



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO – FRANCÊS

**A TRADUÇÃO DE LITERATURA INTIMISTA EM DUAS
CADERNETAS DE ROGER LAPORTE: *LE CARNET POSTHUME*
*E LETTRE À PERSONNE***

Projeto Final do Curso de Tradução

Aluna: Sônia Maria de Melo Fernandes Puttini

Orientador: Professor Dr. Eclair Antonio Almeida Filho

Brasília, agosto de 2011

Sônia Maria de Melo Fernandes Puttini

**A TRADUÇÃO DE LITERATURA INTIMISTA EM DUAS CADERNETAS DE
ROGER LAPORTE: *LE CARNET POSTHUME* E *LETTRE À PERSONNE***

Monografia apresentada junto ao curso de graduação em Letras-Tradução-Francês da Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução como requisito parcial para obtenção de título de bacharel.

Orientação: Professor Dr. Eclair Antonio Almeida Filho

Brasília

2011

À minha família e amigos, que acreditam em mim
e apoiam meus projetos de vida.

AGRADECIMENTOS

Ao universo, pela permissão dessa caminhada.

Ao Mateus, que como marido, amigo, companheiro de aventuras e de momentos difíceis está sempre ao meu lado e não me deixa esquecer quem eu sou.

À minha família, que me apoia incondicionalmente e que me inspira todos os dias a ser uma pessoa melhor.

Aos amigos, que nunca me deixam caminhar sozinha.

Ao meu orientador Eclair, pelos conhecimentos, incentivo, força e bom humor em todos os momentos dessa caminhada.

Aos professores, pelos conhecimentos, dedicação e estímulo durante o curso.

« Il est probable que si une traduction
complète de l'univers pouvait être donnée,
nous serions devenus éternels. »

Marcel Proust

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
RELATÓRIO TEÓRICO-PRÁTICO	8
Fundamentação teórica	8
Relatório.....	13
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
BIBLIOGRAFIA UTILIZADA	40
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	41
ANEXO I – Texto Produzido	42
ANEXO II – Texto Fonte	103

INTRODUÇÃO

Neste projeto buscou-se traduzir e analisar a tradução de duas cadernetas de Roger Laporte (1925-2001). O livro *Le carnet posthume* foi inteiramente traduzido, assim como parte do livro *Lettre à personne*, ambos do mesmo autor.

Escrita de natureza intimista, as cadernetas apresentam reflexões que revelam diferentes etapas do pensamento do autor. Não há a intenção de aclarar ou formular seu caráter fragmentário e descontínuo. Nas cadernetas encontram-se reflexões sobre obras do autor e de outros autores, constatações, dúvidas, perguntas com respostas, perguntas sem respostas, frases inacabadas. As cadernetas são de uso estritamente pessoal e não há intenção explícita do autor em publicá-las, nem em escrever para um leitor externo. Assim, não há uma preocupação com a coerência, com a explicação, com a continuidade. Não há preocupações. Algumas vezes, as anotações podem servir de lembrete, de auto-explicação, de busca por compreender, mas sempre em linhas descontínuas e sem aspirações mais formais. Elas funcionam como um suporte para as reflexões do autor.

O desafio de desenvolver um projeto que exige continuidade e coerência, a partir da descontinuidade e da fragmentação, foi uma grande motivação para a escolha do texto. Um texto literário comporta algumas dimensões próprias do gênero, mas ao mesmo tempo cada texto faz parte de um universo único, rico de significações. Para que a tradução de um texto se realize em sua totalidade, é preciso, primeiramente, fazer uma análise metodológica do texto de partida. É preciso analisar o tema do texto, o tipo, a tonalidade, o interesse, o estilo do autor, o contexto da obra. Segundo Berman, “todo texto a ser traduzido apresenta uma

sistematicidade própria que o movimento de tradução encontra, enfrenta e revela”.¹ Nesse sentido, a tradução do texto escolhido representou o desafio de compreender o que não foi feito para ser compreendido. A escolha foi motivada também pelo desafio de traduzir um gênero, o da literatura intimista, sobre o qual não há muitos estudos na área da tradução. Nesse sentido, é possível descobrir caminhos novos, que podem contribuir para os estudos da tradução literária. Outra motivação, última mas não menos importante, foi a escrita de Laporte que proporciona uma imersão no universo filosófico e espiritual da linguagem intimista.

Escritor, ensaísta e filósofo francês, Roger Laporte é um desses raros escritores que consideram que escrever é uma aventura espiritual. Sua obra *La Veille* (1963) marca o início de sua escrita e *Moriendo* (1983), o fim. Em sua escrita elevada e sensível, Laporte muitas vezes invoca pensamentos afins e escritores igualmente raros como Mallarmé, Artaud, Rimbaud e Blanchot, a quem e de quem ele escreveu com profundidade. A prática de escrever cadernetas foi marcante em sua vida, o que confirma sua busca por compreender os processos da escrita em sua totalidade, como uma busca espiritual. *Lettre à personne* foi escrito entre dezembro de 1982 e novembro de 1983 e publicado em 1989; e *Le carnet posthume* foi escrito entre abril de 1995 e junho de 1999 e publicado postumamente em 2002.

O objetivo deste projeto é propor uma tradução que mantenha principalmente a característica do texto original de não ter sido escrito para um leitor externo e, portanto, sua característica intimista e não explicativa. Busca-se também uma tradução que mantenha o estilo musical, poético e filosófico do autor. Além da tradução, propõe-se uma análise dos principais desafios encontrados na tradução desse tipo de texto e busca-se aplicar à tradução as características da literatura

¹BERMAN, Antoine. A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica. Bauru: EDUSC, 2002.

intimista. Como não foram encontrados estudos direcionados à tradução de cadernetas, a proposta é realizar uma tradução que esteja de acordo com as características dos textos que fazem parte da literatura intimista, mais especificamente a caderneta, buscando compreender uma abordagem teórica direcionada à tradução desses textos.

Para alcançar os objetivos propostos, realizaram-se pesquisas sobre literatura intimista, sobre outros autores que escreveram cadernetas e diários – com o intuito de buscar semelhanças –, assim como sobre teoria da tradução, a fim de concretizar a ligação teórico-prática necessária ao embasamento deste projeto e à formação do tradutor.

O projeto está organizado em introdução; relatório teórico-prático; considerações finais; bibliografia; e anexos (texto traduzido; texto fonte). Primeiramente, no relatório, apresentam-se as reflexões sobre a tradução do *Le Carnet Posthume*; em seguida, as reflexões sobre *Lettre à Personne*. Da mesma forma, procede-se na apresentação do texto traduzido. A ordem de apresentação respeita à ordem de tradução dos textos e manteve-se assim para valorizar o desenvolvimento do processo de tradução.

