce qui peut le mieux stériliser une inspiration. Et je vis dans un monde qui est tout différent de mon monde d'autrefois, qui est presque étranger et qui n'a pourtant même pas le charme de l'inconnu, où ne rôdent jamais plus mes chimères adorées, parmi les soirs froids d'automne, autour de la lune d'argent".

ilustrar essa mitificação, vale transcrever um trecho da biografia detalhada de Garneau que consta no site oficial[7] a ele dedicado:

> No crepúsculo de um dia de outono, Hector de Saint-Denys Garneau rema sobre o rio em uma canoa, na esperança de recuperar sua barraca em uma ilha. Exausto, faz uma parada nas terras de Joseph-Louis Boucher, à procura de um telefone. Em seguida, retoma sua canoa e tenta subir o rio. Sentindo fraqueza, bate sua canoa na costa do rio e, num último esforço, dá alguns passos adiante, como numa última tentativa de desafiar sua morte iminente. Assim, em 24 de outubro de 1943, Hector de Saint-Denys Garneau sucumbe a um ataque cardíaco aos 31 anos de idade (site oficial dedicado ao poeta).[8]

Certo tempo depois de sua morte, o poeta é alçado à categoria de ícone nacional. Contudo, Saint-Denys Garneau permanece imortalizado, não por sua morte trágica e até mesmo poética, mas pelo conjunto de sua obra e por todo o legado que deixou não só para a literatura do Québec, mas para toda a posteridade.

Todo o seu trabalho como poeta foi reunido posteriormente, por Robert Élie, numa edição de 1949, intitulada *Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, incluindo aí alguns poemas inéditos até então esquecidos dentro de sua

---

[7] http://www.saintdenysgarneau.com/

[8] Tradução nossa, do original: "Au crépuscule d'un jour d'automne, Hector de Saint-Denys Garneau file sur la rivière en canot dans l'espoir de récupérer sa tente sur une île. Épuisé, il fait un arrêt sur la terre de Joseph-Louis Boucher, à la recherche d'un téléphone. Puis, il regagne son canot et tente de remonter la rivière. Se sentant défaillir, il fait échouer son canot sur la rive et, dans un dernier élan, avance de quelques pas, comme pour tenter une dernière fois de défier sa mort imminente. C'est ainsi que le 24 octobre 1943, Hector de Saint-Denys Garneau succombe à une crise cardiaque à l'âge de 31 ans".

Correspondência. A edição na qual nosso trabalho se baseia é a de 1993, que consta da bibliografia.

A obra de Saint-Denys Garneau é, certamente, tributária de um grande esforço implementado por familiares e amigos para mantê-la viva e atuante no sistema literário quebequense, conforme nos afirma Robert Vigneault: "(...) a obra de Saint-Denys Garneau vem pouco a pouco a conhecimento do grande público, graças à publicação, por seus amigos, de uma antologia de poemas inéditos" (Vigneault, 1971, p. 389-397).[9].

Não que ela não se sustente por si só, mas considerando a questão do valor intrínseco concebida na teoria de André Lefevere (Lefevere, 2007), vemos o peso que a ideologia, o poder e as instituições têm na renovação ou negação de determinadas obras.

Partindo desse ponto de vista, o trabalho do amigo, romancista, ensaísta e dramaturgo Robert Élie foi fundamental para renovar a obra de Garneau. Colaborador do grupo *La relève* ao lado de Saint-Denys Garneau e Robert Charbonneau, Robert Élie foi o responsável, em parceria com Jean Le Moyne, pela publicação de uma série de poemas inéditos de Garneau após sua morte prematura. Foi no ano de 1949, apenas 6 anos após a morte do poeta, que Robert Élie e Jean Le Moyne publicaram o volume *Poésies. Regards et jeux dans l'espace / Les solitudes*, de Saint-Denys Garneau. A referida edição trouxe os 28 poemas de *Regards et jeux dans l'espace*, além de outros 61 poemas inéditos, retirados do *Journal*. Estes últimos foram reunidos sob o título *Les Solitudes*, o qual é explicado pelos organizadores no *Avertissement* que abre a referida edição:

[9] Tradução nossa, do original: "l'oeuvre de Saint-Denys Garneau est peu à peu venue à la connaissance du grand public, grâce à la publication par ses amis d'un choix d'inédits".

> O título da coletânea de poemas inéditos, Les Solitudes, impô-se a nós, bem como a ordem dos poemas, após uma longa apreciação. Há tantas imagens que evocam a solidão que basta pronunciar essa palavra para que outras a ela venham se juntar: armadilhas da solidão, solidões interiores, etc. Mas como escolher entre tantas expressões da mesma experiência? Não é melhor deixar essa palavra, como um ímã, nas mãos do leitor? Veremos também que um verso ou algumas palavras de um verso formam o título de cada grupo de poemas (Élie; Le Moyne, 1967).[10]

A publicação de *Regards et jeux dans l'espace / Les solitudes* foi em parte a grande responsável pelo avivamento da obra de Garneau, colocando-a em pleno deslocamento em direção ao centro do sistema literário quebequense. A partir da edição de Robert Élie e Jean Le Moyne surgiram numerosos estudos sobre o poeta, e abriu-se um fértil caminho para as edições posteriores de sua obra poética.

Apesar da riqueza do conjunto da obra poética de Saint-Denys Garneau, a presente dissertação tem como foco o referido volume de poesias *Regards et jeux dans l'espace*. A partir da análise desta obra serão explicitados, na sessão seguinte,

[10] Tradução nossa, do original: "Quant au titre du recueil des poèmes inédits, Les Solitudes, il s'est imposé à nous, comme l'ordre des poèmes, après une longue fréquentation. Il y a tant d'imagens qui évoquent la solitude qu'il suffit de prononcer ce mot pour que d'autres viennent s'y accoupler: pièges de la solitude, solitudes intérieures, etc. Mais comment choisir entre tant d'expressions d'une même expérience? Et n'est-il pas préférable de laisser ce mot, comme un aimant, entre les mains du lecteur? On verra aussi qu'un vers ou quelques mots d'un vers constituent le titre de chacun des groupes de poèmes".

a própria poética de Saint-Denys Garneau e os elementos mais recorrentes de seu fazer poético.

1.2. A poética de Saint-Denys Garneau em jogo

> Enumeremos [...] as características que consideramos próprias do jogo. É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e distensão.
>
> Ora, dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição de jogo que agora demos também pode servir como definição da poesia. A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico (Huizinga, 2001, p. 147).

Entre os vários elementos que compõem a poética de Saint-Denys Garneau, é possível destacar: o olhar como um lugar de encontro com o mundo, formando a base do que será chamado, mais adiante, de poética do olhar; o mal-estar existencial do sujeito diante de um mundo que lhe é estranho e nocivo; o espírito da

infância, presença marcante em vários poemas, cujas reverberações são um dos indícios da coerência da obra como um todo; a criação como recreação, ou seja, o fazer poético como jogo/brincadeira, onde estão implícitos o prazer da brincadeira, "*Joie de jouer! paradis des libertés!*", e também o rigor do jogo formal: *"Ne me dérangez pas je suis profondément occupé"*[11]; bem como o movimento como fator de constituição da identidade do sujeito, através da noção de equilíbrio e oscilação no espaço.

No que diz respeito aos aspectos formais de sua poesia, apenas a título de introdução, o verso livre se faz presente de maneira majoritária (Garneau é considerado como um dos precursores do verso livre no Québec), e não há regularidade das formas poéticas, já que os poemas não obedecem aos padrões clássicos estipulados pelo cânone literário; a presença de um ritmo característico da prosa também é notável, embora esse aspecto esteja sempre em função da geração do poético. Além disso, pode-se identificar uma certa ausência de pontuação, bem como o uso de uma sintaxe aparentemente truncada, mas totalmente a serviço do projeto de escritura poética de Saint-Denys Garneau.

Para melhor demonstração dos elementos acima referidos, será feita uma incursão progressiva na obra do poeta, tomando como objeto de leitura e análise alguns poemas de *Regards et jeux dans l'espace*. O intuito é o de problematizar algumas questões ligadas à poesia de Garneau para desvelar o funcionamento da geração oblíqua de sentido em seus poemas.

A poesia de Saint-Denys Garneau está fortemente imbuída de uma recusa da estaticidade. Desde o título de seu primeiro e único livro de poemas, *Regards et jeux dans l'espace*, estão lançadas as bases de sua poética, profundamente relacionada

[11] Versos do poema "Le jeu".

ao olhar como instrumento de apreensão do mundo, ao movimento como meio de construção da identidade, e ao espaço como suporte de seus jogos poéticos.

Ao longo da leitura dos poemas foi possível identificar os principais elementos que compõem a poética de Saint-Denys Garneau. Como mencionado anteriormente, a partir do título do livro o poeta já anuncia os domínios de seu fazer poético. Trata-se de uma poesia que busca estabelecer uma relação entre o sujeito e o mundo através do olhar. Nela, o olhar compreende e dispõe todas as coisas, e se torna um lugar de encontro com o mundo. Lançando um olhar poético sobre as coisas, Garneau cria, como já referido, uma poética do olhar. O espaço que se estende entre os olhos e a realidade a ser observada é o campo aberto onde o poeta vai realizar seu *jeu d'enfant*, seus jogos poéticos. Nesse sentido, é preciso seguir a viagem do olhar nos poemas de Saint-Denys Garneau.

A partir daí conta-se também com a noção de jogo, que pode ser entendida como a brincadeira de criança, presente como atividade lúdica e descompromissada com o utilitarismo material, mas também como um jogo formal capaz de agir na verdade essencial das coisas através da criação poética:

Il vous arrange les mots comme si c'étaient de
simples chansons
Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
À voir que sous les mots il déplace toutes choses[12]

A brincadeira de criança se torna séria e compenetrada se pensarmos no significado do verbo *arranger*, que traz em si não só a ideia do arranjo (combinação

[12] Trecho do poema "Le jeu".

dos elementos que fazem parte da brincadeira), mas também a da organização das palavras (ofício do poeta). A interação entre a imagem do menino-poeta e as palavras por ele dispostas revela uma verdade essencial que é trazida à tona pelo próprio olhar: *"Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir / À voir que sous les mots il déplace toutes choses"*. Esse prazer brincalhão está intimamente ligado à possibilidade que o menino tem de mover todas as coisas através das palavras. A partir desse ponto a brincadeira assume um papel central, pois é por meio dela que o poeta cria seu universo particular. Além disso, o último verso desse excerto traz uma ideia caríssima à poesia de Saint-Denys Garneau, através da qual o poeta engendra seus jogos poéticos: trata-se da ideia de movimento.

As noções de olhar e jogo são atravessadas pela noção de movimento, sendo que todas elas contribuem para uma problematização da identidade do sujeito da enunciação poética. Quem é esse poeta-criança, que faz da brincadeira o seu modo peculiar de fazer poesia?

Geneviève Boudreau aponta em Garneau uma busca de identidade que se dá através do que a autora chama de "poética do movimento" (Boudreau, 2009). Em linhas gerais, o movimento é constitutivo da identidade do sujeito pois permite, através da oscilação entre um elemento identitário e outro, reunir os fragmentos do ser e através desse processo chegar a um estado de equilíbrio. A noção de movimento faria, portanto, parte de um jogo poético que permitiria ao sujeito, por meio da oscilação e do equilíbrio, construir sua própria identidade. Certamente tanto o movimento quanto a busca pela identidade estão intimamente ligados na poesia de Garneau. O referido estudo é, sem dúvida, uma importante contribuição para melhor compreensão da obra poética de Saint-Denys Garneau, e a presente dissertação dele se valerá em alguns momentos.

Para ilustrar as observações iniciais acima referidas, é de fundamental importância a leitura do poema limiar que abre o conjunto de poemas de *Regards et jeux dans l'espace*, o qual funciona como uma espécie de prefácio da obra. Lancemos um olhar sobre o referido poema:

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

O sujeito enunciativo instaura um estado subjetivo no qual o desconforto e o mal-estar se fazem presentes: *"Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise / Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste"*. A regularidade das formas e o caráter estático dos objetos *chaise* e *fauteuil* provocam no *je* uma inquietude que é fundamental em todo o conjunto da obra. Signo das imposições formais e até mesmo estéticas, tais objetos representam também o que a poesia de Saint-Denys Garneau vai negar através do *jeu d'enfant*, ou seja, todo o universo da ordem pré estabalecida. Por isso esse desconforto, onde *malaise*, que aparece logo no segundo verso do poema, sugere a imagem poética de um menino que se agita na cadeira, inquieto, buscando uma maneira de fugir dessa situação de imobilidade.

A imobilidade em Garneau é tratada como algo a ser combatido, tornando-se, para o poeta, o berço da letargia e da morte: *immanquablement je m'endors et j'y*

meurs. Por isso a inquietude, e o reforço da negação expressa no primeiro verso do poema limiar, onde o sujeito diz não estar nada bem: *je ne suis pas bien du tout*. Já não é mais possível apenas fugir dessa prisão em forma de poltrona, é preciso colocar-se em movimento para fazer o contraponto necessário a essa imobilidade.

Saint-Denys Garneau opera o movimento com maestria, instaurando imagens poéticas contrárias e oscilando entre elas. Esse processo se repete sistematicamente ao longo do conjunto de poemas de *Regards et jeux dans l'espace*, e fica mais do que evidente na segunda estrofe do poema prefácio, em oposição à imobilidade da primeira estrofe. Através de uma simples conjunção, *mais*, que pode ter um valor adversativo mas também enfático, para reforçar o sentido de uma exclamação, o sujeito da enunciação no poema expressa o seu apreço pela movimento, saltando de uma imagem poética a outra, como uma criança que atravessa brincando um riacho, sobre as pedras: *"Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches / Par bonds quitter cette chose pour celle-là"*.

Se o termo *fauteuil* representa a imobilidade, que dizer do *torrent*, curso d'água íngreme, de fluxo rápido e irregular? Apresenta-se aí a força do movimento sob os pés do poeta. Talvez essa brincadeira não seja tão comum no quotidiano das grandes cidades, mas em meio à natureza repleta de riachos e torrentes, atravessá-los aos saltos, sobre as pedras, é um jogo pueril de valor inestimável para o poeta. O sujeito da enunciação está sempre em movimento, e esse movimento representa o impulso da vida. A partir dessa observação é possível opor as duas estrofes e dizer que ambas expressam morte e vida, respectivamente. E o que há entre uma estrofe e outra? O espaço em branco. Seria um tanto óbvio afirmar que o espaço é significativo, mas é justamente aí que reside a genialidade do poeta: ele está jogando com o espaço, buscando o "equilíbrio imponderável" entre as coisas. Por

essa razão podemos afirmar que a simplicidade dos poemas de *Regards et jeux dans l'espace* é apenas aparente.

A mudança de posição no espaço encontra na poesia de Saint-Denys Garneau um lugar privilegiado, pois é constitutiva da própria identidade do sujeito: *"Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux"*. O poeta, transitando entre *"cette chose"* e *"celle-là"*, encontra seu lugar numa posição intermediária entre as coisas, porém não determinada, pois faz parte de um "equilíbrio imponderável". Não se trata de escolher uma ou outra, mas de buscar, no espaço entre as duas, seu lugar por excelência: *"C'est là sans appui que je me repose"*. Essa imagem poética, de extrema densidade, sugere a dança que o sujeito realiza ao atravessar a torrente sobre as rochas, pairando no ar entre um salto e outro.

Tais observações permitem a formulação de uma simples questão: como o movimento pode revelar a composição da identidade do sujeito em Garneau? Do que foi visto até este ponto, pode-se dizer que o jogo e sua prática transgressiva, bem como as complexas relações estabelecidas pelo olhar, estão no coração do problema. Assim, afim de melhor ressaltar as principais características que compõem a poética de Saint-Denys Garneau, passa-se agora a aprofundar os aspectos mais essenciais da obra, quais sejam o olhar, o movimento, o jogo e a construção da identidade do sujeito.

1.2.1. Uma poética do olhar

A poesia de Saint-Denys Garneau está relacionada a uma busca da essência das coisas. Há um desejo muito forte de conhecimento do mundo nos poemas de *Regards et jeux dans l'espace* que se anuncia desde o próprio título, onde o olhar

(*regard*) se mostra como uma forma de apreensão da realidade. Não se trata de uma investigação da verdade absoluta, mas da verdade essencial das coisas. Essa busca se dá, primeiramente, através do olhar.

O olhar permite ao sujeito uma sondagem mais detalhada dos objetos à sua volta. Tudo o que se apresenta aos nossos olhos está ligado, num primeiro momento, à função biológica das retinas, qual seja a captação de imagens, formas e cores dos elementos que nos rodeiam; ou seja, estamos na esfera do *ver*, ao passo que o *olhar* diz respeito ao ato interpretativo daquilo que é visto, às complexas relações que estabelecemos em nossa mente sobre o que foi captado pelas retinas. A "construção do olhar" é, portanto, a oportunidade de pensar, inferir, indagar e reconstruir a imagem-objeto que se coloca diante de nossos olhos. Assim, ao referirmos uma *poética do olhar* em Saint-Denys Garneau, tratou-se aqui de ressaltar o caráter investigativo de sua poesia, extremamente atenta às relações sensíveis entre as coisas que se oferecem ao olhar, o qual age em função da verdade essencial das coisas.