RELATÓRIO TEÓRICO-PRÁTICO

Fundamentação teórica

A caderneta – assim como o diário íntimo, a autobiografia, as memórias, as confissões, a narrativa epistolar – faz parte do universo literário intimista ou confessional. Cada um desses tipos possui características próprias, mas todos estão intrinsecamente ligados a uma expressão do “eu”. A literatura intimista é uma espécie de narrativa que explora a subjetividade e a busca pelo autoconhecimento. Ela representa a escrita do movimento de liberação do “eu”. Caracteriza-se por um ato introspectivo do escritor que, no geral, se exprime na narrativa por meio de experiências vividas, reflexões sobre essas experiências e sobre obras que foram e que serão escritas.²

A prática da narrativa intimista é antiga e comum no meio literário. Entre diários, cadernetas, confissões, autobiografias, podem-se citar vários autores renomados (brasileiros e internacionais), que se expressaram também (de maneira ficcional ou não) por meio da literatura intimista, e livros que se tornaram famosos a partir dessa escrita, que aproxima o leitor do universo do escritor: Antoine de Saint-Exupéry, *Cahiers* (republicação em 1980); Paul Valéry, *Cahiers (1894-1914)*; Chordelos Laclos, *Relações Perigosas* (1782); Anne Frank, *O diário de Anne Frank* (1942-1944); Nikolai Gógol, *O diário de um louco*; Machado de Assis, *Memorial de Aires* (1908); entre outros.

² LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1996.

O ato de escrever (a escrita) tem a expressão como objeto intencional. Escrever implica transportar uma intenção de expressar. A partir dessa intenção, surge, primeiramente, a relação sujeito-objeto, que se caracteriza em escrever alguma coisa e escrever sobre alguma coisa, e, em seguida, a relação sujeito-objeto-sujeito que só se concretiza inteiramente após a escrita. No universo literário, pode-se pensar essa relação desdobrada em “sujeito1 → objeto → sujeito 2” ou “sujeito1 → objeto → sujeito1”. No primeiro caso, o sujeito1 é o sujeito ativo da escrita e o sujeito 2 é o sujeito passivo, ou o leitor receptor; no segundo, o sujeito 1 é o sujeito ativo e passivo da escrita.

Pode-se, portanto, situar a escrita da caderneta na segunda relação, em que o escritor é o sujeito da escrita e também o receptor. É possível até que essa relação seja redutível e possa-se pensar ainda em uma relação sujeito (1) → sujeito (1), uma vez que é comum nesse gênero que o objeto da escrita se funda ao próprio escritor e que o escritor seja ele mesmo a escrita. É nesse sentido que o “eu” representa a principal fonte de expressão dessa escrita. A caderneta representa o diálogo do escritor consigo mesmo, uma busca que não tem pretensão de ir além de uma descoberta interior, de um reencontro.

A prática da caderneta se aproxima da prática do diário íntimo. O diário pode abranger também reflexões, dúvidas e relatos de fatos, mas há uma ligação mais forte com a marcação dos dias, uma espécie de linearidade temporal, e com os acontecimentos diários. A caderneta, apesar de também poder estar ligada a essa linearidade, tem como foco as reflexões em si, não havendo uma forte ligação com o dia-a-dia, tanto que na mesma caderneta podem-se encontrar escritas de anos diferentes, como acontece na caderneta de Laporte. Há algumas vezes na escrita da caderneta uma diferença quanto à direção (externo ou interno ao sujeito ativo da

escrita) do que gerou a reflexão que está sendo exposta. Nesse sentido, as cadernetas são às vezes classificadas em cadernetas de escrita objetiva (a partir de fatos externos, como as cadernetas de viagem, muito utilizadas por antropólogos) e cadernetas de escrita subjetiva (em que as reflexões não são necessariamente geradas por fatos externos).

Uma das características da escrita da caderneta é seu caráter fragmentário, que se apresenta por ideias soltas, frases inacabadas, perguntas sem resposta, pensamentos complexos. Outra característica é o fato de não ser escrita para um leitor externo e, portanto, não haver a intenção do escritor em publicar esse tipo de escrita. Nessa narrativa, o escritor está imerso em suas reflexões, e a expressão de seus pensamentos não depende de estabelecer qualquer tipo de relação com o leitor. Para Blanchot (1969), há nesse nível uma abertura da linguagem para uma alteridade irreduzível, de modo que o comunicar³

não seria mais revelar a luz [...]. Aqui, o que se revela não se mostra à visão nem tampouco se refugia na simples invisibilidade. [...] A palavra (pelo menos aquela que tentamos abordar: a escritura) expõe, sem tirar o véu e, às vezes, ao contrário, encobrindo – de um modo que não cobre nem descobre.⁴

Há, portanto, nesse nível de expressão uma profunda conexão e uma fusão do escritor com a própria escrita. Para Bakhtin, a relação que se estabelece entre o escritor e a escrita não se resume nem a um *ser-com* nem a um *ser-para*, pois a alteridade, nesse caso, está dentro do próprio sujeito, do eu, que é ele próprio o diálogo que se estabelece.⁵

³ PONZIO, Augusto. *A revolução Bakhtiniana*. Editora Contexto, 2009.

⁴ BLANCHOT, *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.

⁵ PONZIO, Augusto. *A revolução Bakhtiniana*. Editora Contexto, 2009.

As motivações para a escrita intimista são diversas. Muitas vezes, ela é motivada por reflexões do autor sobre o seu “desaparecimento” em suas obras (geralmente escrita para um leitor externo), ou seja, por uma espécie de morte do autor na escrita literária. A esse respeito, Blanchot fala do escritor como um lugar de ausência e que para fugir desse vazio e desse esquecimento que o aflige, o escritor recorre a meios de manter uma relação consigo mesmo, como forma de preenchimento, e recorre, assim, a escrita intimista.⁶

Na tradução de textos intimistas, portanto, deve-se primeiramente buscar desenvolver uma análise direcionada ao sujeito ativo da escrita. É preciso compreender quem é esse sujeito e qual a relação que ele estabelece com sua escrita. Além disso, para o processo tradutório, é preciso levar em consideração todos os aspectos que caracterizam um texto intimista, especialmente seu caráter fragmentário e introspectivo.

Benjamin, em “A tarefa do tradutor” (1913), faz algumas considerações que vão ao encontro do processo tradutório de textos intimistas. Segundo Benjamin, “nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhuma imagem ao contemplador, nenhuma sinfonia aos ouvintes”, e esclarece que “tradução não é forma”, “não é “comunicação e “não é recepção”, portanto, não necessita do receptor (da comunicação com este) para que alcance a sua plenitude.⁷ Esse é o movimento da tradução no que se refere a textos intimistas, não há a tradução direcionada para um receptor explícito e mesmo assim o texto traduzido encontra sua totalidade. Há a plenitude da tradução no próprio ato de traduzir.

No processo tradutório de textos intimistas, portanto, o tradutor se direciona para as reflexões do escritor e para o processo da escrita em si. Diferentemente da

⁶ *Idem.*

⁷ BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*, in *Cadernos do Mestrado\Literatura*, 1994.

tradução de textos literários em que o tradutor deve respeitar a relação bilateral entre escritor e leitor (tendo as línguas de partida e de chegada como mediadoras dessa relação), na tradução de textos intimistas como a caderneta, o texto traduzido busca manter uma unilateralidade caracterizada pelo diálogo do autor consigo mesmo (e com sua escrita).

Mais especificamente na tradução de cadernetas (a que se propõe este projeto), o tradutor enfrenta o desafio de compreender e produzir um texto que traz pensamentos soltos, frases complexas e interrompidas, inserção de signos (aspas, itálico) como forma de lembrete para o próprio escritor, auto-explicações, linhas descontínuas, linguagem filosófica.

Relatório

A primeira ideia para as linhas deste relatório era também a de fazer uma caderneta com reflexões sobre meu processo de tradução. Imaginava que para cada dia da caderneta de Laporte, escreveria um dia da minha caderneta. Acho que, pelo pouco tempo ou apenas por desvio dos propósitos iniciais (essas coisas que acontecem facilmente), a caderneta pode ter se tornado mais um diário de tradução. Acredito que não tenha perdido seu valor inicial. Os desvios de propósitos iniciais têm o precioso valor de nos mostrar caminhos surpreendentes se soubermos compreender também a profundidade do vir a ser, em qualquer de suas formas, com desvios ou não.

Nesse sentido, proponho que a partir do ponto seguinte deste relatório o leitor aceite uma mudança de “tom” de escrita. A caderneta, ou mesmo o diário (se minhas reflexões tiverem se transformado em diário), apresenta, na maioria das vezes, uma linguagem informal que caracteriza o diálogo do escritor consigo mesmo, a reflexão e a ausência de formalidades (na estrutura da linguagem) e de foco em um leitor externo. O texto que se segue, portanto, apresenta essa característica por ter sido escrito simultaneamente ao processo de tradução e por expor o processo em si, por meio de reflexões, dúvidas, dificuldades e decisões durante a tradução.

Le carnet posthume

27 de julho, 2011

A escolha

*Acabo de traduzir o primeiro dia de *Le Carnet Posthume*. Sinto-me aliviada que se mantenha a sensação de conexão com essa leitura de Laporte. Quando tive o primeiro contato com a escrita (ou escritura; decisão a ser tomada) do Laporte – apresentada a mim pelo Eclair, que acabou se tornando meu guia nessa caminhada –, há quase 1 ano (mais ou menos em agosto de 2010), tive a sensação de que as linhas escritas por Laporte alimentavam meu espírito e me traziam paz, além de me surpreender com a profundidade de uma escrita que se funde à espiritualidade. Dessas literaturas raras, que não encontramos na prateleira dos mais vendidos. O fato, e o importante, é que aquela sensação se mantém e, na verdade, se intensificou (ou, mais provável, eu amadureci nesse 1 ano, desde a primeira leitura).*

Pelo que tenho observado na minha caminhada com a tradução, essa conexão entre o tradutor (primeiramente leitor) e o texto não tem preço e é

irrenunciável. A escolha, portanto, se fez. A tradução de Laporte será, assim, meu projeto nesse curto tempo que terei para essa tarefa (o tempo não importa tanto quando o que busco não está no tempo; não importa o tempo quando se busca profundidade).

As coisas profundas não são fáceis de acessar, ou de aprender, e por que o seriam de traduzir? Imagino que não será fácil. Talvez nem queira que seja. Não é isso também o que me impela a ser tradutora? Traduzir é desafiar, é viver os desafios, é aprender a enfrentá-los. Como já me mostra esse primeiro capítulo, a tradução de Laporte será um desafio diário e isso me estimula a continuar.

28 de julho, 2011

O processo

Acabo de traduzir o terceiro dia. O primeiro desafio que observo na tradução do Carnet é a linguagem filosófica. Laporte era filósofo e escritor. E, pelo visto, a linguagem filosófica parece até se intensificar nas linhas "livres". É preciso ler e reler, até quase ter a certeza (não tenho a esperança de ter certezas absolutas até o fim desse processo, até acho que não quero tê-las; tenho medo de que se encontrar certezas absolutas, minha busca não tenha mais sentido e minha motivação se perca). A linguagem, portanto, ao mesmo tempo em que me atrai e me motiva, me paralisa. Essa paralisia acontece principalmente quando começo a traduzir. São incertezas, medo das escolhas, medo da crítica (externa e interna) e especialmente medo de que minha tradução não alcance toda a profundidade da escrita de Laporte.

Aprendi bastante, no último semestre, sobre a importância de se compreender o texto de partida. Entender o estilo do autor, situar a linguagem do texto, analisar o tipo (argumentativo, narrativo, descritivo, etc.), a forma (o léxico, as conotações, a sintaxe, as figuras de retórica) o interesse (histórico, filosófico, sociológico, etc.), a tonalidade do texto (cômico, lírico, irônico, etc.), fazer primeiro uma tradução intralingual (que aprendi com Jakobson).

Tentar entender o texto em sua totalidade. Por isso, leio e releio; depois traduzo. É preciso, de fato, entender, primeiramente, a sistematicidade do texto a ser traduzido.

Depois de algumas conversas com o Eclair, da leitura e início da tradução do texto, começo a entender melhor o “funcionamento” da caderneta. Para a tradução desse texto, preciso lembrar sempre que Laporte não escrevia para um leitor externo, muito menos escrevia com a intenção de publicar a caderneta. Por isso, a fragmentação da linguagem em vários níveis é tão presente. Não há a intenção de continuidade (de começo, meio e fim). As frases nem sempre estão totalmente conectadas umas às outras e nem sempre há continuidade do assunto. Nesse sentido, preciso estar atenta para manter essa característica na tradução. Por isso, é importante lembrar durante esse processo: não consertar o texto para que faça mais sentido, não completar o incompleto, não dar direção externa ao texto (a ideia é manter a característica do diálogo do autor consigo mesmo), não responder às perguntas que não têm resposta.