Entre o real e a ficção reside a verdade essencial de cada coisa. Diante dessa afirmação, a poesia, em Garneau, funciona como um meio de acesso a essa verdade, pois ao penetrar na materialidade das coisas, faz transparecer sua essência. Porém, a verdade do poema é imaterial, fluida como uma onda, um reflexo da paisagem: *"Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières / Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter"*[13]. Aqui, poesia e visualidade se encontram como num espelho, deixando transparecer apenas a luz que envolve tanto a banhista ensolarada como o próprio poeta.

[13] Trecho do poema "Rivière de mes yeux".

As expressões que remetem ao campo semântico da percepção visual são abundantes em *Regards et jeux dans l'espace*. Como bem aponta Pierre Ouellet, "Desde seu título, *Regards et jeux dans l'espace* mergulha-nos no universo da vista, nos campos da visão, onde o olho se move, cobrindo e descobrindo os lugares como num jogo" [14] (Ouellet, 1994, p.50). Nas palavras do autor, trata-se da onipresença, da onipotência da visão, onde o verbo *voir* e os substantivos relacionados ao olhar reaparecem obstinadamente. O olhar se configura assim como um lugar de encontro do sujeito com o mundo, daí sua importância, por ser também um desejo de conhecimento da verdade essencial das coisas. Porém a exploração do mundo pelo olhar não se dá sem que haja uma exploração da própria linguagem, de suas qualidades materiais, através dos jogos no espaço. Por isso é que se reivindica, na presente dissertação, uma poética do olhar na poesia de Saint-Denys Garneau.

A poética de Garneau, por mais que opere com ênfase no deslocamento de sentido através dos jogos poéticos, não pode ser confundida com a estética simbolista. As particularidades de sua poesia vão além do aniquilamento do real, processo típico do simbolismo com vistas a tornar incompreensível o verso e mesmo a palavra. O real, em Garneau, é transformado pelos jogos do *regard*, onde os cubos de madeira, simples brinquedos de criança, se transformam em casas ou castelos a partir das operações do olhar. A sondagem do real se dá através do deslocamento do olhar, *"(...)* os movimentos oculares mais ou menos imaginários do poeta e do

[14] Tradução nossa, do original: "Dès son titre, Regards et jeux dans l'espace nous plonge dans l'univers de la vue, dans les champs de vision, où l'oeil se meut, couvrant et découvrant les lieux comme dans un 'jeu' [...]".

menino que veem o mundo se deslocar sob suas palavras"[15] (Ouellet, 1994, p.50). O jogo pueril do menino em seu universo particular no poema *Le jeu* torna possível, dessa forma, colocar uma montanha sob a árvore para que o sujeito da enunciação esteja também sobre a mesma.

Desde o título do livro até o último verso do último poema, pode-se perceber a unidade estética e temática em *Regards et jeux dans l'espace*. Segundo Laranjeira:

> Entre os indicadores formais da poesia, o título pode desempenhar um papel importante. Ele funciona, frequentemente, como o tema de que o poema todo é o rema, ou a matriz de que o poema é a expansão. A obliquidade na relação entre ambos pode ser uma das chaves da significância do poema (Laranjeira, 2003, p. 104).

O título do livro reverbera, outrossim, nos títulos de outros poemas, e essa reverberação chega a permear a obra como um todo. Diante dessas considerações, temos a poética do olhar na qual os jogos realizados pelo poeta vão construindo a significância dos poemas.

Além dos elementos anteriormente referidos, a noção de movimento também é muito relevante no conjunto da obra. Segundo Geneviève Boudreau, o movimento é constitutivo da identidade na poesia de Garneau. A partir do movimento desenvolvem-se as noções de *equilíbrio* e de *oscilação*, e ambas fazem parte da busca de identidade. Há uma reconciliação dos contrários através do movimento - a oscilação entre um fragmento e outro do ser permite a constituição do sujeito poético

[15] Tradução nossa, do original: "les mouvements oculaires plus ou moins imaginaires du poète et de l'enfant qui voient le monde se déplacer sous leur parole (...)".

nesse espaço intermediário, como se pode constatar num dos versos mais significativos da poesia de Garneau: *"c'est là sans appui que je me repose"*[16]. A autora justifica a escolha do tema da identidade a partir do movimento com base no poema prefácio que abre o conjunto de poemas *Regards et jeux dans l'espace* (Boudreau, 2009).

Há um movimento em direção à essência do ser e do mundo, e esse movimento se potencializa no espaço do salto entre uma coisa e outra, no equilíbrio imponderável, conforme observamos na abordagem do poema limiar. Quando o poeta reivindica para si esse equilíbrio, ele o faz perseguindo o próprio movimento em direção à constituição de sua identidade. Assim, é possível dizer que o movimento representa não só uma busca de si mesmo, mas também uma necessidade de agir sobre a beleza das coisas revelando sua verdade essencial.

[16] Último verso do poema *"C'est-là sans appui"*.

1.2.2. Brincadeira e jogo: o lúdico como forma de composição poética

O *jeu d'enfant* indica duas possibilidades de abordagem poética que não se excluem entre si, ao contrário, são complementares e representam o modo de fazer poesia de Garneau. Uma é o jogo como brincadeira, a outra o jogo como uma atividade formal. Segundo Huizinga:

> O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passar a encerrar a solução de um enigma (Huizinga, 2001, p. 149).

A proximidade entre o jogo e a poesia configura um terreno fértil para a criação. Nos poemas de Saint-Denys Garneau podemos perceber como o jogo torna visível o invisível e transforma em móvel o que é fixo, constituindo-se em ferramenta de exploração do mundo e de experimentação poética. Ao encarar o jogo como recurso de criação poética, o poeta se vê livre das imposições de toda ordem preestabelecida. A partir dessa libertação, opera-se um jogo de variações, contrastes e ressonâncias, o qual permite um aprofundamento e um acúmulo de sentido em busca da verdade essencial das coisas.

No poema *Le jeu* ocorre uma reapropriação lúdica do mundo pelo sujeito. Mas esse mesmo sujeito é parte integrante de um duplo, um menino que encontra no poeta sua contraparte. O sujeito da enunciação que abre o poema em questão não pode ser definido, no primeiro verso, apenas como *menino*, uma vez que, ao longo do poema, vai se desdobrar na figura do poeta:

Ne me dérangez pas je suis profondément occupé

Un enfant est en train de bâtir un village [...]

O processo de criação de uma cidade inteira se dá através do *jeu d'enfant*, onde o menino, apropriando-se dos objetos ao seu redor, brinca de ser o arquiteto de seu próprio mundo:

Il joue

Ces cubes de bois sont des maisons qu'il déplace

et des châteux

Aqui entra em jogo a poética do olhar, através da qual o poeta faz contato com a realidade material dos cubos de madeira com o objetivo de sondar sua essência. Já não estamos mais diante de um objeto rústico que serve de joguete: o olhar contempla agora as casas e os castelos que o menino move de um lugar a outro, sem dificuldade.

O desdobramento do sujeito, que ora aparece como menino entretido na brincadeira, ora como poeta que faz das palavras os "brinquedos" que serão úteis à sua poesia, encontra seu ápice nos seguintes versos:

Voilà ma boîte à jouets

Pleine de mots pour faire de merveilleux

enlacements

O grande jogo neste poema está na passagem gradativa do menino para o poeta. A figura do menino, de extrema importância na poesia de Saint-Denys Garneau, está sempre associada à ideia de passagem, de viagem, e nunca está

restrita às imposições do mundo material. Portador do interesse pelo jogo como forma de exploração do mundo, o menino representa para o poeta a vitalidade do sujeito, e a brincadeira (*jeu*) é um meio possível de fruição dessa vitalidade. Por essa razão, o jogo (ou brincadeira) é uma das características mais essenciais da poesia de Garneau.

Outro tema importante na poética de Saint-Denys Garneau é o da identidade, através da qual o sujeito problematiza sua relação consigo mesmo e com o mundo. Toda a obra poética de *Regards et jeux dans l'espace* é sustentada por uma busca de transparência, como já mencionado, afim de ultrapassar a superfície das coisas e revelar sua essência. Esse movimento em direção ao mundo é constitutivo da identidade do sujeito. Todo o mal-estar gerado pelas formas fixas e pela imobilidade imposta ao sujeito desaparece no momento em que o mesmo encontra o seu centro, seu *equilíbrio imponderável.* A partir dessa observação, percebe-se como estão intimamente ligadas as noções de identidade e movimento, tornando-se indissociáveis.

Além disso, ao refletirmos sobre as diversas manifestações do sujeito enunciativo na poesia de Saint-Denys Garneau, percebe-se todo um jogo de variações que nos impede de restringir a identidade desse sujeito a um simples *je* confessional. Voltando ao poema limiar, *"C'est là sans appui*", se entendêssemos o mesmo como uma realidade biográfica historicamente delimitada, estaríamos tentados a supor que o poema expressa uma crise existencial do sujeito histórico, quando na verdade demonstra um sujeito totalmente novo, que nasce no e pelo poema, e cuja identidade está intimamente ligada a todo um modo peculiar de fazer poesia. Lançando as bases de sua própria poética, o sujeito da enunciação no poema se constitui a si próprio, pairando no ar entre uma pedra e outra da torrente,

e sua identidade repousa justamente no equilíbrio imponderável entre os fragmentos do ser.

1.2.3. Olhar, movimento e jogo no poema *Portrait*

Vale lembrar mais uma vez que o título *Regards et jeux dans l'espace* funciona como uma célula que contém todo o material genético da poesia de Garneau. Pode-se falar até mesmo de uma poética do olhar (*regards*) que institui o movimento e os jogos poéticos (*jeux*) no espaço (*espace)*. Uma das características principais dessa poética é o deslocamento do olhar. Através do *jeux d'enfant* opera-se uma mobilidade do ser. O poema *Portrait* é um exemplo dessa mobilidade, onde a imagem poética da criança é transferida ora para *oiseau*, ora para *colimaçon*:

Portrait

C'est un drôle d'enfant
C'est un oiseau
Il n'est plus là

Il s'agit de le trouver
De le chercher
Quand il est là

Il s'agit de ne pas lui faire peur
C'est un oiseau
C'est un colimaçon.

Il ne regarde que pour vous embrasser
Autrement il ne sait pas quoi faire
avec ses yeux

Où les poser
Il les tracasse comme un paysan sa casquette

Il lui faut aller vers vous

Et quand il s'arrête
Et s'il arrive
Il n'est plus là

Alors il faut le voir venir
Et l'aimer durant son voyage.

Temos um poema composto de 7 estrofes, todas irregulares, com versos também irregulares. A irregularidade não impede, contudo, que o poema possa ser dividido em dois grandes momentos. No primeiro momento, ao qual correspondem as três primeiras estrofes, as estrofes são compostas de três versos, sendo o primeiro dos três, em cada estrofe, o mais extenso. Desenha-se, assim, as condições para o jogo (jogo do próprio olhar) que se dá na distribuição das três estrofes seguintes. Nesse segundo momento, os versos primeiros se espalham (quarta e quita estrofes) e, depois, se condensam na sexta estrofe. Chega-se, assim, à última estrofe, a mais curta, de fato, a conclusão do percurso.

Há uma correspondência entre a disposição do poema na página, descrita acima, e a estrutura sintática dos versos. A distribuição dos versos nas estrofes contribui para o fazer poético de um poeta que joga no espaço, como Saint-Denys Garneau. Nas três primeiras estrofes pode-se perceber o jogo elaborado no uso do *c'est*, que abre a primeira estrofe e fecha a terceira, constituindo assim um recurso bastante interessante do ponto de vista da espacialidade no poema, uma vez que se configura um jogo de espelhos, reforçado pela repetição do *il s'agit*, que abre a segunda e a terceira estrofes.

No segundo momento do poema, quando o menino-pássaro-caracol se faz sujeito, os versos e as estrofes ficam mais instáveis e dinâmicos. Já não podemos afirmar com segurança a quem esse *il* se refere: se ao menino, ao pássaro ou mesmo ao caracol. *A* penúltima estrofe, já chegando na conclusão do poema,

retoma certa estabilidade e o *il* novamente deixa de ser sujeito, culminando num dos versos mais significativos do poema, *il n'est plus là*, que retoma o jogo de espelhos por aparecer tanto nesta quanto no fim da primeira estrofe.

A dinâmica que envolve o desenho dos versos e a sintaxe é, com efeito, a busca da construção de uma imagem que contrasta com o próprio título do poema, uma vez que o retrato é um elemento pictórico estático. A imagem do menino se confunde ora com a de um pássaro, ora com a de um caracol, e opera uma mobilidade do ser em direção ao cerne das coisas.

Para compreender melhor o modo como o movimento opera, vale, primeiramente, lembrar o uso do *présentatif*, que serve para introduzir ou colocar a existência de um elemento novo no discurso, mas também para sugerir aquele alumbramento típico da criança que, ao deparar com algo novo na cena, aponta para nomeá-lo. O sujeito instaura a imagem poética do menino, mas não um menino qualquer: é um menino esquisito, *un drôle d'enfant*. O adjetivo, *drôle*, faz parte de um jogo onde o poeta vai criar uma gradação de sentido, passando da imagem do menino esquisito para a do pássaro. Nada mais interessante para a construção do acúmulo de sentido do que essa imagem, a do pássaro, animal lépido e espirituoso, que tão logo aparece no poema e já se ausenta no verso seguinte. Faz-se necessário encontrá-lo e buscá-lo quando ele está presente, como bem anuncia a segunda estrofe. No entanto é necessário não fazer-lhe medo para não afugentá-lo. Já na terceira estrofe, essa dinâmica culmina na imagem do caracol, *colimaçon*, desconexa, aparentemente, daquela do menino. Apenas aparentemente, pois há uma ponte entre *drôle d'enfant* e *colimaçon*, a qual reside na própria estranheza do animal, reverberação daquela do menino. Porém, tão logo nossos olhos se acostumam com as imagens poéticas instauradas, vem o terceiro verso como um

jogo de esconde-esconde, desfazendo-as de súbito, como acontece tanto na primeira quanto na terceira estrofes: nesta acompanhávamos o pássaro, cuidadosos em não lhe espantar, e logo ele se transforma no caracol; naquela, o mesmo pássaro (que se insere como uma metamorfose do menino no segundo verso) já não está presente, foge ao olhar do leitor.

A segunda estrofe aponta para uma busca, mas no decorrer do poema nos damos conta de que a busca se dá não só através dos olhos, mas também de outros sentidos como o tato, se considerarmos as possibilidades dos verbos *trouver* e *chercher*, embora não haja uma referência direta a esse sentido. Ao refletirmos sobre o nível semântico, há uma distinção importante entre o primeiro movimento do poema (estrofes 1, 2 e 3) e o segundo (estrofes 4, 5 e 6): no primeiro o centro significante é um nome (substantivo), já no segundo movimento, o que domina a estruturação do sentido é um verbo.

Na transição para o segundo momento do poema, a busca prossegue na ação verbal de olhar com o objetivo de ir além: *Il ne regarde que pour vous embrasser*, mas também por meio de um movimento em direção ao interlocutor do poema, um *vous* que instaura uma aparente alteridade: *Il lui faut aller vers vous*. Diz-se aparente, pois o sujeito da interlocução se confunde com o sujeito da enunciação neste verso, como um conselho que o poeta se dá a si mesmo. Aliás, a possibilidade desse *vous* referir-se a si próprio está sugerida se pensarmos o *vous* como um índice de indeterminação do sujeito.

Verifica-se, assim, que o movimento não é atributo exclusivo da disposição gráfica do poema. Está presente também no âmbito da construção das imagens poéticas. Retomaremos este poema no capítulo 3, onde são tecidos comentários a respeito do processo de tradução do mesmo.

1.2.4. O espaço como gerador do poético

O espaço é um elemento fundamental na obra de Garneau na medida em que sua poesia está diretamente ligada a ideia de movimento. Anunciado pelo título de seu livro de poemas, *Regards et jeux dans l'espace,* cujas reverberações se fazem sentir ao longo de toda a obra, como já mencionado, o espaço se apresenta como um rico objeto de investigação a fim de delinearmos os contornos da poética de Garneau. Os jogos poéticos estabelecidos operam em níveis distintos, seja no âmbito dos recursos linguísticos, semânticos ou semióticos. O movimento não está relacionado somente às imagens poéticas, mas aos símbolos e à própria forma dos poemas.

Mas qual seria a função da espacialidade na geração do poético em Garneau? Sabe-se que a forma do poema se configura como um importante componente na produção da significância, e que ela faz parte de todo o conjunto de conhecimentos necessários para a criação do poético, pois "Em muitos poemas, a disposição das palavras no espaço e o corte nos versos substituem a pontuação e organizam o discurso no espaço, dando ritmo ao texto." (Faleiros, 2012, p.45). A resposta para o questionamento que abre este parágrafo é de certa forma difícil de ser esboçada se for levado em consideração não só a irregularidade formal dos poemas, mas também o uso do verso livre, tornando árdua a tarefa de interpretação da espacialidade. "O problema da configuração espacial é particularmente difícil quando se trata de verso livre, pois a configuração tem ela própria significado." (Bassnet, 2003, p.165). Entretanto, um olhar mais atento em direção à espacialidade dos poemas será sempre tarefa enriquecedora no processo tradutório, afinal:

> [...] a leitura dos espaços é imprescindível, constitutiva, além de ser primeira, já que o olho vê antes mesmo de ler. A visualização da página já situa o leitor, demarcando a espacialidade dentro da qual se dispõe a mancha e indica como o discurso se organiza. (Faleiros, 2012, p.46).

Um caminho possível para o entendimento da configuração espacial é a discussão em torno da visilegibilidade, nos termos em que a define Laranjeira, podendo ser um fator fundamental para a tradução de Garneau. Os *olhares* e os *jogos no espaço* não são fruto apenas da significância dos poemas, mas também de uma visilegibilidade intrínseca. Como já dito anteriormente, os espaços em branco e a própria disposição dos poemas são significativos e fazem parte da própria poética de Saint-Denys Garneau.

1.2.5. Caixa de ferramentas: a repetição e o jogo de variações na poesia de Garneau

Pode-se reconhecer no processo de composição poética de Garneau uma espécie de caixa de ferramentas da qual o poeta se serve para trabalhar seus versos. Em sua poesia encontramos imagens poéticas e expressões que se repetem frequentemente, em poemas diferentes, como se elas fossem as referidas ferramentas, esperando para serem tiradas da caixa, utilizadas a fim de cumprir sua função maior: engendrar nos versos livres o poético, construir a significância do poema, acionar o mecanismo da geração oblíqua de sentido.

As recorrências às imagens poéticas tais como *oiseaux*, *yeux* e *voix*, entre outras, são exemplos do ferramental de que o poeta dispõe. Não se trata em absoluto de uma simples repetição, mas de uma utilização dessas imagens em situações distintas, como num jogo. Esse recurso utilizado na poesia de Garneau, tão a frente de seu tempo e veementemente condenado pela crítica da época, pode ser considerado como pós-moderno. Não há somente o *tournoiement*, uma rotação ou deslocamento do olhar gerando um movimento, mas também um *tournoiement* do próprio sentido das imagens poéticas e expressões, cada vez reaparecendo em um lócus poético completamente novo.

Os pássaros (*les oiseaux*) do poema *"Je regarde en ce moment"* ilustram essa concepção poética:

Je regarde en ce moment sur la mer et je vois
un tournoiement d'oiseaux
Alentour de je ne sais quel souvenir des mâts
d'un bateau péri
Qui furent sur la mer jadis leur port d'attache
Et c'est à ce moment aussi que j'ai vu fuir
Un bateau fantôme à deux mats déserts
Que les oiseaux n'ont pas vu, n'ont pas reconnu
Alors il reste dans le ciel sur la mer
Un tournoiement d'oiseaux sans port d'attache.[17]

[17] GARNEAU, Hector de Saint-Denys, Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes, Montréal, Fides, 1972, p. 170.

O olhar é instaurado pela expressão em primeira pessoa, "*Je regarde en ce moment sur la mer*", onde há também a presença das marcas de tempo (*ce moment*) e espaço (*sur la mer*). Trata-se do início da construção da imagem poética. Em seguida, o olhar é reforçado e potencializado pelo *je vois*, e o acúmulo de sentido que se segue, o *tournoiement d'oiseaux*, nos faz refletir sobre um fenômeno da natureza animal, o voo dos pássaros. Mas não um voo qualquer, já que *tournoiement* diz respeito a um voo feito em círculos, típico dos pássaros marinhos (o que acaba por potencializar, uma vez mais, a imagem contida no primeiro verso). Nesse momento a imagem poética ganha força, como num turbilhão. É o olhar do poeta que brinca, que joga com as palavras, encontrando o eco semântico (corroborado pelos significantes) de *tournoiement* em *alentour*, algo situado no entorno mas que, foneticamente, nos dá a ideia de *tour*, ou seja, de movimento circular, volteado. O deslocamento do olhar, agora voltado para uma outra imagem poética que começa a se formar "*(...) je ne sais quel souvenir des mâts / d'un bateau péri*", vai operar também um deslocamento de sentido. O último verso do poema já não se refere, exclusivamente, ao fenômeno da natureza expresso pelo voo circular dos pássaros, mas ao *tournoiement d'oiseaux sans port d'attache*. A princípio os pássaros apenas voam em círculos, para depois voarem em torno de algo que seria uma aparição, um *bateau fantôme*, para, logo em seguida, ao fim do poema, permanecerem no céu, alterados pela visão do poeta por não terem um porto seguro (assim como o próprio poeta, em sua busca estética/espiritual). Diante desse processo criativo, vale lembrar que "a poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos." (Laranjeira, 2003, p.29). Apesar de o poema acima não fazer parte do conjunto de *Regards et jeux dans l'espace*, pois foi incluído postumamente

no conjunto intitulado *Les Solitudes*, ele é extremamente significativo e ilustra muito bem a poética de Saint-Denys Garneau.

Outro exemplo do jogo poético de Garneau, se quisermos continuar com a palavra *alentour*, pode ser verificado no poema *Rivière de mes yeux*, onde a palavra, já modificada por seu contexto, aponta para uma rede de significados completamente diferentes:

Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières
Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter
Et cette fraîcheur sous mes paupières
Extraordinaire
Tout alentour des images que je vois

Comme un ruisseau rafraîchit l'île
Et comme l'onde fluente entoure
La baigneuse ensoleillée

É mais uma vez a instauração do olhar que abre a estrofe, pela evocação *"Ô mes yeux"* e pelas referências correlatas a esse campo semântico-lexical (*refléter - paupières - images - je vois*). Essa extrema "fluidez do olhar poético" (Ouellet, 1994, p.59) é uma das marcas da poética de Garneau. Em se tratando das imagens poéticas, cada significado se mostra único e só, porém é a fluidez do olhar poético, dentro da estrutura global da obra, que gera a significância do poema.

Uma leitura da obra revela que há muitos elementos que reaparecem obstinadamente no discurso poético. É possível estabelecer, por exemplo, através das recorrências nos poemas, o campo lexical do canto, da voz, do vento que faz

cantar a flauta, das palavras que se lançam *en plein air* na poesia de Garneau. Poemas como *"La voix des feuilles"* e *"Flûte"* permitem justamente demonstrar a viabilidade dessa leitura com vistas para a tradução. Apesar dessas imagens poéticas serem recorrentes, é preciso muita cautela acerca daquilo que o poeta nos diz, afinal, como visto um pouco mais acima, o deslocamento de sentido das referidas imagens pode nos lançar numa armadilha.

A poesia de Garneau não se deixa aprisionar dentro de uma sistematização. Pode-se dizer que se trata de "*Un noeud que l'on fait au fil fugace du temps*"[18]. Além disso, o projeto de escritura poética de Garneau está profundamente ligado a uma busca existencial.

1.2.6. Deslocamento e acúmulo de sentido: mais jogos poéticos

A lírica de Saint-Denys Garneau se serve de imagens poéticas aparentemente simples, como uma flauta, uma árvore, um pássaro ou um caracol. Não se pode falar apenas em "palavras", mas em imagens poéticas pois, como demonstrado anteriormente, há uma operação recorrente de deslocamento de sentido dessas imagens (*les jeux dans l'espace*), diferentemente da alteração do estatuto do significado da palavra, uma vez que é o acúmulo de sentido estabelecido pelas relações internas do poema o elemento gerador da significância. Ou seja, não são as palavras que "dão nome" às coisas no universo de Garneau, mas sim as relações estabelecidas entre as imagens poéticas trabalhadas. Para melhor ilustrar esse aspecto, vale retomar as três primeiras estrofes do poema *"Portrait"* para vermos que ocorre, como já mencionado, o deslocamento de sentido operado na

[18] Trata-se de um verso do poema "Autre Icare".

imagem poética do menino, *drôle d'enfant*, em seguida na imagem do pássaro, *oiseau*, e que, por sua vez, acaba convertido em *colimaçon* através das relações estabelecidas pelo jogo poético de Garneau.

É possível assim considerar esse poema como um dos mais representativos da obra de Garneau. Seu tema se relaciona com a própria criação poética, as palavras utilizadas pelo poeta não comunicam em função das relações gramaticais estabelecidas, mas sim através de um outro jogo, uma outra forma de gerar a significância do poema onde o acúmulo de sentido se faz presente. Uma imagem deveras fértil, que consta numa crônica de Guy Ferland, pode ilustrar, a título de comparação, esse processo:

> As palavras são como pedras para fazer fogo: inertes a princípio, elas emitem faíscas quando friccionadas de certa forma. Pequenas luzes vacilantes no negrume da indiferença, essas faíscas surpreendem, chamam a atenção, intrigam, atraem, e eis que nos aproximamos e que viajamos com elas, surpresos com tudo o que elas nos fazem ver e que não víamos. Surpresos com o complemento de sentido que jamais suspeitáramos que essas palavras poderiam conter (Ferland, 2002).[19]

A palavra aparece como um fragmento, mas não um fragmento qualquer:

[19] Tradução nossa, do original: *"Les mots sont comme des pierres à feu: inertes en eux-mêmes au premier abord, ils dégagent des étincelles quand on les frotte ensemble d'une certaine façon. Petites lumières tremblotantes dans la noirceur de l'indifférence, ces étincelles surprennent, retiennent l'attention, intriguent, attirent, et voilà qu'on s'en rapproche et qu'on chemine avec elles, étonnés de tout ce qu'elles nous font voir qu'on ne voyait pas. Étonnés des suppléments de sens qu'on n'avait jamais soupçonné que ces mots-là pouvaient contenir".*

reside nesse fragmento uma significação mais geral. O atrito entre uma palavra e outra, provocado pelo movimento das mesmas na configuração interna do poema, gera as fagulhas que vão formar a imagem poética. Partindo desse ponto de vista, percebe-se que a poética do movimento atua em níveis complexos.

1.2.7. Alguns aspectos formais de *Regards et jeux dans l'espace*

No que diz respeito aos aspectos formais de sua poesia, é possível afirmar que, em geral, Saint-Denys Garneau não segue nenhum rigor formal, já que utiliza versos livres e métrica irregular, além de quebrar os tradicionais esquemas rítmicos. Porém, dizer que a poesia de Garneau não segue padrões rígidos de organização formal do poema não significa que as formas irregulares (no sentido estrito e positivo do termo) não contribuam para a construção do poema. O que caracteriza de modo singular a poesia é a potencialidade do significante como gerador (ou cogerador) de sentido (significância). Neste caso, a irregularidade dos versos é fundamental para estabelecer uma unidade de integração e de geração de sentidos internos, capaz de construir a significância do poema ou, nas palavras de Laranjeira, a "geração oblíqua de sentido", marca por excelência do poético.

Segundo Jacques Blais, o projeto fundamental de *Regards et jeux dans l'espace* reside numa busca de unidade. O autor faz uma análise estrutural da obra, na qual investiga as relações estabelecidas entre as sete seções que compõem o conjunto, seus títulos e suas possíveis implicações, bem como a ordem de disposição dos poemas, e conclui que se trata de um conjunto orgânico coerente, totalmente de acordo com o que poderíamos denominar *projeto de escritura*. (Blais, 1975, p.149).

Poderíamos acrescentar à análise feita por Jacques Blais outro fator que também confere unidade aos poemas de *Regards et jeux dans l'espace*, e que está diretamente ligado ao referido projeto de escritura poética, qual seja a reflexão sobre a linguagem. Muitos poemas são metalinguísticos, versando sobre o ato de escrever poesia. "*Autrefois*" se insere nessa linha de poemas, que revelam um projeto de escritura sólido, coerente e programático, por tratar explicitamente das reflexões em torno do fazer poético. Além disso, há um diálogo entre os poemas onde o sentido se constrói no branco, no espaço virtual onde os poemas se encontram.

Outro ponto importante, e que diz respeito a uma questão formal, é a presença de um ritmo característico da prosa nos poemas do referido conjunto. Segundo Michel Lemaire, o prosaísmo da poesia de Garneau é o resultado de um trabalho de desconstrução de uma concepção tradicional de poesia (Lemaire, 1994, p.73-84). Em relação ao verso, por exemplo, sabemos que o modelo clássico por excelência é o verso alexandrino. Os versos de Garneau se contrapõem à tradição, já que não seguem as normas do alexandrino. Michel Lemaire levanta uma hipótese interessante sobre os versos livres de Garneau, na qual, segundo o autor, eles orbitam na atmosfera do alexandrino para escamoteá-lo de maneira consciente e coerente com sua verdade interior. Temos, então, uma contestação irônica da versificação tradicional.

No que diz respeito às formas poéticas, nota-se a ausência quase completa da regularidade métrica e estrófica. São poucos os poemas submetidos às exigências da métrica, tais como "*Fièvre*" e "*Spleen*". Não seria por falta de conhecimento de tais convenções, mas sim pela coerência de seu projeto de escritura poética que o poeta teria optado por essa ausência de regularidade.

Um outro elemento que coloca Garneau a frente de seu tempo, em termos de recursos poético-literários, é a incorporação da *parole* em seu fazer poético. É de profunda importância para o entendimento de sua obra a função da enunciação nos poemas. Considerando que o tema em "*Parole sur ma lèvre*" é o do fazer poético, vale a leitura do poema afim de tecermos aqui alguns comentários que ilustram o problema da enunciação em Garneau:

Parole sur ma lèvre

Parole sur ma lèvre déjàprends ton vol,
tu n'es plus àmoi
Va-t-en extérieure, puisque tu l'es déjà
ennemie
Parmi toutes ces portes fermées.

Impuissant sur toi maintenant dès ta naissance

Je me heurterai àtoi maintenant
Comme à toute chose étrangère
Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel
Comme dans une fraternelle chair qui se moule
à ma chair
Et qui épouse aussi ma forme changeante.

Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encercle
Un des barreaux pour mon étouffement.

O poema em questão toma a *parole*, ou a enunciação, como algo que se exteriorisa e que, a partir dessa exteriorização, não mais pertence ao sujeito da enunciação. Temos aí a ideia do desprendimento (*dégagement*) do enunciado poético (*parole*): "*Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol, / tu n'es plus à moi / Va-t-en extérieure, puisque tu l'es déjà / ennemie / Parmi toutes ces portes fermées. / Impuissant sur toi dès ta naissance*". A palavra proferida se torna um *locus* crítico e instável da enunciação, gerando uma estranheza. E essa estranheza que circunda o sujeito não lhe permite mais viver. Através da reverberação de *parole* na palavra *vol*, o poeta reforça a exteriorização do enunciado. A busca espiritual, engendrada por uma crise existencial, encontra também no fazer poético um ponto de dissenso quando o poeta coloca a *parole* em plena identidade com a referida crise: "*Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encercle / un des barreaux pour mon étouffement*".

CAPÍTULO II

ELEMENTOS METODOLÓGICOS DA ANÁLISE POÉTICA E DO PROCESSO TRADUTÓRIO

> Não duvidamos de que trazer a polissemia do poema original para o poema traduzido é fundamental, mas não se resume aí a empreitada da tradução poética. Há que se trazer também a 'gramática' do poema, os jogos de equivalências fônicas, sintáticas, semânticas, de cujos acoplamentos se origina a estrutura poética atualizada que, se eficazmente levada para o texto de chegada, fará dele a tradução daquele poema específico, não de outro (Laranjeira, 2003, p.62).

2. Traduzindo os jogos no espaço de Saint-Denys Garneau

Neste capítulo são expostos os critérios que nortearam as escolhas tradutórias, sempre à serviço da recriação, na língua de chegada, dos elementos mais expressivos presentes na língua de partida.

2.1. Matrizes teóricas e aspectos metodológicos do trabalho de tradução

Na presente dissertação propõe-se, como vimos acima, a investigação dos processos de construção da significância na poesia de Saint-Denys Garneau, com a finalidade de recriá-la na língua de chegada através da tradução. Trabalhamos com a significância nos termos em que a define Mário Laranjeira, quando diz que "a poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos. Traduzir o poema é

trabalhar a língua de chegada para se obter uma relação semelhante a nível de significantes que acarretará uma significância correlata à do poema original." (Laranjeira, 2003, p.30). Assim, toma-se a liberdade de filiação a uma matriz teórica de fundamental importância para o realização da tradução propriamente dito. Trata-se da obra *Poética da tradução: do sentido à significância*, de Mário Laranjeira.

A obra de Mário Laranjeira fornece subsídios dos quais o processo de tradução poética pode se servir para levar a cabo sua tarefa: recriar na língua de chegada a marca do poético presente na língua de partida; marca essa que, nas palavras de Laranjeira, é a geração oblíqua do sentido, ou seja, a significância do poema. Nesse sentido, "Cada tradução é tão única quanto o poema original" (Laranjeira, 2003, p.39).

A poesia, na concepção do referido autor, é definida pela geração oblíqua de sentido, marca por excelência do poético. De acordo com suas considerações, o que caracteriza de modo singular a poesia é a potencialidade do significante como gerador (ou cogerador) de sentido (significância). Écom base nessa concepção que se fundamentou o trabalho tradutório realizado nesta dissertação. Além disso, tanto a terminologia utilizada por Laranjeira quanto alguns dos critérios que integram sua prática crítica em tradução estão presentes no decorrer deste trabalho.