As escolhas do tradutor devem ser pensadas, calculadas, pesquisadas. O desafio é encontrar palavras que transcendam culturas e não se desviem de seu objetivo maior de comunicar o texto de partida. Na tradução de textos literários, é comum nos encontrarmos (os tradutores) frente a decisões como: mantenho o termo como na língua de partida e aproximo o leitor da cultura de partida? traduzo por um termo semelhante da língua de chegada mantendo o

sentido? não traduzo e explico? Há, portanto, sempre uma preocupação com o leitor (posso afirmar que tenho essa preocupação). Nesse sentido, a tradução das cadernetas (Le Carnet Posthume inteiro e um pedaço de Lettre à Personne) não tem sido fácil. Não ter um leitor como foco da escrita ou pelo menos não haver essa pretensão (da parte do Laporte) tem me ajudado a reformular vários conceitos. Nessa tradução, o mais importante tem sido observar o diálogo do escritor consigo mesmo, manter a característica de reflexão que é própria da literatura intimista. Aprender a mudar o foco de traduzir para um leitor externo tem sido um desafio até aqui.

Tentando manter clara essa ideia, tomei minhas decisões. Uma delas foi a tradução de "écriture", que aparece no primeiro dia do livro, e que poderia ser traduzido para escrita ou escritura. Minha primeira tendência (no primeiro dia traduzi assim) foi traduzi-la para escrita. Ao ler o segundo dia, o terceiro – em que ele fala sobre a escrita, sobre a biografia, como uma aventura espiritual –, e após refletir um pouco sobre a escrita (engraçado como aqui prefiro usar escrita; talvez seja uma tentativa de diferenciar escritas) de Laporte, decidi traduzir para escritura. Mesmo que para alguns estudiosos da língua seja considerada como uma derivação (galicismo semântico) na língua portuguesa, acredito que "escritura" traga mais a ideia do sagrado (do espiritual) que é tão presente na escrita de Laporte. Dei prioridade, portanto,

à manutenção do foco do diálogo entre escritor e escrita e tentei valorizar o sentido mais profundo que ele vem buscando.

29 de julho, 2011

Acabo de traduzir o *Cristianismo* (continuação). Continuando a discussão sobre a decisão ao traduzir algumas palavras... A palavra "approche" suscitou algumas dúvidas na tradução. Encontrei no dicionário de francês Antidote as seguintes definições: a) *action d'approcher, de progresser vers une chose, une personne*, b) *Traitement d'un sujet de connaissance en fonction d'un point de vue, d'une méthode*. Duas traduções possíveis, portanto, para o português seriam "aproximação" (a) e "abordagem" (b). Visto que abordagem, além do sentido de "ponto de vista sobre uma questão", "método de enfocar algo", também traz o sentido de "ato ou efeito de abordar" (se aproximar da borda), logo, por derivação (por extensão de sentido), qualquer tipo de aproximação. Nesse sentido, poderia ter traduzido "approche" para qualquer uma das duas palavras. No entanto, acabei optando por "aproximação", uma vez que em alguns casos desses dias já traduzidos a utilização de "abordagem" não caberia em algumas frases tão bem quanto "aproximação". No trecho "...écrire (la biographie) permet une approche: j'avance (je m'approche) au fur et à mesure que je parviens à dire" (p.27) – que traduzi por: "escrever (a biografia) permite uma aproximação: avanço (me aproximo) à medida que consigo dizer" – na primeira vez que aparece "approche" na frase, caberiam perfeitamente as duas traduções (permite uma abordagem; permite uma

aproximação). Já na segunda vez, aparece o verbo conjugado (approche) seguido da palavra "avanço", como uma reafirmação de que ao se aproximar, ele avança. Nessa parte (como em algumas outras do texto), quando a princípio (apenas como teste) traduzi por abordar ("eu me abordo") causou uma certa estranheza, não falamos nem escrevemos assim no português, que acabou me motivando a traduzir todos os "approche" (verbo ou substantivo) por aproximação, aproximar.

30 de julho, 2011

Acabo de passar das reflexões. Uma característica que se vem revelando cada vez mais forte na escrita de Laporte, à medida que prossigo a tradução, é o fato de ele escrever “musicalmente”. Há explícita e implicitamente um forte laço entre sua escrita e a música. Ele constantemente faz comparações entre a literatura (a escrita) e a música; o escritor e o compositor; o leitor e o ouvinte. Cita músicas de grandes compositores como Beethoven. Tira das músicas a essência e a empresta à sua escrita, transformando-a numa escrita melódica.

Como traduzir então essa escrita musical? Esse tem sido outro desafio até aqui. Conversei com o Eclair sobre isso e ele me falou um pouco sobre a possibilidade de traduzir alguns termos por etimologia; assim talvez eu conseguisse manter o ritmo de algumas passagens. Comecei então a ficar mais atenta às rimas e às frases musicais que se revelaram constantes no texto.

A palavra “fête” é um exemplo das decisões que tomei para manter o texto mais musical. No trecho “Al va de soi que la fête, même si elle appartient à l’ordre de l’après-coup, imprévisible, arrive, mais ne relève d’aucun faire] – que traduzi para “É natural que a festa – mesmo que tarde demais, imprevisível – acontece, mas não depende de nenhum fazer], inicialmente (no segundo dia), tinha traduzido “fête” por celebração. Mas depois de me dar

conta da musicalidade do texto e de perceber que em várias frases ele escreve por rimas, decidi traduzir "fête" por festa. Mantendo também a etimologia (do latim, festus). No trecho "*La biographie n'offre qu'une vie difficile, et précaire; heureusement que de loin en loin il y a la fête, il est vrai tout à fait éphémère*" – a tradução ficou "A biografia oferece apenas uma vida difícil e precária; felizmente que de tempos em tempos há a festa, de toda feita efêmera, é verdade." – há musicalidade na frase principalmente ao juntar (ao ler em voz alta percebi quanta musicalidade há nessa frase!) *la fête à fait é-*, o que tentei compensar na tradução, buscando também essa musicalidade.

Outras palavras de que decidi fazer a tradução por etimologia com o intuito de manter a musicalidade foram: *terme* (terme) e *tourne* (tourne). Como nos trechos: "*Bref, la réssurrection ne met pas un terme à la crucifixion.*" – que traduzi para "Enfim, a ressurreição não põe termo à crucificação"; e "*...j'arrive en ce lieu où le chemin tourne au moment de mon échec à penser l'Épreuve.*" – que traduzi para "...chego assim a esse lugar onde o caminho terna no momento de minha incapacidade de pensar a Prova".