Duas etapas distintas, porém complementares, compõem o processo tradutório aqui realizado. A primeira delas diz respeito à leitura como geradora de um ato interpretativo. Nesse sentido, vale lembrar que, como afirma Bassnet (Bassnet, 2003, p. 161): "(...) se cada leitura é uma interpretação, as duas atividades não podem separar-se". É preciso, antes de traduzir o poema, submetê-lo a uma leitura interpretativa, pois,"(...) na tradução do poema, o que se busca transladar não é o

sentido, visto como inerente a uma estrutura linguística, mas a significância" (Laranjeira, 2003, p.81).

A significância do poema está relacionada ao próprio modo singular da poesia de trabalhar a linguagem através da própria linguagem, e nisso é preciso um cuidado extremo: "Como *o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra*, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido, e é isso que o tradutor jamais pode perder de vista na sua atividade." (Laranjeira, 2003, p.81).

A segunda etapa já diz respeito ao trabalho de tradução propriamente dito, onde a escolha de critérios de tradução é essencial para sustentar o processo tradutório. Dois elementos fundamentais devem ser considerados durante o processo de tradução: a estrutura global da obra (não apenas aspectos formais, mas também semânticos e semióticos); e a relação da obra com o contexto histórico-social em que foi produzida.

Nesse sentido, a discussão sobre uma ética dialógica ensejada por Maurício Mendonça Cardozo é de grande valia para os objetivos aqui pretendidos. O trabalho de tradução, segundo o autor, deve se inserir numa dinâmica ético-dialógica, onde a relação com o Outro constitui um ponto central:

> É preciso enxergar e reconhecer o Outro enquanto um Outro, enquanto instância de alteridade. É preciso abrir-se ao Outro, dispor-se a dar ouvidos à voz do Outro. E é preciso responder aos seus apelos, buscando construir, com esse Outro, um diálogo – ainda que não se pressuponha uma condição ideal para o *encontro* (Cardozo, 2007, p.205-234).

Susan Bassnet fala das metáforas do fazer tradutório historicamente constituídas e utilizadas por diferentes tradutores em várias partes do mundo, entre elas o Brasil:

> Os tradutores brasileiros apresentaram uma metáfora nova, que pode aplicar-se a esta nova perspectiva alternativa sobre a tradução - a imagem do tradutor como canibal devorando o texto original num ritual que resulta na criação de algo completamente novo (Bassnet, 2003, XX-XXI).

Esse "devorar", para os propósitos desta dissertação, insere-se não dentro de uma relação predatória, mas dialógica, como propõe Cardozo. Ainda dentro dessa problemática, consideremos as palavras de Mário Laranjeira:

> O sujeito da tradução opera um trabalho do traduzir que gera um texto seu. Mas esse trabalho se faz a partir da leitura de um texto que não é seu, leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância (Laranjeira, 2003, p.124).

Essas considerações se coadunam não só com as ideias de Bassnet e de Cardozo, mas também com a discussão ensejada por Francis Henrik Aubert, em seu livro *As (in)fidelidades da Tradução* (Aubert, 1994, p.13), onde o autor transpõe o esquema de comunicação proposto por Jakobson para o campo da tradução. De acordo com essa transposição, poderíamos representar as considerações de Laranjeira, acima transcritas, da seguinte maneira:

REFERENTE 1	REFERENTE 2
EMISSOR 1 MENSAGEM 1 RECEPTOR 1 →	EMISSOR 2 MENSAGEM 2 RECEPTOR 2/RECEPTOR 3
CANAL 1	CANAL 2
CÓDIGO 1	CÓDIGO 2

Ao acrescentarmos a contribuição de Cardozo, que propõe uma dinâmica ético-dialógica, temos uma realização bastante fértil do esquema acima durante o ato tradutório.

Outros critérios orientadores do trabalho de tradução aqui realizado podem ser extraídos de Mário Laranjeira, os quais são descritos a seguir.

2.2. O poema como unidade de tradução

O ato tradutório em poesia deve superar a simples transposição de vocábulos de uma língua para outra. “O tradutor tem de ter em conta a questão da interpretação para além do problema de selecionar, na língua de chegada, uma frase de sentido minimamente parecido” (Bassnet, 2003, p.48). Nesse sentido, é preciso considerar o poema com um todo organizado em torno de suas relações internas. “Ora, se é o poema todo que constitui a unidade de significância, também será o poema todo a unidade de tradução poética” (Laranjeira, 2003, p.84).

2.3. A visilegibilidade

A visilegibilidade, nos termos em que Laranjeira a define, pode ser um fator fundamental para a tradução de Garneau. “Para o tradutor de poemas, a tradução

começa pela transposição da visilegibilidade” (Laranjeira, 2003, p.103). A configuração espacial do poema em Garneau é sem dúvida um elemento que contribui para gerar a significância do poema, e deve ser observada.

2.4. A fidelidade semiótico-textual

Concebida fora dos padrões de rigidez de uma tradução linear, a fidelidade deve estar a serviço da (re)produção da significância do original na língua de chegada. “A fidelidade em tradução poética é dinâmica. É a resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se ” (Laranjeira, 2003, p.123). Dessa forma, todas as relações que se estabelecem no interior do poema devem ser observadas pelo prisma da fidelidade em tradução poética, a qual “ (...) será a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, linguístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância" (Laranjeira, 2003, p.125).

2.5. Concepção do trabalho do tradutor

As obras referidas aqui confluem para uma intersecção que serve ao projeto de tradução proposto na presente dissertação, qual seja a concepção do trabalho do tradutor como uma (re)criação, tão importante quanto a criação do texto de partida. Essa concepção coloca a figura do tradutor não como um vassalo do original a ser traduzido, mas como um sujeito dotado de autonomia para exercer sua criatividade como coautor e colocá-la a serviço do ato tradutório, superando a falsa dicotomia

autor/tradutor. A criatividade não deve ser elemento exclusivo do autor, mas também do tradutor.

O estabelecimento de um conjunto de critérios metodológicos para a atividade de tradução se deu dentro de uma relação dialética entre prática e teoria. A metodologia do trabalho de tradução ganhou contornos mais definidos à medida em que foi feito uso das mais variadas ferramentas linguísticas para o tratamento dos poemas traduzidos. De acordo com Laranjeira,

> Sendo o poema uma manifestação concreta, um objeto de linguagem, não se pode examinar tal objeto sem as ferramentas que a linguística nos propõe. Não se pode falar dos sons e das formas da linguagem, da sua organização, distribuição e relacionamento, sem usar do aparato formal e conceitual da linguística. (Laranjeira, 2003, p.77).

O trabalho de Mário Laranjeira constitui, portanto, um importante arcabouço para esta dissertação.

CAPÍTULO III

ANÁLISE E TRADUÇÃO DOS POEMAS

3. Traduzindo o equilíbrio imponderável no espaço de Saint-Denys Garneau

Este capítulo tem como objetivo apresentar uma análise dos aspectos formais, semânticos e semióticos de alguns dos principais poemas que compõem *Regards et jeux dans l'espace.* Além disso, seguem-se às análises o trabalho de tradução onde são esclarecidos os critérios tradutivos e justificadas as nossas escolhas. Para melhor fruição do texto, adotamos uma organização na qual primeiro é apresentada uma breve exposição do poema, seguida do texto original, análise, tradução e comentários sobre o processo tradutivo.

3.1. Aí sem apoio

O poema que abre a coletânea de *Regards et jeux dans l'espace*, como vimos anteriormente, funciona como uma espécie de prefácio, uma introdução ao universo poético de Garneau. Apesar de se tratar de um poema sem título, as edições posteriores à de 1937 trazem um trecho retirado do mesmo que serve como tal. O poeta foi muito criticado pelo prosaísmo e também pela presença de uma sintaxe aparentemente truncada, mas basta lançar um olhar mais cuidadoso a este poema e podemos perceber como cada elemento está operando perfeitamente em função do poético. Nele encontramos não só recursos recorrentes da poética de Garneau, mas

também a afirmação do lugar do poeta no mundo, o que faz do poema uma peça fundamental no conjunto da obra.

C'est là sans appui

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

3.1.1. Análise, tradução e comentários

Os primeiros versos apontam para um mal-estar diante do estático. Esse mal-estar é traduzido pela imobilidade do *fauteil où l'on reste*. Permanecer imóvel sobre o *fauteuil* pode ser um risco mortal: *"Immanquablement je m'endors et j'y meurs"*. Daí a necessidade, a partir dos versos da segunda estrofe, do movimento. Trata-se de, por meio do jogo do sujeito na enunciação, de contrapor-se à imobilidade e produzir movimento.

Retomando o primeiro verso, há ali um sujeito (*je*) submetido a um mal-estar: *"Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise"*. Ainda não é possível delinear os contornos desse mal-estar como aparece em *"Je ne suis pas bien du tout..."*, porém,

a intensidade trazida pelo segundo verso,*"mon pire malaise",* permite vislumbrar a amplitude que esse desconforto adquire.

Vale notar que, em ambos os versos, o mal-estar está relacionado aos objetos que servem de assento ao sujeito. *Chaise* e *fauteuil* são objetos que infligem ao sujeito um modo de estar pré-estabelecido. O desconforto causado pela poltrona fica mais patente diante do dêitico *"où l'on reste"*, e aqui fica explícito o incômodo do sujeito ante tudo que é imóvel. O terceiro verso também aponta para essa possível chave de leitura, já que a imobilidade da poltrona é considerada fatal pelo *je*. Agora a definição do mal-estar que o sujeito experimenta no poema torna-se mais palpável, e é corroborada pelo advérbio que coroa seu sofrimento: *immanquablement*.

Uma vez anunciado o mal-estar, tem início um jogo de contrastes. O momento de transição da primeira para a segunda estrofe é mediado pelo uso de uma conjunção que introduz uma ideia contrária àquela expressa na primeira estrofe (imobilidade da poltrona, mal-estar do sujeito). A ocorrência do *mais* não se restringe apenas a uma conjunção adversativa, mas a um *modus operandi* embasado no movimento, na oscilação. O *mais* corresponde a um espécie de "ponto de equilíbrio", pois não só marca a oposição entre uma estrofe e outra, mas também entre uma metáfora e outra, entre a imobilidade da mobília e o movimento da torrente, do salto.

A imagem de um movimento brusco, o salto, é usada como trampolim para atingir um estado de repouso. Parece-nos aqui importante pensar essas imagens contrárias levando em conta que é o movimento entre uma e outra que marca a geração do poético em Saint-Denys Garneau. Jean-Louis Major faz uma análise detalhada dos poemas *C'est là sans appui* e *Accompagnement,* comparando-os com base na noção de movimento e ressaltando sua importância:

> [...] cada um desses poemas opõe um movimento no espaço: um ‘equilíbrio imponderável’, diz o primeiro poema; ‘jogos de equilíbrio’, diz o último. Todavia, *Aí sem apoio* se contenta em iniciar o movimento; *Acompanhamento* o leva a suas últimas consequências (Major, 1972, p.176-195).[20]

Coloca-se a questão do movimento, da passagem entre uma coisa e outra, como sendo elemento constitutivo do sujeito do poema: *"C'est là sans appui que je me repose"*. Essa passagem é possível graças a uma brincadeira de criança, a de saltar de uma pedra a outra da torrente, atravessando-a. A alegria da brincadeira não está nem numa margem nem na outra, mas na travessia, no momento do salto entre as pedras, *"sans appui"*. A brincadeira de criança se converte em jogo formal, através do qual são lançadas as bases desse fazer poético. Nesse jogo, ele contrapõe *par bonds*, na segunda estrofe, a *assis*, na primeira; *torrent*, por sua vez, opõe-se a *chaise* e *fauteuil*.

Esses jogos no espaço são a afirmação de uma estética que tem como base o complexo movimento pendular entre as imagens poéticas. A própria forma do poema pode ser entendida como uma síntese desse ir e vir, se levarmos em conta que as duas estrofes opõem imobilidade e movimento. Na primeira estrofe temos o mal-estar causado pela imobilidade da cadeira, da poltrona, onde infalivelmente o

[20] Tradução nossa, do original: “[...] chacun de ces poèmes oppose un mouvement dans l’espace: un ‘équilibre impondérable’, dit le premier poème; des ‘jeux d’équilibre’, dit le dernier. Toutefois, C’est là sans appui se contente d’amorcer le mouvement; Accompagnement met en oeuvre ses ultimes conséquences”.

sujeito da enunciação adormece e morre, ao passo que, na segunda estrofe, o mesmo ganha vida durante a travessia da torrente.

Para entender melhor esse movimento, é importante refletirmos acerca da noção de equilíbrio em seu contexto. No universo poético de Saint-Denys Garneau, o equilíbrio estánas idas e vindas entre uma coisa e outra, no espaço entre as imagens poéticas. Trata-se de uma ideia fundamental do universo poético de Saint-Denys Garneau: através do equilíbrio opera-se um jogo de contrastes e variações sem que seja dada ênfase a um elemento ou outro, pois é na própria oscilação que o poeta vai buscar a reconciliação dos contrários pelo movimento: *"Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux / C'est là sans appui que je me repose."* Geneviève Boudreau investiga a poética de Garneau com base na noção de movimento,

> […]entendido tanto como um equilíbrio - isto é, como uma atividade de forças opostas de onde resultaria um estado de repouso ou de harmonia – e como oscilação - isto é, como o movimento pendular, potencialmente lúdico, de um corpo que vai para ambos os lados a partir de uma posição média (Boudreau, 2009). [21]

É importante refletir também sobre o adjetivo que qualifica esse equilíbrio. Não se trata de um equilíbrio estático, onde a resultante das forças que compõem o movimento é igual a zero. Em Garneau o equilíbrio organiza os elementos que o compõem de tal forma que nada é enfatizado. Estamos diante do equilíbrio

[21] Tradução nossa, do original: "[...] compris à la fois comme équilibre – c'est-à-dire comme une activité de forces opposées d'où résulterait un état de repos ou d'harmonie – e comme oscillation – c'est à dire comme le mouvement balançoire, potentiellement ludique, d'un corps qui va de part et d'autre d'une position moyenne".

imponderável, adjetivo esse que marca a relevância do fator acaso, presente tanto no jogo quanto na brincadeira.

A oscilação se expressa entre os pares de oposição, como morte/vida, ficção/realidde, imobilidade/movimento, porém, trata-se de um tipo especial de movimento, pendular, no qual o poeta, sempre entre *"cette chose"* e *"celle-là"*, faz da própria oscilação o seu lugar no espaço. Um outro ponto importante do poema éo uso do verbo "*quitter"*. Com esse verbo, o poeta aponta para seu desapego às coisas e às ideias, a exemplo do menino que deixa um brinquedo por outro. A poesia é possibilidade de desprendimento, travessia que leva o poeta a um lugar que é não-lugar; um espaço do entre-dois:

> O poema de abertura 'Aí sem apoio', que não deixa de ecoar o poema 'Acompanhamento', que fecha a coleção (...), levanta a questão do entre-dois, da passagem que permite ao ser avançar e florescer olhando diante de si (Charron, 2005, p. 92).[22]

Essa oposição entre vida e morte se opera por meio de um jogo duplo: primeiro, o do sujeito da enunciação que não consegue ficar parado por muito tempo na cadeira, e que, logo em seguida, faz da travessia da torrente, aos saltos, uma brincadeira que não tem outra função senão a de gerar prazer nela mesma; segundo, o jogo do poeta, que faz da experiência poética um meio de exteriorizar o conflito presente entre a vida e a morte, entre o mal-estar e a alegria de viver. O

[22] Tradução nossa, do original: "Le poème liminaire 'C'est là sans appui', qui n'est pas sans faire écho au poème 'Accompagnement' qui clôt le recueil (...), pose la problématique de l'entre-deux, du passage qui permet à l'être d'avancer et de s'épanouir en regardant devant lui".

sujeito se define assim pela brincadeira e pelo jogo poético. A partir dessas considerações pode-se pensar a respeito do *je* que aparece no poema como sendo tanto sujeito quanto poeta, e logo se percebe que há também uma oscilação entre essas duas esferas. O equilíbrio imponderável se situaria entre o registro do particular e do geral.

A oposição entre morte e vida, ou imobilidade e movimento, está expressa na forma do poema: duas estrofes que se contrapõem mas que não se anulam, e que encontram no espaço em branco um ponto de equilíbrio que é também lugar de passagem entre uma metáfora e outra. É exatamente no espaço entre dois (*"cette chose et celle-là"*) que o sujeito encontra seu repouso, um repouso profundamente ligado ao movimento: "Reivindicando a versatilidade do movimento brusco para atingir o paradoxal 'repouso', o poema aponta em direção ao desconhecido que está em jogo no deslocamento gratuito ilimitado" (Charron, 2005, p.42).[23]

Existe um ritmo no poema, evidentemente ligado à prosa, a uma maneira menos empolada de falar, que é preciso levar em conta na tradução. Podemos identificar os elementos mais universais que compõem esse prosaísmo: a presença de uma linguagem informal, baseada na familiaridade com os objetos do cotidiano (*chaise*, *fauteuil*).

Entretanto, há um contexto mais complexo por trás do simples registro informal. Pierre Neupveu, em um célebre artigo sobre a poesia de Garneau[24], aborda a questão do prosaísmo, sob um ponto de vista filosófico e estético; dez anos mais tarde, tomando como ponto de partida o referido artigo de Neupveu,

[23] Tradução nossa, do original: "Se réclamant de la versatilité du mouvement brusque pour atteindre le paradoxal 'repos', le poème pointe en direction de l'inconnu qui est en jeu dans le déplacement gratuit illimité".

[24] NEPVEU, Pierre. La prose du poème. In: *Études françaises*, vol. 20, nº 3, 1984, p. 15-27.

Michel Lemaire [25] desenvolve o tema “para mostrar como esse prosaísmo da poesia de Garneau é o trabalho de desconstrução de uma concepção tradicional da poesia”[26]. Contextualizando o recurso utilizado por Garneau, Michel Lemaire aponta para uma dimensão político-literária: “A contestação da poesia tradicional pela irregularidade rítmica que parece levar a poesia para a prosa, é um processo radical que elimina qualquer referência ao passado”[27]. Diante disso, um ponto importante da tradução é o de recriar esse ritmo prosaico e essa linguagem informal em função da própria poética de Saint-Denys Garneau.

Tradução

Aí sem apoio

Eu não estou nada bem aqui nesta cadeira
E meu pior mal-estar é uma poltrona onde ficar
Infalivelmente ali adormeço e morro

Mas me deixe atravessar a torrente sobre as rochas
Pulando desta coisa para aquela
Encontro o equilíbrio imponderável entre as duas
Aí sem apoio é que eu repouso.

---

[25] LEMAIRE, Michel. "Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau". *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, (58) 1994, p. 73-84.

[26] Ibidem, pg. 73. Tradução nossa, do original: “afin de montrer comment ce prosaïsme de la poésie de Garneau est le résultat d’un travail de déconstruction d’une conception traditionnelle de la poésie (...)”.

[27] Ibidem, pg. 82. Tradução nossa, do original: “La contestation de la poésie traditionelle par l’irrégularité rythmique qui semble faire tomber la poésie dans la prose, est un procédé radical qui abolit toute référence au passé”

Comentários

Os desafios para a tradução deste poema se iniciam no título. Para traduzir a expressão *c'est là* de maneira satisfatória foi preciso pensar a respeito da natureza desse lugar, já que a expressão marca um dêitico que tanto pode se referir a um lugar diferente daquele em que se está, como ao próprio lugar em que se encontra o enunciador. Sabemos que esse lugar é o não-lugar, situado no entre-dois, entre uma coisa e outra. Não pode coincidir, portanto, com o lugar do enunciador. Assim, para manter o ritmo prosaico e truncado do poema original, optou-se pelo dêitico "aí", que além de marcar o lugar funciona em consonância com o *présentatif*[28], muito recorrente nos poemas de Garneau, que inicia o último verso.

Assim, *o c'est là* transformou-se no hiato "aí", e com isso criou-se um efeito lacunar, como se algo estivesse fora do lugar. O resultado adequa-se ao ritmo do poema. Pareceu-nos fundamental manter o *je* do primeiro verso, optando por uma tradução expressa do pronome em vez de suprimir um "eu" possível. O francês é uma língua que exige as marcas enunciativas do sujeito, ou seja, os pronomes que indicam as pessoas do discurso. Já o português permite certa economia e adequação de estilo. Apesar disso, a primeira estrofe do poema requer uma marca de sujeito, pois ela toda expressa uma singularidade do mesmo, daí a importância de enfatizar o eu através de sua presença encarnada no pronome. Com isso a tradução abre caminho para o acúmulo de sentido que vai desembocar no mal-estar.

[28] Utilizado para identificar ou apresentar coisas ou pessoas, o *présentatif* aparece em outros poemas como *Portrait* e *Cage d'oiseau*.

Ainda no primeiro verso, a escolha do termo “aqui” para traduzir o particípio passado do verbo *asseoir* [sentar], “assis" [sentado], é um mecanismo de compensação interessante. Já que os elementos *chaise* e *fauteuil* pressupõem que o sujeito da enunciação esteja sentado, buscou-se a homofonia entre as palavras *assis* e *aqui* com o intuito não só de compensar o verso sonoramente, mas também no que diz respeito ao sentido, uma vez que o dêitico reforça a situação do sujeito, preso ao espaço da cadeira e da poltrona. Tentou-se, com isso, amenizar a perda da imagem poética presente em *assis*, que se contrapõe, como vimos na análise, aos saltos sobre a torrente. Ocorreu um processo similar no uso do "ali" para substituir tanto o pronome *y*, como o pronome *en.* Ao sintetizá-los em “ali”, foi possível manter o paralelismo entre os verbos adormeço e morro".

Na segunda estrofe do poema, a presença de algumas aliterações desvelaram um jogo mimético do barulho das águas da torrente, do ruído dos saltos do poeta. Tentamos, na medida do possível, reproduzir esse efeito, mantendo a cognata "torrente", já que se trata efetivamente de um curso de rio bastante peculiar e cuja fonética faz um eco em "atravessar", reproduzindo em parte as aliterações do poema original.

Os jogos sonoros são, aliás, um elemento importante da poética de Garneau. Assim, por exemplo, os ecos que há entre “*chaise*”e “*reste*" ressoam, de algum modo, entre “CAdeIRA" e “FICAR”; a presença do “r" no verbo do infinitivo ajuda a adensar as relações paronomásicas entre os versos. Do mesmo modo, ouve-se um eco, ainda que frágil entre o “*meurs*" do final da primeira estrofe com o “*repose*" que termina o poema. Na tradução, a relação se adensa, uma vez que “morro" e "repouso" reforçam o equilíbrio imponderável entre uma estrofe e outra.

3.2. Le jeu – A brincadeira

A infância desempenha um papel importante no conjunto da obra poética de Saint-Denys Garneau. A própria organização dos poemas de *Regards et jeux dans l'espace* nos dá mostra de como é valioso para o poeta o universo infantil, uma vez que as duas primeiras seções, "Jeux" e "Enfants", estão voltadas para o mundo da criança. Passemos à leitura do poema original para, em seguida, trabalharmos sua análise.

Le jeu

Ne me dérangez pas je suis profondément occupé

Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un comté
Et qui sait
    Tantôt l'univers.

Il joue

Ces cubes de bois sont des maisons qu'il déplace
    et des châteaux
Cette planche fait signe d'un toit qui penche
ça n'est pas mal à voir
Ce n'est pas peu de savoir où va tourner la route
    de cartes
Ce pourrait changer complètement
    le cours de la rivière
À cause du pont qui fait un si beau mirage
    dans l'eau du tapis
C'est facile d'avoir un grand arbre
Et de mettre au-dessous une montagne pour

qu'il soit en haut.

Joie de jouer! paradis des libertés!
Et surtout n'allez pas mettre un pied
dans la chambre
On ne sait jamais ce qui peut être dans ce coin
Et si vous n'allez pas écraser la plus chère
des fleurs invisibles

Voilà ma boîte à jouets
Pleine de mots pour faire de merveilleux
enlacements
Les allier séparer marier
Déroulements tantôt de danse
Et tout à l'heure le clair éclat du rire
Qu'on croyait perdu

Une tendre chiquenaude
Et l'étoile
Qui se balançait sans prendre garde
Au bout d'un fil trop ténu de lumière
Tombe dans l'eau et fait des ronds.
De l'amour de la tendresse qui donc oserait en douter
Mais pas deux sous de respect pour l'ordre établi
Et la politesse et cette chère discipline
Une légèreté et des manières à scandaliser les
grandes personnes

Il vous arrange les mots comme si c'étaient de
simples chansons
Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
À voir que sous les mots il déplace toutes choses
Et qu'il en agit avec les montagnes
Comme s'il les possédait en propre.
Il met la chambre à l'envers et vraiment l'on
ne s'y reconnaît plus

Comme si c'était un plaisir de berner les gens.

Et pourtant dans son oeil gauche quand le droit rit
Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille
d'un arbre
Comme si cela pouvait avoir une grande importance
Avait autant de poids dans sa balance
Que la guerre d'Éthiopie
Dans celle de l'Angleterre.

3.2.1. Análise, tradução e comentários

O poema “Le jeu” mergulha o leitor nas águas da infância e traça um paralelo entre a brincadeira e o fazer poético, tomando como ponto de partida o olhar lançado sobre a imagem do menino que brinca.

Possuindo nove estrofes, com versos de métrica variável e sem uma regularidade aparente, sua forma pode ser considerada *mímese* da (des)organização típica da criança, que dispõe seus brinquedos aleatoriamente sem que se estabeleça uma ordem necessária ao início de sua atividade lúdica.

O título do poema é o prenúncio dessa atividade, e o determinante *le* singulariza as ações a serem desempenhadas pelo sujeito da enunciação. Não se trata de um rol de brincadeiras, mas da brincadeira primordial, de suma importância para esse sujeito.

A disposição gráfica do poema salta aos olhos: as estrofes são tão irregulares quanto os diferentes espaços em branco que as separam ao longo do poema. De todas as divisões presentes, a mais inquietante é a que separa a primeira e segunda estrofes. Parece haver uma necessidade de isolamento do sujeito através de um espaço maior, mais amplo, com vistas a destacar o primeiro verso. É possível

conceber tal espaço como um alerta ao leitor do que está por vir, reforçado pelo uso do imperativo em *Ne me dérangez pas*. Dessa forma, o sujeito da enunciação estabelece uma comunicação direta com seu interlocutor, instaurando, porém, uma dúvida a respeito de sua identidade.

O enunciador é no mínimo problemático. Nada pode ser afirmado, ainda, sobre a sua natureza. Surgem então algumas indagações a respeito do sujeito da enunciação: quem formula esse primeiro verso? Quem está por trás desse *je* inicial? O menino que brinca, ou o poeta que olha? Geneviève Boudreau, em análise aprofundada sobre a identidade desse sujeito, afirma o seguinte:

> O menino personifica um duplo do enunciador, de modo que o sujeito lírico se manifesta simultaneamente sob dois aspectos no poema: o de sujeito da enunciação e o de sujeito do enunciado. Assim, o poema 'O Jogo' tem como sujeito do enunciado um menino ocupado em brincar (...) (Boudreau, 2009, p.32).[29]

É possível perceber uma duplicidade do enunciador no poema, alternando entre a imagem do menino e a do próprio poeta. Porém não podemos dizer com clareza que se trata da fala do menino. O que nos faz indagar a respeito da atividade que deixa *profondément occupé* o sujeito da enunciação: ocupado em brincar com os objetos ao seu redor, ou entregue à sua *boîte à jouets* repleta de palavras, numa alusão clara ao trabalho de poeta?

[29] Tradução nossa, do original: "L'enfant personnifie un double de l'énonciateur, si bien que le sujet lyrique se manifeste simultanément sous deux aspects dans le poème: celui de sujet de l'énonciation et de sujet de l'énoncé. Ainsi, le poème 'Le jeu' présente comme sujet de l'énoncé un enfant occupé à jouer (...)"

Se a primeira estrofe apresenta um *je* complexo e indecifrável, a segunda já coloca o sujeito enunciativo como um observador: *Un enfant est en train de bâtir un village*. Aqui se reforça a chave de leitura segundo a qual o sujeito da enunciação do primeiro verso é o poeta, já que temos a passagem do discurso direto para o discurso indireto: *"Un enfant est en train de bâtir un village / C'est une ville, un comté / Et qui sait / Tantôt l'univers."* Assim, temos que o *je* que aparece no primeiro verso é uma testemunha que observa a maneira como o menino ocupa o espaço e com ele interage. Além disso, vale ressaltar que o movimento de criação (*bâtir*) vai do particular (*un village, une ville, un comté*) ao universal (*l'univers*).

Tudo não passa, porém, de uma brincadeira, como podemos constatar na terceira estrofe, composta por um único verso (uni-verso): *il joue*. Partindo dessa peculiaridade, verificamos que, no poema, há apenas duas estrofes compostas de um único verso: a primeira (*Ne me dérangez pas je suis profondément occupé*) e a terceira (*Il joue*). Ao comparamos essas duas estrofes, podemos dizer que o poeta se coloca diante do menino e com ele estabelece uma relação complexa, contrapondo o *je* ao *il*. Nas três primeiras estrofes, portanto, temos um movimento que vai do observador (no caso, o poeta) ao menino, e que volta para aquele, criando a ambiência para o desenrolar das brincadeiras do menino. Essas estrofes criam um adensamento da imagem poética do menino a brincar, e culminam num verso econômico em palavras mas carregado de sentido: *Il joue*.

O poema define "(...) igualmente um espaço de extrema mobilidade que, pelos recursos da criação, desafia as leis do mundo racional e histórico." (Boudreau, 2009, p.44)[30]. O desafio às leis do mundo racional e histórico, colocado por

[30] Tradução nossa, do original: "(...) également un espace d'extrême mobilité qui, par les ressources de la création, défie les lois du monde rationnel et historique".

Boudreau, começa a ter lugar, com mais ênfase, após esse primeiro momento do poema composto pelas três primeiras estrofes. Ainda de acordo com a autora, trata-se de uma “reapropriação lúdica do mundo pelo menino” (Boudreau, 2009, p.45).[31]

Na passagem para a quarta estrofe, repleta de pronomes demonstrativos, é como se estivéssemos diante de um catálogo de brincadeiras criadas pela imaginação prodigiosa do menino, com o poeta apontando cada uma delas. Os cubos de madeira logo se transformam em casas e castelos, que ele desloca; uma tábua se transforma em teto; as cartas fazem a vez de uma estrada; e uma simples poça d’água sobre o tapete permite colocar uma ponte para a travessia. O ponto alto da estrofe é a operação por meio da qual o menino desloca uma montanha inteira apenas para colocá-la sob uma árvore. Essa familiaridade com os objetos e sua reconfiguração atua como elemento perturbador da ordem. De acordo com François Charron, "É o menino brincante que demonstra um conhecimento penetrante, perturbando, do ponto de vista dos que o estão vigiando, uniformes em sua própria sensibilidade" (Charron, 2005, p.45).[32]

Na quinta estrofe estão relacionadas diretamente a alegria de brincar e a noção de liberdade, porém com ressalvas a fim de resguardar o universo particular do menino, circunscrito no espaço do quarto: *Et surtout n’allez pas mettre un pied dans la chambre*. A presença de um elemento externo é indesejável, sob o risco de destruição de todo esse ambiente recriado pelo menino.

Se no primeiro verso do poema já nos questionamos a respeito do sujeito da enunciação, na sexta estrofe essa dúvida é acentuada pelo uso da expressão *boîte à jouets*, acompanhada do possessivo *ma*. Estaria o poeta fazendo uma

[31] Tradução nossa, do original: “réappropriation ludique du monde par l’enfant“.
[32] Do original: “C’est l’enfant joueur qui fait preuve d’un savoir pénétrant, dérangeant, de l’avis de ceux qui le surveillent, uniformes dans leur sensibilité même.”

comparação de seu fazer poético com as brincadeiras do menino, ou seria ele próprio o menino a brincar? Mais uma vez o desdobramento do sujeito da enunciação vem à tona: “O menino é o duplo do sujeito lírico, sua representação metafórica, e logo desaparece do poema para dar lugar ao poeta: ‘Esta é a minha caixa de brinquedos / Cheia de palavras para fazer maravilhosos enlaces’ ". (Boudreau, 2009, p.32)[33]

Estamos diante de uma estrofe importantíssima para a significância do poema, pois ela condensa as atividades tanto do menino quanto do poeta ao instaurar seus respectivos campos lexicais: *bôite à jouets*, no que se refere ao menino, e *mots*, numa alusão ao poeta. Da mesma forma que o menino opera com os objetos presentes no quarto, o poeta faz uso das palavras para criar seus *enlacements*.

Há no poema um movimento que oscila entre o universo do menino e o do poeta. Se na estrofe anterior a ênfase recai sobre o artífice das palavras, na sétima estrofe o menino retorna através da brincadeira: *une tendre chiquenaude*.

Na oitava estrofe, pode-se entender a ordem estabelecida como um elemento externo que não deve interferir na brincadeira do menino: *Mais pas deux sous de respect par l’ordre établie*. Essa ordem é nociva e se contrapõe à *une légèreté et des manières à scandaliser les grandes personnes.*

Logo mais adiante, o verso que inicia a nona estrofe intensifica aquela dúvida que já levantamos anteriormente: *Il vous arrange les mots comme si c’étaient de simples chansons*. O último verso da nona estrofe nos dá uma dica do expediente utilizado pelo poeta para nos ludibriar/engambelar com seus jogos poéticos: *Comme si c’étaient un plaisir de berner les gens*. O poeta não é o menino, mas o menino

[33] Tradução nossa, do original: "O menino é o duplo do sujeito lírico, sua representação metafórica, e logo desaparece do poema para dar lugar ao poeta: ‘Esta é a minha caixa de brinquedos / Cheia de palavras para fazer maravilhosos enlaces".

habita o poeta, como um símbolo de seu desdobramento face às impossibilidades do real. Essa alteridade está presente ao longo de todo o poema.