31 de julho, 2011

Acabo de traduzir o silêncio (continuação). Volto à questão da musicalidade de Laporte. Não posso esquecer a musicalidade. É interessante perceber outros aspectos musicais na obra de Laporte. Ele aplica à literatura (aquela essência emprestada) algumas outras figuras fundamentais da música. Ele retorna, por exemplo, várias vezes às mesmas frases que já foram citadas. Na música, isso seria como um ritornelo (símbolo utilizado para indicar a repetição de um trecho da música). Então algumas frases (parte de Meriendo, frases de escritores e compositores que ele cita) são repetidas várias vezes no texto, em partes diferentes, como um ritornelo: “Mas qual é então essa doçura, essa terrível doçura?”; “tentar em vão lembrar um mal tão antigo que precede os tempos mais remotos, uma dor tão viva, tão secreta que não convém desnudá-la”; “Alguém sofre; mas quem?”. Busquei na tradução, portanto, manter uma homogeneidade das frases para que lembrassem, de fato, um ritornelo.

E, claro, a própria linguagem da música é mesclada à escrita. A utilização de palavras como lento, adagio, pianissimo e até mesmo silêncio, que representa a pausa na música, é frequente no texto. Para Laporte, há na música alguns aspectos que fazem falta à escrita. Essa afirmação é feita explicitamente em

diversas passagens do texto. Nesse sentido, a linguagem musical também tem a função de preenchimento da linguagem escrita. É como se ele quisesse preencher os vazios da escrita com palavras musicais. Continuo tentando transmitir todos esses aspectos no texto traduzido.

1 de agosto, 2011

Reflexão sobre o silêncio.

2 de agosto, 2011

Acabo de traduzir reflexões (relendo as páginas precedentes). Percebo, a cada dia de leitura e de escrita, como Laporte faz (principalmente na última caderneta) o tempo todo um movimento de aceitação da “morte” do escritor. Depois de Moriendo, ele passa a escrever linhas intransitivas, ou uma “escrita sobre” (que não se destinam a alguém), e não mais uma “escrita para”. Há, portanto, “um movimento de se aproximar”, como ele escreve, dessa aceitação de não mais escrever. É, ao mesmo tempo, um luto do escritor e uma busca por libertação, na medida em que a reflexão lhe proporciona a tomada de consciência e o encontro mais transparente com sua escritura. Percebo na escrita da caderneta ao mesmo tempo uma vontade de voltar a escrever e uma busca por justificativas para não mais escrever, pois ele está sempre se questionando (direta ou indiretamente) “como escrever” ou “como continuar a escrever” depois da morte do escritor. Nesse sentido, a reflexão sobre o silêncio

musical, buscar na arte uma explicação e uma comparação, traz uma harmonia (talvez paz) às suas reflexões. O silêncio é necessário. A música o silêncio é necessário para que os momentos mais musicais aconteçam e mesmo para que o fim seja pleno. Laporte mostra mais uma vez sua intensa ligação com a música, utilizando esse silêncio para refletir sobre o “fim” de sua escrita.

As reflexões de Laporte sobre o silêncio me incitaram a também refletir sobre a importância do silêncio nesse processo, no meu processo tradutório. A importância das pausas, como na música, para a tradução. Constatado que poderia ter feito mais pausas para refletir sobre a tradução (observar mais o estilo do escritor, a escrita mesma). Aproveitei o rítornelo de Laporte que leva ao início do livro e o fiz também em minha tradução. Não escrevi sobre ela ontem, apenas li.

Ao reler minha tradução até aqui, me dei conta de que a palavra “épreuve” estava marcada em todo o texto – na verdade, a tradução para “prova” ou “provação” – e de que em alguns trechos utilizei ‘prova’ e em outros ‘provação’. A princípio, tinha pensado em traduzir para “prova” em todos os trechos, mas acabei optando por alternar a escolha entre as duas palavras (prova e provação), uma vez que provação mostra de forma mais clara o sentido de por à prova a força moral, a fé religiosa ou a fé em algo em que se acredita. O sentido de provação também está, portanto, associado ao de provação espiritual, que é ao que Laporte se refere em grande parte da

caderneta: “a escrita como uma aventura espiritual”. Por isso, nos trechos em que ele escreve “épreuve” com um sentido de busca espiritual ou até moral, optei por “provação”; em outros, naqueles em que se refere ao sentido de teste, dificuldade (em geral), usei “prova”. “Épreuve” também é utilizado por ele no sentido de provar (comprovar) algo, e nesse sentido também optei por “prova”:

<i>Original</i>	<i>Tradução</i>
<i>On pourrait dire: la crypte est vide, mais, trace du martyr qu'elle abrita, demeure une douleur inhumaine: s'approcher de cette douleur est nécessairement une épreuve.</i>	<i>Poderíamos dizer: a cripta está vazia, mas, rastro do mártir que ela abrigou, permanece uma dor desumana: se aproximar dessa dor é necessariamente uma provação.</i>
<i>...l'épreuve n'est rien d'autre qu'affronter la menace du silence, de la paralysie, d'un silence tel qu'il ne laisse aucune possibilité d'élucidation.</i>	<i>...a provação não é outra que enfrentar a ameaça do silêncio, da paralisia, de um silêncio tal que não deixa nenhuma possibilidade de elucidação.</i>

<p><i>Tel est le cas de la cinquième séquence (p.42) lorsque j'évoque "l'Épreuve, celle qui ne se laisse pas penser".</i></p>	<p><i>Esse é o caso da quinta sequência (p.42), quando evoco "a Prova, aquela que não se deixa pensar". É uma derrota, mas não é uma falha.</i></p>
<p><i>Tâche contradictoire, car si je parvenais à dire cette épreuve, je ne serais pas réduit au silence. Si je ne parviens pas à la dire, je n'accomplis pas ma tâche. Il y a donc intensification, redoublement de l'épreuve puisque je suis réduit au silence alors que ma tâche consiste précisément à dire cette épreuve.</i></p>	<p><i>Tarefa contraditória, porque se eu chegasse a dizer essa prova, não seria mais reduzido ao silêncio. Se eu não chegar a dizê-la, não cumpri minha tarefa. Há então intensificação, redobramento da prova, porque eu fui reduzido ao silêncio enquanto minha tarefa consiste precisamente em dizer essa prova.</i></p>

Laporte utiliza a mesma palavra, como no caso de "épreuve", para intensidades diferentes do mesmo sentido, em contextos diferentes. Isso talvez se explique pelo fato de ele escrever para si mesmo e essa distinção não representar uma necessidade. Em que pese a opção, desde o início, de manter o texto o mais próximo possível de seu propósito (ou não propósito) de não esclarecimento, de manter o diálogo do escritor com ele mesmo, nesse ponto

decidi traduzir “épreuve” por duas palavras que podem ter o mesmo sentido, mas com intensidades e associações um pouco diferentes. Nessa escolha, portanto, a questão cultural (por exemplo, da associação religiosa com “provação”) foi considerada para tomar a decisão. Talvez neste ponto tenha me desviado um pouco do meu foco de não traduzir para um leitor externo, mas se isso ocorreu, não foi um desvio intencional.