O momento final do poema, compreendido pelas duas últimas estrofes, retoma fortemente a imagem do menino, porém seus brinquedos não mais se restrigem aos objetos presentes no quarto: *Il vous arrange les mots comme si c'étaient de simples chansons*. Agora o menino brinca também com as palavras. Mais uma vez estamos diante de um duplo, expresso pelo pronome *il* que, conforme vimos anteriormente, pode referir-se a mais de um sujeito enunciativo. Porém a última estrofe traz à tona uma certa gravidade dita *de l'autre monde*, instaurando um "[...] conflito interior metaforizado pela imagem da guerra [...]" (Charron, 2005, p.44)[34]

Podemos concluir que o poema já é uma brincadeira em si por estabelecer uma proximidade entre o fazer poético e a brincadeira do menino. Os jogos de criança são tão importantes quanto o ato de fazer poesia. Trata-se de um dos poemas onde a reflexão sobre a linguagem se faz constante.

Tradução

Uma vez realizada a análise do poema, passemos ao estabelecimento do texto na língua de chegada e em seguida aos comentários sobre as escolhas tradutórias.

A brincadeira

Não me perturbe estou profundamente ocupado

[34] Tradução nossa, do original: "[...] une gravité qui renvoie à l'idée d'un conflit intérieur métaphorisé par l'image de la guerre [...]".

Um menino está construindo uma aldeia
É uma cidade, um condado
E quem sabe
    Talvez o universo

Ele brinca

Esses cubos de madeira são casas que ele desloca
        e castelos
Essa tábua lembra um telhado que tomba
        é bonito de se ver
É ótimo saber onde vai dobrar a estrada
    de cartas
Isso poderia mudar completamente
    o curso do rio
Por causa da ponte que forma tão bela miragem
    na água do tapete
É fácil ter uma grande árvore
E colocar embaixo uma montanha para
    que ela fique em cima.

Alegria de brincar! Paraíso de liberdades!
Sobretudo não vá pôr um pé lá no quarto
Nunca se sabe o que pode estar nesse canto
E se você não vai esmagar a mais cara
das flores invisíveis

Esta é a minha caixa de brinquedos
Cheia de palavras para fazer maravilhosos enlaces
Uní-las separá-las casá-las,
Desenrolar de dança às vezes
E logo então o claro brilho do riso
Que acreditávamos perdido

Um leve peteleco

E a estrela
Que se balançava descuidada
Na ponta de um fio muito tênue de luz
Cai na água e faz ondinhas.
Do amor da ternura quem pois ousaria duvidar
Mas nem um pingo de respeito pela ordem estabelecida
E a polidez e essa cara disciplina
Uma leveza e maneiras de escandalizar a gente grande

Ele vos arranja as palavras como se elas fossem simples canções
E nos seus olhos podemos ler seu travesso prazer
Ao ver que sob as palavras ele desloca todas as coisas
E que assim age com as montanhas
Como se as possuísse de fato.
Ele põe o quarto de pernas pro ar e realmente nos deixa perdidos
Como se fosse um prazer ludibriar as pessoas.

E no entanto em seu olho esquerdo quando o direito ri
Uma gravidade do outro mundo se prende à folha de uma árvore
Como se isso pudesse ter grande importância
Tivesse tanto peso em sua balança
Quanto a guerra da Etiópia
Na da Inglaterra.

Comentários

Segundo Mário Laranjeira, “a tradução é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto.” (Laranjeira, 2003, p.31). Nossa leitura do referido poema apontou para uma proximidade entre a brincadeira do menino e o fazer poético do poeta. Dessa forma, traduziu-se *jeu* por *brincadeira*, sob o risco da mudança de gênero, pois o termo *jogo* não contempla as nuances da palavra *brincadeira*, sendo esta mais adequada para o rol de atividades desempenhadas pelo menino. Assim, o

título do poema se justifica como *A brincadeira*, atendendo de certa forma a polissemia do título original.

No primeiro verso, percebe-se uma aliteração do “p” no original, que começa na negação do verbo *déranger* (***p**as*, ***p**rofondément*, *occu**p**é*). O uso de *perturbar* no lugar de *incomodar* dá conta de manter essa particularidade fonética, embora não abarque o sentido de desorganização que o verbo *déranger* comporta. A palavra *occupé*, ainda no primeiro verso, permite duas chaves de leitura: ocupado no sentido de atarefado, mas também na acepção de povoado, habitado interiormente pela figura do menino que brinca. O fato de haver uma palavra cognata em português beneficia bastante a tradução, pois assim fica mantida essa dupla possibilidade, embora a análise tenha apontado mais na direção do poeta como sujeito da enunciação.

Optou-se pelo uso do vocábulo *menino*, na segunda estrofe, para a tradução de *enfant*, pois o gênero é de fundamental importância no conjunto dos poemas a serem traduzidos. Sendo *enfant* um substantivo de gênero masculino em francês, e podendo designar não somente um menino mas também crianças em geral, sua tradução por *criança* comprometeria este e os demais poemas, uma vez que o termo é recorrente. Essa opção dá mostra da unidade do trabalho tradutório. Ainda na segunda estrofe, mantivemos o termo *condado* embora o mesmo não faça parte do universo cultural brasileiro. Outra palavra que apresentou uma certa dificuldade foi o advérbio *tantôt*, o qual foi traduzido por *às vezes*, corroborando a noção de tempo e reforçando a dúvida expressa em *qui sait*.

A economia da terceira estrofe, composta por um único verso e que funciona como o anúncio do rol de atividades lúdicas que estão por vir na estrofe seguinte,

chama a atenção. Sua tradução não apresenta maiores entraves: *Ele brinca*. Saint-Denys Garneau brinca não só com o leitor, mas com o tradutor também.

O que se segue a essa terceira estrofe configura um grande desafio, a começar pelo uso dos adjetivos demonstrativos justamente por não derivarem em relação à distância do objeto referido. O *ce* pode fazer referência a algo que está muito próximo ou extremamente longe do sujeito da enunciação. Optamos, aqui, pela utilização de *esses* e *essa*, conforme verificamos em *esses cubos de madeira* e *essa tábua*, além do *isso*, que inicia o quarto verso da referida estrofe. Além dos demonstrativos, procuramos sanar o uso de algumas expressões idiomáticas com equivalentes em português brasileiro, como por exemplo o emprego da forma *ça n'est pas mal à voir*, que traduzimos por *é bonito de se ver*, e também de *Ce n'est pas peu de savoir*, traduzida para *É ótimo saber*.

A quarta estrofe, que inicia um momento novo onde a alegria de brincar toma conta do sujeito, traz no segundo verso uma possibilidade muito interessante: trata-se de uma orientação que o sujeito dá ao seu interlocutor, que no caso é um *vous* (*n'allez pas*...); podemos sugerir uma aproximação de um adulto, tratado por *vous* e estranho ao universo do menino que brinca, com a métrica do verso, que contém 12 sílabas poéticas (verso alexandrino). Para não perdermos essa possibilidade, optamos pela supressão da conjunção *E* no início do verso e acrescentamos um *lá*, para totalizar as 12 sílabas poéticas: *Sobretudo não vá por um pé lá no quarto*.

Em seguida temos a questão do pronome complemento na sexta estrofe (*Les allier séparer marier*), cuja tradução foi realizada acrescentando a ênclise à série de verbos: *Uni-las separá-las casá-las.* Na mesma estrofe, a presença do pronome *on* implicou em traduzir a forma verbal *croyait* por *acreditávamos*, utilizando para tanto a 1ª pessoa do plural.

Já na sétima estrofe, temos um desafio interessante no terceiro e quinto versos: por uma questão não só métrica mas também rítmica, a expressão *sens prendre garde* foi traduzida pelo adjetivo *descuidada*, mantendo a fluidez do original; pelas mesmas razões traduzimos *fait des ronds* por *faz ondinhas*.

Recorremos a uma tradução cultural da expressão *pas deux sous de respect* (referência a uma soma irrisória, sem relevância), para designar a falta de respeito, utilizando a forma *nem um pingo de respeito*. Embora o referencial denotativo esteja em campos lexicais diferentes, a conotação de ausência se mantém. Um processo similar se deu no uso da expressão *les grandes personnes*, ao final da estrofe, que foi traduzida para *gente grande*, típica do universo infantil.

Mais uma vez um interlocutor aparece, desta vez na nona estrofe, logo no primeiro verso: *Il vous arrange les mots*. Aqui nossa tradução optou por manter um pronome oblíquo átono (*vos*). Além disso, a presença do pronome *on*, mais uma vez incluindo o outro no discurso do *je*, levou-nos a fazer da primeira pessoa do plural novamente (*podemos ler*). Entretanto, o que mais chamou a atenção na tradução deste trecho do poema foi a expressão *I'on ne s'y reconnaît plus*. Seria difícil fazer uma tradução que desse conta do referencial de lugar expresso pelo pronome *y*, porém, como é da natureza deste pronome a retomada de elementos espaciais já mencionados (no caso, *la chambre*), a tradução *nos deixa perdidos* permite inferir que o sujeito da enunciação e seu interlocutor já não se reconhecem mais naquele quarto.

A última estrofe, finalmente, apesar de extremamente significativa, não apresentou maiores desafios, exceto pelo último verso, onde o pronome

demonstrativo *celle* retoma a palavra *guerre*. Nossa solução foi a de reproduzir a supressão de *guerra* no último verso.

3.3. Portrait – Retrato

Retoma-se aqui o poema *Portrait*, o qual foi objeto de análise no capítulo 1, afim de comentar as escolhas tradutórias realizadas nesta dissertação. Conforme as considerações tecidas previamente, *Portrait* é um poema que ilustra muito bem os processos de construção do poético em Saint-Denys Garneau.

Portrait

C'est un drôle d'enfant
C'est un oiseau
Il n'est plus là

Il s'agit de le trouver
De le chercher
Quand il est là

Il s'agit de ne pas lui faire peur
C'est un oiseau
C'est un colimaçon.

Il ne regarde que pour vous embrasser
Autrement il ne sait pas quoi faire
avec ses yeux

Où les poser

Il les tracasse comme un paysan sa casquette

Il lui faut aller vers vous

Et quand il s'arrête

Et s'il arrive

Il n'est plus là

Alors il faut le voir venir

Et l'aimer durant son voyage.

3.3.1. Análise, tradução e comentários

Vimos anteriormente que as estrofes do poema, bem como sua métrica, são irregulares. Essa irregularidade instaura um jogo do olhar presente em dois momentos distintos do poema: as três primeiras estrofes se assemelham em sua forma, ao passo que nas estrofes seguintes os versos se espalham e se condensam. Essa distribuição dos versos é significativa na medida em que o poeta joga no espaço.

Conforme pudemos observar, o poeta engendra um elaborado jogo que consiste em desestabilizar a imagem do menino. O uso do *présentatif*, nas três primeiras estrofes, é o recurso utilizado para instaurar uma imagem poéticas e logo em seguida retirá-la de cena, substituindo-a por outra.

Além das considerações já levantadas ao longo da análise que figura no capítulo 1, vale lembrar que o uso do *il s'agit*, ainda no primeiro momento do poema,

institui a linguagem típica dos manuais de instrução, numa dimensão do “impessoal” que a expressão recupera, como se o poema fosse uma espécie de *mode d’emploi*, central nesse jogo-poema.

Passemos agora à tradução propriamente dita e em seguida aos comentários que explicitam os caminhos traçados durante a tarefa de recriação do poema na língua de chegada.

Tradução

Retrato

Aqui um menino esquisito
Aqui um pássaro
Já não está

Trata-se de encontrá-lo
De procurá-lo
Quando ele está

Trata-se de não lhe fazer medo
Aqui um pássaro
Aqui um caracol.

Ele olha apenas para te beijar
Aliás ele não sabe o que fazer
com seus olhos

Onde pousá-los

Ele os retorce como um caipira seu gorro

Deve ir até você

E quando ele pára

E se ele chega

Já não está

Aí então é vê-lo vir

E amá-lo durante a viagem.

Comentários

Comecemos pela tradução do título, *Retrato*, o qual funciona de maneira satisfatória, uma vez que traz e si grande semelhança morfológica e fonética: “Entre os indicadores formais da poesia, o título pode desempenhar um papel importante. Ele funciona, frequentemente, como o tema de que o poema todo é o rema, ou a matriz de que o poema é a expansão” (Laranjeira, 2003, p.104). O próprio título opera como um jogo para engambelar o leitor, como vimos na análise do capítulo 1, já que o retrato é estático, em oposição ao movimento trabalhado durante todo o poema.

Outro ponto importante a ser considerado é a configuração espacial do poema que, por contribuir para a construção da significância, torna-se um ótimo ponto de partida para o trabalho de tradução. Vale lembrar que “antes de ler o poema, o leitor *vê* o poema, e esta visão já condiciona as leituras que se darão posteriormente. (Laranjeira, 2003, p.101). É preciso levar em conta o fator

“espacialidade” pois ele é central neste poema: “Para o tradutor de poemas, a tradução começa pela transposição da visilegibilidade.” (Laranjeira, 2003, p.103). A distribuição dos versos nas três primeiras estrofes marca uma regularidade espacial que salta aos olhos: cada uma delas apresenta um primeiro verso mais extenso, seguido de outros dois versos com a mesma métrica, exceto pela terceira estrofe. Nossa tradução recria esse jogo no espaço em partes: em termos de métrica, estamos bem próximos do original; quanto à extensão dos versos, nem sempre foi possível manter a fidelidade estrutural, porém há compensações que tornam viável a tradução.

Na primeira estrofe, compensamos o uso do *présentatif* (*c’est*) utilizando o advérbio *aqui* com o sentido de indicar as imagens que se apresentam, num contexto espacial. O paralelismo dos dois primeiros versos (que, como vimos, se espelha na terceira estrofe) se manteve com a repetição do *aqui*. Já no terceiro verso, optamos por suprimir o pronome *il* por considerar que a forma verbal *está* já traz a marca da terceira pessoa do singular, também compensando a perda do original.

As duas estrofes seguintes apresentar um desafio interessante: o uso da expressão *il s’agit*, marca do impessoal, aparece como uma indicação do sujeito enunciativo a exemplo, como vimos mais acima, dos manuais de instrução, como se o poeta estivesse orientando o leitor.

Na quarta estrofe utilizou-se o *aliás* no lugar de *autrement* para manter o ritmo do verso. E logo na estrofe seguinte, houve uma alteração da colocação do pronome complemento, que no original figura antes do verbo *poser* e que na nossa tradução se expressa por meio da ênclise em *Onde pousá-los*, com o objetivo de tornar a leitura mais agradável.

Em seguida traduziu-se a expressão *Il lui faut*, que abre a sexta estrofe, pela forma verbal *deve*, considerando que a presença do pronome pessoal em terceira pessoa foi mantida tanto no segundo quando no terceiro verso. Afim de mantermos o paralelismo entre esta e a primeira estrofe (uma vez que ambas terminam com o verso *il n'est plus là*), retomamos o *Já não está* que aparece na primeira estrofe de nossa tradução.

Por fim, utilizamos uma expressão típica da coloquialidade em língua portuguesa do Brasil na última estrofe: o uso de *aí* + *é* no sentido da necessidade, de ser preciso (*il faut*). O mesmo procedimento com a ênclise foi colocado em prática a respeito dos pronomes complemento em *le voir* (*vê-lo*) e *l'aimer* (*amá-lo*).

3.4. Je suis une cage d'oiseau – Eu sou uma gaiola de pássaro

O presente poema retoma uma imagem poética importante no universo de Garneau, a qual aparece também no poema *Portrait,* a saber, o pássaro (*oiseau*). Aqui, porém, sua presença se dá de maneira distinta, pois não se trata de um pássaro fugidio, de difícil apreensão. Em *Je suis une cage d'oiseau*, o pássaro está engaiolado, cativo, além de ser a representação da morte, como veremos mais adiante.

Je suis une cage d'oiseau

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau

L'oiseau dans ma cage d'os

C'est la mort qui fait son nid

Lorsque rien n'arrive

On entend froisser ses ailes

Et quand on a ri beaucoup

Si l'on cesse tout à coup

On l'entend qui roucoule

Au fond

Comme un grelot

C'est un oiseau tenu captif

La mort dans ma cage d'os

Voudrait-il pas s'envoler

Est-ce vous qui le retiendrez

Est-ce moi

Il ne pourra s'en aller

Qu'après avoir tout mangé

Mon coeur

La source du sang

Avec la vie dedans

Il aura mon âme au bec.

3.4.1. Análise, tradução e comentários

Quanto aos aspectos formais do poema, temos a ausência de título (alguns dos poemas de *Regards et jeux dans l'espace* não trazem título), além da ausência de pontuação e de rimas, com versos e estrofes irregulares. A falta de pontuação cria uma certa ambiguidade que reflete as incertezas do poeta, a angústia da interrogação e a dificuldade em responder a esses questionamentos.

Analisando os aspectos semânticos do poema, a gaiola na qual o pássaro se encontra cativo, que surge logo no verso inicial da primeira estrofe, é o próprio sujeito da enunciação: *Je suis une cage d'oiseau*. Ocorre então um processo de metaforização do *je*. A imagem da gaiola já é simbolicamente forte por si só, se levarmos em consideração que é a representação material da privação de liberdade. Como se isso não bastasse, o poeta vai operar um acúmulo de sentido qualificando a gaiola: *une cage d'os*. Imagem sombria e carregada, essa gaiola não está vazia. Temos a presença do pássaro que, por sua vez, não é apenas uma ave, mas a representação da morte em preparação, conforme anuncia a segunda estrofe do poema: *L'oiseau dans ma cage d'os / C'est la mort qui fait son nid*. O pásssaro, símbolo da liberdade, tem sua vida aprisionada em uma gaiola e equivale à morte.

As duas estrofes seguintes tratam especificamente das ações realizadas por esse pássaro no interior da gaiola e são trabalhadas dentro do condicional: *Lorsque rien n'arrive / On entend froisser ses ailes*. Nesse momento, é necessária a ausência de ação, bem como o silêncio repentino (*Et quand on a ri beaucoup / Si l'on cesse tout à coup*) para que se possa ouvir o barulho de suas asas e seu gorjeio. Além disso, é introduzido um observador através da utilização do pronome *on*, como se

houvesse a necessidade de uma identificação entre um possível interlocutor e o sujeito da enunciação.

Na quinta estrofe do poema, o poeta opera um aprofundamento e acúmulo de sentidos ao (re)introduzir o pássaro por meio do *présentatif* : *C'est un oiseau tenu captif / La mort dans ma cage d'os*. O pássaro na gaiola denuncia a ausência de liberdade, mas para intensificar essa privação o poeta utiliza a expressão *tenu captif* (o que ja configura um desafio para a tradução). Algumas indagações, através da inversão pronome-sujeito, surgem na sexta estrofe como expressão de um descontentamento em relação aos motivos que levam o pássaro a estar preso. O sujeito dirige-se a um *vous* que possivelmente o retém (*Est-ce vous qui le retiendrez*), mas não está seguro a respeito: *Est-ce moi / Qu'est-ce que c'est*.

A penúltima estrofe abre uma clareira em meio a tantos questionamentos, explicitando a condição necessária para a liberação do pássaro: *Il ne pourra s'en aller / Qu'après avoir tout mangé*. Somente após devorar tudo o que for vital para o sujeito (*Mon coeur / La source du sang / Avec la vie dedans*) é que esse pássaro sombrio poderá levantar voo. Uma vez livre, em pleno ar, levará o que há de mais precioso, conforme podemos verificar na última estrofe: *Il aura mon âme au bec*.

Nesse sentido, a morte adquire uma conotação positiva no poema: "A morte se coloca, dessa maneira, como uma forma de liberação das delimitações históricas" (Boudreau, 2009, p.38).[35]

Temos no poema a repetição da expressão *cage d'os*, nos versos 2, 4 e 14, além da palavra *mort*, nos versos 5 e 14, que fazem referência à presença da morte e evocam a ideia de um esqueleto e de um cerco inexorável. Essa ausência de

[35] Tradução nossa, do original: "La mort se pose ainsi comme une forme de libération des délimitations historiques".

liberdade simbolizada pelo pássaro engaiolado é representativa de um mal-estar que já vimos presente em outros poemas de Saint-Denys Garneau.

O presente poema exemplifica a clareza do poeta na escolha das palavras, pois o tema está embasado no campo lexical do pássaro: *cage, nid, ailes, roucoule, s'envole* e *bec*, além da repetição de *oiseau*, colocando em evidência a importância simbólica do pássaro.

A repetição exaustiva da palavra *cage* acentua a noção de restrição da liberdade. Entretanto, os últimos versos opõem-se a essa restrição, dando ênfase à liberdade presente nas expressões *s'envoler* e *s'en aller*. O pássaro é ressignificado ao fim do poema, pois comendo o coração do poeta fará viver sua alma. Mesmo após sua morte, o poeta continuará a viver, pois o pássaro terá sua alma no bico, fazendo ouvir sua voz. Aqui, a vida espiritual ultrapassa as limitações da vida material.

A simbologia utilizada por Garneau, qual seja a do pássaro, manifesta-se concretamente pela liberdade de expressão que permitiu não só escrever tal poema mas publicá-lo ainda em vida:

> A experiência de escritura poética coincidiria portanto com a experiência de "nascer para sua morte", fórmula paradoxal que marca bem como o poeta exerce o luto de sua individualidade para nascer fora dos limites de suas próprias possibilidades e restrições — para nascer ao que ele não é (Boudreau, 2009, p.37).[36]

[36] Tradução nossa, do original: "L'expérience de l'écriture poétique coïnciderait dès lors avec l'expérience de "naître à sa mort", formule paradoxale qui marque bien comment le poète fait le deuil de son individualité pour naître hors des limites de ses propres possibilités et de ses contraintes - pour naître à ce qui n'est pas lui."

A escrita e os procedimentos dinâmicos do poeta proporcionam, portanto, essa possibilidade de “nascer para a sua morte”.

Tradução

Eu sou uma gaiola de pássaro

Eu sou uma gaiola de pássaro
Uma gaiola de ossos
Com um pássaro

O pássaro em minha gaiola de ossos
É a morte que faz seu ninho

Quando nada acontece
Ouvimos amarrotar suas asas

E quando já rimos muito
Se paramos de repente
Ouvimos que ele arrulha
Ao fundo
Como um guizo

É um pássaro mantido preso
A morte na minha gaiola de ossos

Não quererá alçar voo

Será você que irá retê-lo

Será eu

Que é que será

Ele só poderá partir

Depois de tudo comer

Meu coração

A fonte do sangue

Com a vida dentro

Ele terá minh'alma ao bico.

Comentários

A exemplo do poema *Portrait*, cuja espacialidade contribui para a significância do poema, *Je suis une cage d'oiseau* apresenta uma organização gráfica interessante se levarmos em consideração a disposição dos versos: ora mais extensos, ora mais curtos. A irregularidade dos versos é sugestiva, podendo tratar-se da mimetização do movimento das asas do pássaro, embora ele se encontre engaiolado. A espacialidade se torna, portanto, um critério tradutivo importante, na medida em que "(...) a tradução tem compromisso com a visilegibilidade do original, compromisso que admite alguma flexibilidade, é claro, mas que o tradutor deve tentar preservar." (Laranjeira, 2003, p.103.). Dessa forma mantivemos, na medida do possível, a organização espacial concebida no original.

Na primeira estrofe optou-se pela manutenção do *je* para buscarmos uma aproximação métrica, embora os versos do poema sejam irregulares. Além disso, a

ocorrência de determinantes indefinidos (*une – un*) é significativa pois, mesmo sendo usados para designar os objetos de modo vago, vão criando uma progressão que culmina no símbolo da opressão à liberdade: um pássaro engaiolado. Por esse motivo preferiu-se manter os artigos.

A princípio houve uma hesitação sobre a tradução do termo *os*, uma vez que, no poema original, o mesmo faz eco vocálico em *oiseau*. Se optássemos pelo singular "osso" a vogal inicial se manteria fechada e não encontraria eco na palavra "pássaro". O uso do plural "ossos" permitiu que, com a vogal inicial aberta, tivéssemos uma equivalência do original, já que na palavra "pássaro" temos também uma vogal aberta. Ainda que não se trate do mesmo som, temos duas vogais abertas para tentar recriar a relação fonética entre essas duas palavras.

A economia silábica de alguns vocábulos é um grande desafio de tradução neste poema. Exemplo disso é o verso que abre a segunda estrofe: *L'oiseau dans ma cage d'os*, onde passamos de 8 sílabas poéticas, no original, para 11 na tradução. A maior preocupação não é com a métrica em si, mas com o ritmo interno do poema. Os versos do poema original são econômicos, oscilam entre 2 e 8 sílabas poéticas. Apesar dessa disparidade, mantivemos as 11 sílabas na tradução.

A terceira estrofe apresentou um desafio interessante para o trabalho de tradução. Trata-se do pronome *on*, que introduz, conforme vimos na análise, um elemento novo, um outro que está inserido no discurso e atua como um observador. Traduzimos o pronome *on* pela desinência verbal indicando a flexão de número em *ouvimos* (3ª estrofe), *rimos*, *paramos* e *ouvimos* novamente (4ª estrofe).

Já na quinta estrofe a maior dificuldade se deu em torno da expressão *tenu captif*. A ação expressa pelo particípio *tenu* é significativa na medida em que o pássaro se torna cativo pelas mãos de outrem, e por essa razão não poderíamos

deixar de utilizar um particípio semelhante. O problema maior seria a manutenção de *cativo*, que geraria uma cacofonia (*mantido cativo*). A solução encontrada foi o uso do adjetivo *preso*, recriando o sentido e também a construção sintática do original.

A tradução da sexta estrofe girou em torno das indagações do sujeito da enunciação, colocadas através da clássica inversão pronome-sujeito para fazer perguntas. A solução apresentada tratou de levar em conta a natureza do questionamento através do uso da forma verbal *será*, o qual elimina a dupla possibilidade em *quererá* (*Não quererá alçar voo*), tirando o verbo do âmbito da afirmação e trazendo-o para a esfera da dúvida.

A sétima estrofe apresenta uma forma típica de negação em língua francesa, cuja estrutura *ne* + *que* presente em seus dois primeiros versos foi traduzida pela forma *só* + *depois*, mantendo o condicionante do original. Outro problema que se colocou foi a semelhança vocálica em *aller* / *mangé*. A expressão *avoir tout mangé* encontra uma reverberação sonora em *aller*, porém nossa tradução não deu conta de recriar essa particularidade. O uso de *partir* / *engolir* não pareceu satisfatório pelo fato de que o verbo *engolir* não corresponde exatamente à ação expressa em *comer*. Por essa razão mantivemo-nos atentos ao sentido da expressão *avoir tout mangé.*

Por fim, a última estrofe, composta de um único verso, também apresentou dificuldades em relação à métrica. Composto por 7 sílabas elegantemente econômicas e introduzido pelo pronome *il*, retomando o *il* que inicia a estrofe anterior, este verso não nos permitiu uma fidelidade estrutural, porém mantivemos na tradução o uso do pronome (*ele*) por se tratar de um espelhamento significativo entre os versos das duas últimas estrofes. Para amenizar o alargamento das sílabas

do verso, utilizamos o apóstrofe em *minh'alma*, além da substituição de *no* por *ao* (*Ele terá minh'alma ao bico*, no lugar de *Ele terá minh'alma no bico*).

CONCLUSÃO

Como vimos no decorrer desta dissertação, Saint-Denys Garneau criou, através de seus jogos no espaço, uma poética do olhar embasada num sólido projeto de escritura, cujo livro *Regards et jeux dans l'espace* é a expressão da coerência e da coesão com que o poeta tece seu canto. Realizamos aqui a tarefa de investigação de seu *modus operandi*, no que diz respeito ao fazer poético, para com isso realizar a tradução de alguns de seus poemas para a língua portuguesa.

Buscou-se introduzir o leitor no universo poético de Saint-Denys Garneau, trazendo à tona dados de sua biografia bem como algumas das características mais importantes de seu fazer poético. Além disso, ilustramos a poética do autor com base na leitura e análise de alguns de seus poemas, entre eles *C'est là sans appui*, que abre a coletânea *Regards et jeux dans l'espace*, e apresentamos uma tradução comentada do mesmo, com o objetivo de permitir aos leitores de poesia em língua portuguesa o acesso a uma pequena parte da obra de Garneau.

Vimos que sua poesia configura-se como uma possibilidade de expressão dos conflitos metafísicos, onde o sujeito experimenta um mal-estar diante de um mundo que lhe é estranho. Examinamos que se trata de uma poesia que busca estabelecer uma relação entre o sujeito e o mundo através do olhar, e pudemos observar que a recusa da imobilidade em Garneau gera o movimento como um dos pontos centrais de sua poética. Verificamos, também, como a proximidade entre o jogo (brincadeira) e a poesia configura um terreno fértil para a criação poética de Saint-Denys Garneau.

Entre os vários desafios dessa tarefa destacamos o problema da seleção, uma vez que o conjunto *Regards et jeux dans l'espace* apresenta uma quantidade de poemas que ultrapassa os limites desta dissertação. Dessa forma, procuramos eleger os poemas mais representativos de sua poética, tais como *Aí sem apoio*, *A brincadeira*, *Retrato* e *Eu sou uma gaiola de pássaro*, todos devidamente analisados, traduzidos e comentados. Além destes, mais seis poemas figuram na pequena antologia em anexo: *Rio de meus olhos*, *Casa fechada*, *Febre*, *Outrora*, *Feitura* e *Acompanhamento*, perfazendo um total de 10 poemas.

Enfim, tratamos de recriar, na língua de chegada, os jogos poéticos de Saint-Denys Garneau, levando em consideração o tom coloquial dos poemas, suas relações internas, seus acúmulos de sentido e sua visilegibilidade, e com isso ofertamos aos leitores de poesia em língua portuguesa algumas das primeiras traduções dos poemas de *Regards et jeux dans l'espace,* permitindo, acreditamos, um primeiro contato do leitor brasileiro com um conjunto relevante de textos centrais na construção da poética não apenas de Garneau, mas da poesia moderna do Québec.

REFERÊNCIAS

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

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*: fundamentos de uma disciplina. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENVENISTE, E. Problemas de lingüística geral I. 5ª ed. São Paulo: Pontes, 2005.

_____. Problemas de lingüística geral II. 2ª ed. São Paulo: Pontes, 2006.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions*: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BLAIS, Jacques. *De l'ordre et de l'aventure*. Québec: Les presses de l'Université de Laval, 1975.

BOUDREAU, G. L'équilibre imponderable: Identité et mouvement dans Regards et jeux dans l'espace d'Hector de Saint-Denys Garneau. 2009. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Université Laval, Québec, 2009.

CARDOZO, Maurício Mendonça. Espaço versus prática da crítica de tradução literária no Brasil. In: Cadernos de Tradução, n. XIX, 2007, p.205-234.

CHARRON, François. *La part incertaine*: poésie et expérience intérieure chez de Saint-Denys Garneau. Les herbes rouges: Québec, 2005

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The position of translated literature within the literary polysistem. In: Lawrence Venuti. *The translator studies reader.* Nova Iorque & Londres, 2000, p.199-204.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FERLAND, Guy. *"Il n'y a pas que la brique; il y a le mortier aussi"*. In: *La Force des mots*, nº 10, décembre 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys. préface de Gilles Marcotte ; avertissement de Robert Élie et Jean Le Moyne, Journal, Montréal : Librairie Beauchemin limitée, 1967.

_____.. *Regards et Jeux dans l'Espace / Les Solitudes*. Montréal: Fides, 1972.

_____. *Regards et Jeux dans l'Espace / Les Solitudes*. Montréal: Bibliothèque Québecoise, 1993.

_____. *Oeuvres en prose,* édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fides, 1995

GASQUY-RESCH, Yannick *et al. Littérature du Québec*. Paris: Édicef/Aupelf, 1994.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens.* 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*: do sentido à significância. São Paulo: Edusp, 2003.

LEFEVERE, Andre. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.* Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEMAIRE, M. "Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau". Voix et Images, vol. 20, n°i1, (58) 1994, p. 73-84.

MAJOR, Jean-Louis. Saint-Denys Garneau et la poésie. In: Études françaises, vol.8, nº 2, 1972, p.176-195.

MARCOTTE, Gilles. Force de Saint-Denys Garneau. In: *Voix et Images, vol.XX, nº1 (58), automne 1994.*

NEPVEU, P. La prose du poème. In: *Études françaises*, vol. 20, nº 3, 1984, p. 15-27.

OUELLET, Pierre. Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau. *In*: *Voix et Images, vol.XX, nº1 (58), automne 1994.*

ROY, Mgr Camille. *Manuel d'histoire de la Littérature canadienne de langue française*. 21 ème edition, revue et corrigée par l'auteur, Montréal, Beauchemin, 1962 [1939], 201 p., p. 102-125. Disponível em: http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/quebechistory/encyclopedia/roylitchap10.htm. Acessado em: 29 jan. 2015.

VIGNEAULT, R. Études françaises, vol.7, nº 4, 1971, p. 389-397.

Sites consultados

<Hector de Saint-Denys Garneau - Site oficial sobre o poeta>
http://www.saintdenysgarneau.com, último acesso em 29/01/2015.

<L'Encyclopédie de l'histoire du Québec>
http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/quebechistory/encyclopedia/roylitchap10.htm, último acesso em 29/01/2015.

APÊNDICE A – Antologia poética traduzida

C'est là sans appui

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

Aí sem apoio

Eu não estou nada bem aqui nesta cadeira
E meu pior mal-estar é uma poltrona onde ficar
Infalivelmente ali adormeço e morro

Mas me deixe atravessar a torrente sobre as rochas
Pulando desta coisa para aquela
Encontro o equilíbrio imponderável entre as duas
Aí sem apoio é que eu repouso.

Le jeu

Ne me dérangez pas je suis profondément occupé

Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un comté
Et qui sait
        Tantôt l'univers.