3 de agosto, 2011

Acabo de traduzir o último dia de 1995. Estava refletindo sobre “poursuivre” e “poursuite”, que traduzi por “prosseguir” e “perseguição”, respectivamente. Em francês, “poursuite” pode significar a ação de caçar algo (conquistar algo) ou alguém e de buscar algo incessantemente, uma busca obstinada. Em português, o substantivo de “prosseguir”, “prossequição” ou “prossequimento”, significa apenas a ação de prosseguir (ir adiante) e mesmo o verbo “prosseguir” não tem significado de conseguir algo (caçar algo) como no francês. Nesse sentido, optei por fazer essa distinção e traduzir o substantivo “poursuite” – naqueles em que o sentido é de conquistar algo – por perseguição.

<i>Original</i>	<i>Tradução</i>
<i>Je m'interroge sur l'opportunité de ce carnet (sans compter que je ne sais pas comment poursuivre mon travail).</i>	<i>Eu me pergunto sobre a oportunidade desta caderneta (sem contar que não sei como prosseguir meu trabalho).</i>

<i>En aucun cas, ce carnet ne prétend compléter ou poursuivre la biographie.</i>	<i>De modo algum esta caderneta pretende completar ou prosseguir a biografia.</i>
<i>J'en viens à admettre que la poursuite, longtemps pensée comme inachevable, s'est terminée : n'ai-je pas atteint le terme du chemin !</i>	<i>Acabo assim por admitir que a perseguição, por muito tempo pensada como inacabável, terminou: não cheguei ao termo do caminho!</i>
<i>... d'autre part, une « poursuite » sans fin, un livre sans terme, ce qui provoque une sorte d'accablement.</i>	<i>...por outro, uma “perseguição” sem fim, um livro sem termo, o que provoca um tipo de abatimento.</i>

*É interessante observar como Laporte utiliza em toda a caderneta o itálico, as aspas e a alternância da letra maiúscula para a mesma palavra. As aspas são utilizadas em citações e como uma forma de lembrete. Ele cita sempre trechos de seus livros (principalmente de *Moriendo*) e de livros de outros autores (principalmente aqueles pelos quais ele se sente influenciado, como *Baudelaire*, *Blanchot*). Observei algumas vezes que a frase citada está entre aspas, mas sem especificação do autor. Isso porque em uma caderneta — devo*

lembrar sempre que ele escreve para si mesmo – as frases citadas têm a função de começar ou prosseguir uma reflexão e ainda de um lembrete para reflexões futuras e não, como acontece na literatura direcionada para um leitor externo, de demonstrar, explicar. A utilização do itálico também tem a função de destaque e de lembrete para si mesmo e muitas vezes não fica claro para mim o porquê de algumas utilizações, o que também caracteriza a escrita da caderneta. Há da mesma forma uma alternância (às vezes explicada por ele, outras vezes não) na letra maiúscula em uma mesma palavra, em trechos diferentes, como por exemplo “épreuve” / “Épreuve”, o que também pode ter uma função de realce.

Na tradução, tenho buscado manter, desde o início, a característica de um texto intimista. Visto que todos esses pontos relatados fazem parte não só da característica da escrita intimista da caderneta mas também do universo laportiano, mantive esses aspectos do texto original (as aspas, as palavras em itálico, as letras maiúsculas) no texto traduzido. Assim, acredito que meu propósito inicial para essa tradução vem se desenvolvendo bem até aqui, apesar de alguns desvios. Esses desvios são mesmo inevitáveis, mas creio que a experiência de seguir um caminho não seria tão enriquecedora se eu não aprendesse o que o próprio caminho tem para me ensinar.

4 de agosto, 2011

Acabo de traduzir as duas pequenas páginas do ano de 1997. De 5 de dezembro de 1995, Laporte só volta a escrever na caderneta em 13 de agosto de 1997. Aqui observo uma distinção clara entre o diário e a caderneta. No diário, há uma linearidade diária. Há uma ligação continua entre os fatos relatados e os dias em que eles aconteceram ou reflexões sobre esses fatos. Claro que pode haver também no diário apenas reflexões, questionamentos, escrita pela escrita, como na caderneta, mas a ideia da ligação com os dias agora está mais clara. Aqui, por exemplo, a caderneta continua (ainda há espaço na caderneta) mesmo tendo passado mais de 1 ano das últimas anotações. A reflexão ainda é sobre a biografia, que é constantemente retomada nas anotações passadas. A ordem cronológica mantida por Laporte, portanto, está mais ligada a uma tentativa de aproximar as anotações do curso da vida do que de encaixá-las numa linearidade diária.

Observo, no entanto, que não obstante o mesmo tema das anotações passadas, a forma da escrita está diferente. Frases curtas, mais objetivas e inacabadas. Quase funcionam como um lembrete das anotações passadas.

Essa escrita mais objetiva me faz lembrar de um ponto importante na tradução dos dias de 1995, da caderneta de Laporte: a diferença de pontuação

entre os dois textos (o original e o traduzido). É preciso sempre lembrar que uma das características da escrita da caderneta é a não preocupação com a formalidade da escrita. Não há a intenção (não explícita pelo menos) em escrever de forma contínua e organizada. Esse aspecto tem sido um desafio constante no processo de tradução, visto que na escrita do texto de partida há frases interrompidas, pensamentos soltos no meio das frases, ideias inacabadas, retomada de ideias fragmentadas, etc, que dificultam a compreensão do texto. Além disso, existem também diferenças gramaticais e estruturais entre a língua do texto original (francês) e a do texto traduzido (português), que não podem ser desconsideradas no processo tradutório, mesmo que o foco não seja o de traduzir para um leitor externo. Nesse sentido, tenho feito adaptações na pontuação do texto traduzido (inserção de ponto e vírgula, de travessão, retirada de vírgulas, etc).