Il joue

Ces cubes de bois sont des maisons qu'il déplace
et des châteaux
Cette planche fait signe d'un toit qui penche
ça n'est pas mal à voir
Ce n'est pas peu de savoir où va tourner la route
        de cartes
Ce pourrait changer complètement
        le cours de la rivière
À cause du pont qui fait un si beau mirage
dans l'eau du tapis
C'est facile d'avoir un grand arbre
Et de mettre au-dessous une montagne pour
        qu'il soit en haut.

Joie de jouer! paradis des libertés!
Et surtout n'allez pas mettre un pied
        dans la chambre
On ne sait jamais ce qui peut être dans ce coin
Et si vous n'allez pas écraser la plus chère
des fleurs invisibles

Voilà ma boîte à jouets
Pleine de mots pour faire de merveilleux
enlacements
Les allier séparer marier
Déroulements tantôt de danse
Et tout à l'heure le clair éclat du rire
Qu'on croyait perdu

Une tendre chiquenaude
Et l'étoile
Qui se balançait sans prendre garde
Au bout d'un fil trop ténu de lumière
Tombe dans l'eau et fait des ronds.
De l'amour de la tendresse qui donc oserait en douter
Mais pas deux sous de respect pour l'ordre établi
Et la politesse et cette chère discipline
Une légèreté et des manières à scandaliser les

grandes personnes

Il vous arrange les mots comme si c'étaient de
simples chansons
Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
À voir que sous les mots il déplace toutes choses
Et qu'il en agit avec les montagnes
Comme s'il les possédait en propre.
Il met la chambre à l'envers et vraiment l'on
ne s'y reconnaît plus
Comme si c'était un plaisir de berner les gens.

Et pourtant dans son oeil gauche quand le droit rit
Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille
d'un arbre
Comme si cela pouvait avoir une grande importance
Avait autant de poids dans sa balance
Que la guerre d'Éthiopie
Dans celle de l'Angleterre.

A brincadeira

Não me perturbe estou profundamente ocupado

Um menino está construindo uma aldeia
É uma cidade, um condado
E quem sabe
Talvez o universo

Ele brinca

Esses cubos de madeira são casas que ele desloca
e castelos
Essa tábua lembra um telhado que tomba
é bonito de se ver
É ótimo saber onde vai dobrar a estrada
de cartas
Isso poderia mudar completamente
o curso do rio
Por causa da ponte que forma tão bela miragem
na água do tapete
É fácil ter uma grande árvore
E colocar embaixo uma montanha para
que ela fique em cima.

Alegria de brincar! Paraíso de liberdades!
Sobretudo não vá pôr um pé lá no quarto

Nunca se sabe o que pode estar nesse canto
E se você não vai esmagar a mais cara
das flores invisíveis

Esta é a minha caixa de brinquedos
Cheia de palavras para fazer maravilhosos enlaces
Uní-las separá-las casá-las,
Desenrolar de dança às vezes
E logo então o claro brilho do riso
Que acreditávamos perdido

Um leve peteleco
E a estrela
Que se balançava descuidada
Na ponta de um fio muito tênue de luz
Cai na água e faz ondinhas.
Do amor da ternura quem pois ousaria duvidar
Mas nem um pingo de respeito pela ordem estabelecida
E a polidez e essa cara disciplina
Uma leveza e maneiras de escandalizar a gente grande

Ele vos arranja as palavras como se elas fossem simples canções
E nos seus olhos podemos ler seu travesso prazer
Ao ver que sob as palavras ele desloca todas as coisas
E que assim age com as motanhas
Como se as possuísse de fato.
Ele põe o quarto de pernas pro ar e realmente nos deixa perdidos
Como se fosse um prazer ludibriar as pessoas.

E no entanto em seu olho esquerdo quando o direito ri
Uma gravidade do outro mundo se prende à folha de uma árvore
Como se isso pudesse ter grande importância
Tivesse tanto peso em sua balança
Quanto a guerra da Etiópia
Na da Inglaterra.

Rivière de mes yeux

Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières
Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter
Et cette fraîcheur sous mes paupières
Extraordinaire
Tout alentour des images que je vois

Comme un ruisseau rafraîchit l'île
Et comme l'onde fluente entoure
La baigneuse ensoleillée

Rio de meus olhos

Oh meus olhos esta manhã grandes como rios
Oh onda de meus olhos prestes a tudo refletir
E esta frescura sob minhas pálpebras
Extraordinária
Todo o entorno imagens que vejo

Como um riacho refresca a ilha
E como a onda fluente envolve
A banhista ensolarada

Portrait

C'est un drôle d'enfant
C'est un oiseau
Il n'est plus là

Il s'agit de le trouver
De le chercher
Quand il est là

Il s'agit de ne pas lui faire peur
C'est un oiseau
C'est un colimaçon.

Il ne regarde que pour vous embrasser
Autrement il ne sait pas quoi faire
avec ses yeux

Où les poser
Il les tracasse comme un paysan sa casquette

Il lui faut aller vers vous
Et quand il s'arrête
Et s'il arrive
Il n'est plus là

Alors il faut le voir venir
Et l'aimer durant son voyage.

Retrato

Aqui um menino esquisito
Aqui um pássaro
Já não está

Trata-se de encontrá-lo
De procurá-lo
Quando ele está

Trata-se de não lhe fazer medo
Aqui um pássaro
Aqui um caracol.

Ele olha apenas para te beijar
Aliás ele não sabe o que fazer

com seus olhos

Onde pousá-los
Ele os retorce como um caipira seu gorro

Deve ir até você
E quando ele pára
E se ele chega
Já não está

Aí então é vê-lo vir
E amá-lo durante a viagem.

Maison fermée

Je songe à la désolation de l'hiver
Aux longues journées de solitude
Dans la maison morte —
Car la maison meurt où rien n'est ouvert —
Dans la maison close, cernée de forêts

Forêts noires pleines
De vent dur

Dans la maison pressée de froid
Dans la désolation de l'hiver qui dure

Seul à conserver un petit feu dans le grand âtre
L'alimentant de branches sèches
Petit à petit
Que cela dure
Pour empêcher la mort totale du feu
Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir
Qu'on enferme avec soi
Et qui se propage dans la chambre

Comme la fumée d'un mauvais âtre
Qui tire mal vers en haut
Quand le vent s'abat sur le toit
Et rabroue la fumée dans la chambre
Jusqu'à ce qu'on étouffe dans la maison fermée

Seul avec l'ennui
Que secoue à peine la vaine épouvante
Qui nous prend tout à coup
Quand le froid casse les clous dans les planches
Et que le vent fait craquer la charpente

Les longues nuits à s'empêcher de geler
Puis au matin vient la lumière
Plus glaciale que la nuit.

Ainsi les longs mois à attendre
La fin de l'âpre hiver.

Je songe à la désolation de l'hiver
Seul
Dans une maison fermée.

Casa fechada

Penso na desolação do inverno
Nos longos dias de solidão
Na casa morta —
Pois morre a casa em que nada é aberto —
Na casa cerrada, cercada de florestas

Florestas negras plenas
De vento duro

Na casa apertada de frio
Na desolação do inverno que dura

Só a conservar um pequeno fogo na grande lareira
Alimentando-o de galhos secos
Pouco a pouco
Para que dure
Para impedir a morte total do fogo
Só e com o tédio que não pode mais sair
Que a gente encerra consigo
E que se propaga na sala

Como a fumaça de uma lareira ruim
Que sopra mal para cima
Quando o vento desaba sobre o telhado
E empurra a fumaça na sala
Até que a gente sufoque na casa fechada

Só e com o tédio
Que o vão pavor mal sacode
Ao nos invadir de repente
Quando o frio rompe os pregos das tábuas
E o vento faz estalar toda a madeira

As longas noites sem nos deixarmos congelar
Depois pela manhã vem a luz
Mais glacial que a noite.

Assim longos meses à espera
O fim do amargo inverno.

Eu penso na desolação do inverno
Só
Em uma casa fechada.

Fièvre

Reprend le feu
Sous les cendres

Attention
On ne sait pas
Dans les débris

Attention
On sait trop bien
Dans les débris
Le moindre souffle et le feu part

Au fond du bois
Le feu reprend
Sournoisement
De moins en plus fort

Attention
Le feu reprend
Brûle le vent à son passage

Le feu reprend
Mais où passer
Dans les débris
Tout fracassés
Dans les écopeaux
Bien tassés

La chaleur chauffe
Le vent se brûle
La chaleur monte
Et brouille le ciel

À lueurs lourdes
La chaleur sourde
Chauffe et me tord

La chaleur chauffe
Sans flamme claire
La chaleur monte
Sans oriflamme
Brouillant le ciel
Tremblant les arbres
Brûlant le vent à son passage.

Le paysage

Demande grâce
Les bêtes ont les yeux effarés
Les oiseaux sont égarés
Dans la chaleur brouillant le ciel

Le vent ne peut plus traverser
Vers les grands arbres qui étouffent
Les bras ouverts
Pour un peu d'air

Le paysage demande grâce
Et la chaleur intolérable
Du feu repris
Dans les débris
Est sans une fissure aucune
Pour une flamme
Ou pour le vent.

Febre

Renasce o fogo
Sob as cinzas

Atenção
Nós não sabemos
Nos escombros

Atenção
Sabemos bem
Nos escombros
Um leve sopro e o fogo parte

E na floresta
O fogo renasce
Fingidamente
De fraco a mais forte

Atenção
O fogo renasce
Queima o vento em sua passagem

O fogo renasce
Mas onde passar
Nos escombros
Despedaçados
Através das lascas
Bem calcadas

O calor arde
O vento se queima
O calor sobe
E queima o céu

Em brilho espesso
O calor surdo
Arde e me torce

O calor arde
Sem chama clara
O calor sobe
Sem auriflama
Turvando o céu
Tremendo as árvores
Queimando o vento em sua passagem.

A paisagem
Demanda graça
Os animais têm olhos assustados
Os pássaros são perturbados
No calor turvando o céu

O vento não mais atravessa
As grandes árvores que sufocam
Braços abertos
Pedindo ar

A paisagem demanda graça
E o calor intolerável
Do fogo renascido
Nos escombros
E sem nenhum fissura
Por uma chama
Ou pelo vento.

Autrefois

Autrefois j'ai fait des poèmes
Qui contenaient tout le rayon
Du centre à la périphérie et au-delà

Comme s'il n'y avait pas de périphérie mais le centre seul
Et comme si j'étais le soleil: à l'entour l'espace illimité

C'est qu'on prend de l'élan à jaillir tout au long du rayon
C'est qu'on acquiert une prodigieuse vitesse de bolide

Quelle attraction centrale peut alors empêcher qu'on s'échappe
Quel dôme de firmament concave qu'on le perce
Quand on a cet élan pour éclater dans l'Au-delà.

Mais on apprend que la terre n'est pas plate
Mais une sphère et que le centre n'est pas au milieu
Mais au centre
Et l'on apprend la longueur du rayon ce chemin trop parcouru
Et l'on connaît bientôt la surface
Du globe tout mesuré inspecté arpenté vieux sentier
Tout battu

Alors la pauvre tâche
De pousser le périmètre à sa limite
Dans l'espoir à la surface du globe d'une fissure,
Dans l'espoir et d'un éclatement des bornes
Par quoi retrouver libre l'air et la lumière.

Hélas tantôt désespoir
L'élan de l'entier rayon devenu
Ce point mort sur la surface.

Tel un homme
Sur le chemin trop court par la crainte du port
Raccourcit l'enjambée et s'attarde à venir
Il me faut devenir subtil
Afin de, divisant à l'infini l'infime distance
De la corde à l'arc,
Créer par ingéniosité un espace analogue à l' Au-delà
Et trouver dans ce réduit matière
Pour vivre et l'art.

Outrora

Outrora eu fiz poemas
Que continham todo o raio
Do centro à periferia e para além

Como se não existisse periferia mas o centro só
E como se eu fosse o sol: ao redor o espaço ilimitado

É que se toma impulso a jorrar por todo o raio
É que se adquire uma prodigiosa velocidade de meteoro

Que atração central pode então impedir que se escape
Que cúpula do firmamento côncavo que se perfure
Quando se tem esse impulso para romper no Além.

Mas aprendemos que a terra não é plana
Mas uma esfera e que o centro não está no meio
Mas ao centro
E aprendemos o comprimento do raio esse caminho tão percorrido
E conhecemos tão logo a superfície
Do globo todo mesurado inspecionado pesquisado velho trilhado
Todo batido

Então a pobre tarefa
De empurrar o perímetro ao seu limite
Na esperança de uma fissura na superfície do globo,
Na esperança e de uma explosão das demarcações
Pela qual encontrar livre o ar e a luz.

Infelizmente ora o desespero
O impulso do raio inteiro tornado
Esse ponto morto sobre a superfície.

Qual um homem
Sobre o caminho tão curto por temor ao porto
Encurta as passadas e se tarda a vir
Eu preciso ser sutil
Afim de, dividindo ao infinito a ínfima distância
Da corda ao arco,
Criar pela engenhosidade um espaço análogo ao Além
E encontrar neste reduto matéria
Para viver e a arte.

Faction

On a décidé de faire la nuit
Pour une petite étoile problématique
A-t-on le droit de faire la nuit
Nuit sur le monde et sur notre coeur
Pour une étincelle
Luira-t-elle
Dans le ciel immense désert.

On a décidé de faire la nuit
pour sa part
De lâcher la nuit sur la terre
Quand on sait ce que c'est
Quelle bête c'est
Quand on a connu quel désert
Elle fait à nos yeux sur son passage.

On a décidé de lâcher la nuit sur la terre
Quand on sait ce que c'est
Et de prendre sa faction solitaire
Pour une étoile
        encore qui n'est pas sûre
Qui sera peut-être une étoile filante
Ou bien le faux éclair d'une illusion
Dans la caverne que creusent en nous
Nos avides prunelles.

Feitura

Nós decidimos fazer a noite
Para uma pequena estrela problemática
Temos o direito de fazer a noite?
Noite sobre o mundo e sobre nosso coração
Para uma faísca
Luzirá ela
No imenso céu deserto?

Nós decidimos fazer a noite
por sua vez
Derrubar a noite sobre a terra
Quando sabemos o que é
Que besta é
Quando conhecemos que deserto
Ela faz à nossa vista em seu caminho.

Nós decidimos derrubar a noite sobre a terra
Quando sabemos o que é
E tomar sua facção solitária
Por uma estrela
        que ainda não é certa
Que será talvez uma estrela cadente
Ou então o falso clarão de uma ilusão
Na caverna que escavam em nós
Nossas ávidas pupilas.

Je suis une cage d’oiseau

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau

L'oiseau dans ma cage d'os
C'est la mort qui fait son nid

Lorsque rien n'arrive
On entend froisser ses ailes

Et quand on a ri beaucoup
Si l'on cesse tout à coup
On l'entend qui roucoule
Au fond
Comme un grelot

C'est un oiseau tenu captif
La mort dans ma cage d'os

Voudrait-il pas s'envoler
Est-ce vous qui le retiendrez
Est-ce moi

Il ne pourra s'en aller
Qu'après avoir tout mangé
Mon coeur
La source du sang
Avec la vie dedans

Il aura mon âme au bec.

Eu sou uma gaiola de pássaro

Eu sou uma gaiola de pássaro
Uma gaiola de ossos
Com um pássaro

O pássaro em minha gaiola de ossos
É a morte que faz seu ninho

Quando nada acontece
Ouvimos amarrotar suas asas

E quando já rimos muito
Se paramos de repente

Ouvimos que ele arrulha
Ao fundo
Como um guizo

É um pássaro mantido preso
A morte na minha gaiola de ossos

Não quererá alçar voo
Será você que irá retê-lo
Será eu
Que é que será

Ele só poderá partir
Depois de tudo comer
Meu coração
A fonte do sangue
Com a vida dentro

Ele terá minh'alma ao bico.

Accompagnement

Je marche à côté d'une joie
D'une joie qui n'est pas à moi
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre

Je marche à côté de moi en joie
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là
et dire voilà c'est moi

Je me contente pour le moment de cette compagnie
Mais je machine en secret des échanges
Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
Par des transfusions de sang
Des déménagements d'atomes
par des jeux d'équilibre

Afin qu'un jour, transposé,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi
Avec la perte de mon pas perdu
s'étiolant à ma gauche
Sous les pieds d'un étranger
qui prend une rue transversale.

Acompanhamento

Eu ando ao lado de uma alegria
De uma alegria que não é para mim
De uma alegria para mim que não posso gozar

Eu ando ao lado de mim em alegria
Escuto meu passo em alegria que anda ao lado de mim
Mas não posso trocar de lugar sobre a calçada
Não posso pôr meus pés naqueles passos
e dizer pronto sou eu

Eu me contento por enquanto desta companhia
Mas maquino em segredo umas trocas
Por todo tipo de operações, de alquimias,
Por transfusões de sangue
Modificações de átomos
                por jogos de equilíbrio

Afim de um dia, transposto,
Eu seja levado pela dança desses passos de alegria
Com o ruído decrescente de meu passo ao lado de mim
Com a perda de meu passo perdido
                Emurchecendo à minha esquerda
Sob os pés de um estrangeiro
                que pega uma rua transversal.