5 de agosto, 2011

Acabo de traduzir o último dia. Desde 13 de agosto de 1997 – há novamente uma ruptura e uma retomada –, Laporte volta a escrever a caderneta em 1 de junho de 1999 e a finaliza em 27 de junho de 1999. No último dia, Laporte faz uma retrospectiva pela caderneta, relê o que escreveu desde o início e, de fato, a finaliza nesse último dia. Apesar do caráter fragmentário e descontínuo, há começo, meio e fim na caderneta. Ele escreve até que não haja mais espaço e, nesse sentido, pode se preparar para o fim da escrita.

Ao fazer uma retrospectiva em minha tradução, percebi o tanto que aprendi com a escrita de Laporte e com a tradução desse gênero. Experiência de fato enriquecedora.

Lettre à personne

9 de agosto, 2011

Essa caderneta de Laporte foi escrita 10 meses após o término de Moriendo, seu último livro. Nela ele faz reflexões sobre a escrita da caderneta (se há de fato um propósito nessa escrita; se deve ou não publicar aquelas linhas) e sobre o término de seu último livro (porque decide parar de escrever; se deve parar de escrever; o que acontecerá com sua escrita).

No geral, a escrita em Lettre à personne tem o mesmo tom filosófico e reflexivo de Le Carnet Posthume. Ele também trata de assuntos semelhantes nas duas cadernetas. Portanto, depois da experiência de ter traduzido todo o Le Carnet Posthume, acho que a tradução de Lettre à personne flui muito bem. O que demonstra meu aprendizado e a superação de desafios no processo tradutório. No geral, portanto, apliquei à tradução de parte dessa caderneta as decisões que tomei na etapa anterior desse processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste projeto, realizou-se a tradução de duas cadernetas (*Le Carnet Posthume*, inteiramente; *Lettre à Personne*, parcialmente) de Roger Laporte, escritor e filósofo francês, e um relatório sobre o processo tradutório. A tradução foi feita com base em fundamentos teóricos da literatura intimista, mais especificamente da caderneta. No relatório teórico-prático foi exposta a fundamentação teórica sobre literatura intimista e sua aplicação na prática de tradução de textos desse gênero, assim como uma reflexão do tradutor sobre seu processo tradutório.

O relatório foi apresentado em formato de caderneta, escrita pelo tradutor simultaneamente à tradução das cadernetas de Laporte, com o intuito de compreender melhor o funcionamento dessa escrita intimista. À medida que a caderneta com as reflexões sobre a tradução foi sendo escrita, a percepção das características e do estilo dessa linguagem intimista foi ficando mais clara para o tradutor e foram se cumprindo os objetivos almejados inicialmente: compreender o gênero caderneta, a linguagem e o estilo do autor, aprender sobre tradução desse tipo de literatura.

A tradução das cadernetas de Laporte apresentou algumas questões desafiadoras para o tradutor: linguagem filosófica; caráter descontínuo e fragmentário da linguagem; escrita introspectiva; ausência de pretensões de escrever para um leitor externo ou para publicação. Esses desafios foram enriquecedores na formação do tradutor, na medida em que proporcionaram reflexões aprofundadas sobre a prática de textos literários, mais especificamente de

natureza intimista, e ajudaram a desenvolver estratégias para momentos críticos de tomadas de decisão em futuras traduções.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*, in Cadernos do Mestrado\Literatura. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1994, 2a. ed. rev. e aum. Traduzido por um grupo de alunos de pós-graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ, e revisto por Johannes Kretschmer.

BERMAN, Antoine. *A tradução em manifesto*. In: A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

----- *A Tradução e a Letra, ou, o Albergue do Longínquo*. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

BLANCHOT, *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1959.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996.

PONZIO, Augusto. *A revolução Bakhtiniana*. Editora Contexto, 2009.

LAPORTE, Roger. *Le carnet posthume*. Editions Léo Scheer, 2002.

_____. *Lettre à personne*. Éditions Lignes & Manifestes, 2006.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Autopacte – site proposé par Philippe Lejeune. Disponível em:

<http://www.autopacte.org/>

Dúvidas, erros, surpresas, implicações: entrevista com Philippe Lejeune. Revista Criação & Crítica, n.4, abr/2010. Disponível em:

http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/16CC_N4_entPLejeunept.pdf

Le fragment: repères bibliographiques. Disponível em:

<http://www.crilcq.org/grr/table.htm>

MACIEL, Sheila D. A literatura e os gêneros confessionais. Disponível em:

<http://www.ceul.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>

MARTINS, Ana F. Resenha: El pacto autobiográfico. Lejeune, Philippe. Programa de Pós-graduação em Letras, FALE/PUCRS. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/5635/4109>

LAPORTE, Roger. Une vie. P.O.L. éditeur, 1986.

_____. Variations sur des Carnets. Cadex Éditions, 2000.

_____. Carnets (extraits). Hachette, 1979.

ANEXO I – Texto Produzido

Le Carnet Posthume

Nada além de uma imensidão espiritual!

A biografia de um homem,
cujas aventuras mais dramáticas
acontecem silenciosamente
sob a cúpula de seu cérebro,
é um trabalho literário
de uma ordem completamente diferente.”

Ch. Baudelaire,

Biblioteca da Pleiade, t.II, p.104.

2 de abril, 1995

Baudelaire criou o sentido moderno da *biografia* (sem cumprir, ele próprio, o trabalho literário que ela exige).

Não estou seguro de mim; é possível que esta caderneta seja um erro ou não se finalize. Voltar, após treze anos, aos rastros de *Moriendo*, talvez seja confrontar um espaço proibido ou, no mínimo, fazer um trabalho inútil: conta apenas o ato em si da biografia, mas não tenho a intenção de reabrir o campo da biografia, porque para mim a biografia terminou definitivamente com a última frase de *Moriendo*. – Por que voltar à biografia? Porque pensando bem vários pontos não foram esclarecidos. Sem “praticar” a biografia, é possível fazer um trabalho de esclarecimento? Essa é minha aposta, da qual eu não posso dizer que a perdi de antemão ou que a ganhei. Escrever esta caderneta é uma aventura aleatória.

Que “As aventuras mais dramáticas de um homem aconteçam sob a cúpula do seu cérebro” (para retomar a frase de Baudelaire); que a literatura não se limite a narrar as aventuras sentimentais, a reproduzir “a vida do homem”; que a arte não seja dedicada à imitação; que haja uma “imensidão espiritual” a descobrir – aventura que merece ser chamada de biografia –, eis que me alegra enormemente; mas por que a exploração dessa “imensidão espiritual” exige um “trabalho literário”? Essa é a pergunta que me faço, pergunta cuja resposta não é evidente. Utilizei, frequentemente, a fórmula “escrever ou, antes, uma certa modalidade de escrever”, fórmula que tem o mérito de chamar a atenção para a especificidade dessa escrita, mas que não esclarece de modo algum em que consiste essa especificidade.

A dificuldade e a obscuridade do meu trabalho - não sei aonde estou indo - terão como consequência páginas aproximadas, desconexas, sem falar em um inevitável ir-e-vir, pois certamente terei mais de uma vez que voltar, incansavelmente, aos mesmos pontos. – Podemos fazer a pergunta que me preocupa nos dois sentidos: por que uma aventura espiritual – as aventuras do cérebro – exige um trabalho literário? Por que a escritura, “uma certa modalidade de escrever”, (!) permite viver, fazer viver essa aventura do cérebro? O misticismo é inseparável da prece; a *biografia* é inseparável da escritura.

Durante muito tempo, a biografia em si, o conceito de biografia, foi o assunto, o objeto do meu trabalho. Eu praticaria a biografia, chegaria à biografia, se alcançasse a precisão do conceito: pelo menos era o que acreditava, mas essa crença era um erro. Eu poderia ter me contentado em colocar em epígrafe o texto de Baudelaire, colocado aqui em epígrafe, mas na época em que escrevia *Une Vie*, não conhecia o texto de Baudelaire, que me revelou Geneviève Bollème; conhecia somente a versão aproximada apresentada por Sollers. Durante muito tempo, assim, praticando uma vã *mise en abyme*, minha reflexão foi sobre a biografia em si, mas ao contrário, em *Moriendo* – no momento, portanto, em que estou mais próximo da biografia – essa reflexão é rara. Desse ponto de vista, as páginas que escrevo nesta caderneta são inúteis, mas não têm pretensões biográficas.

“Uma imensidão espiritual”, diz Baudelaire: eis talvez o ponto mais importante. A escritura cumpre sua função - para não dizer sua missão - somente quando revela, por pouco que seja, essa “imensidão espiritual”. Ou você escreve segundo uma certa “modalidade de escrever”, ou essa imensidão espiritual nunca será revelada: esse é a investida “capitalíssima” da biografia.

3 de abril, 1995

Moriendo está ligado a uma certa aventura espiritual: qual é a relação entre essa aventura e a biografia? A biografia está necessariamente ligada a essa aventura, como uma espécie de “busca” do Graal? Quando Baudelaire fala de uma *imensidão* espiritual, qualquer outra aventura é impossível?

Ponto muito importante que eu já poderia ter enfatizado: escrever (a biografia) permite uma *aproximação*: avanço (me aproximo) à medida que consigo dizer [É preciso falar de uma linguagem performativa em que “dizer é fazer”? Estou longe de estar seguro disso apesar das semelhanças ou, mais que isso, não acredito nisso. Não se trata de fórmulas prontas, do gênero: “a sessão está aberta”; não se trata de um puro dizer: o “fazer” é assim mesmo o dizer; a aproximação, o movimento de aproximação permitido pelo dizer, não é da ordem do fazer, mas muito mais de uma certa *passividade* (cf. Blanchot). Isso acontece comigo, embora sob a forma de um silêncio, de uma fraqueza, mas eu não sou o autor do que acontece. É natural que a festa – mesmo que tarde demais, imprevisível – acontece, mas não depende de nenhum fazer].

Para que o movimento de aproximação se torne real – aproximação que pode se reduzir a um único *passo* –, é preciso deixar vir as palavras (o que requer do autor espera e atenção).

“Deixar vir as palavras” é oposto a qualquer discurso de maestria (a biografia não ocupa jamais a posição do Mestre), de qualquer tese, universitária ou não: não se trata de combinar conceitos, demonstrações, de cultivar uma retórica erudita. Não se

trata de convencer o leitor, mas de fazê-lo participar de uma aventura, talvez de uma busca iniciática.

8 de abril, 1995

O Cristianismo

Podemos dar uma interpretação coerente, mas sem dúvida não exaustiva, de *Moriendo*, em relação ao Cristianismo.

Já disse isso: a escrita (a biografia) é aproximação. Aproximar de quê? De um centro, mas esse centro “submetido a uma oscilação imóvel” é identificado, hipoteticamente, à tumba do Cristo; ou, pelo menos, de maneira mais discreta, a um “Lugar vazio” (a maiúscula acentua), não, não qualquer lugar, porque esse “Lugar” é pensado como “cripta”. Lugar vazio, mas que nem sempre o foi, pois, outrora, “abrigou o corpo de um mártir” (*Moriendo*, p. 62). A relação com esse Lugar implica uma perturbação na relação com o espaço e o tempo: “Eu me retirei do lugar vazio onde não tinha entrado” (*Moriendo*, p.52). Mesmo que eu tenha alcançado o fim de minha aventura, o Lugar continua intacto.

Poderíamos dizer: a cripta está vazia, mas, rastro do mártir que ela abrigou, permanece uma dor desumana: se aproximar dessa dor é necessariamente uma provação.

Penso na frase de Pascal (que cito de memória): “Jesus está em agonia até o fim do mundo. Não devemos dormir de modo algum durante esse tempo”. A Paixão de Cristo não é redutível a um momento específico da história: ela acontece sempre. Penso no texto de Juan de la Cruz: “Todos querem entrar nas profundezas da sabedoria, das riquezas e das delícias de Deus, mas poucos desejam entrar na profundidade dos sofrimentos e dores suportadas pelo Filho de Deus: parece que

muitos gostariam de já ter alcançado o fim sem tomar o caminho e o meio que a ele conduzem” (Juan de la Cruz, p. 878).

Enfim, a ressurreição não põe termo à crucificação. A Paixão é perpétua: se fosse de outra forma, a vida mística, que implica a imitação de Jesus Cristo, seria impossível. A “Festa” não anula a questão tão dolorosa – verdadeira provação –: “alguém sofre; mas quem?”

Podemos questionar por que *Moriendo* não termina na quarta ou mesmo na quinta sequência. Ainda não tinha feito uma pergunta essencial: aquela que termina a sexta sequência, talvez simples interrogação no interior da frase interrogativa, mas a própria pergunta, perturbadora, é de um alcance considerável. Eu me pergunto: “És tu?”, tu em que, por legítima prudência, não escrevo o *t* com maiúscula. O “il” de *La Veille* é impessoal, enquanto o “tu” de *Moriendo*, embora nenhuma certeza seja possível, seria uma pessoa (cf. Celan, porque no *Méridien* se trata de um encontro).

Sem essa sexta sequência, o fim de *Moriendo* não seria possível. Acabo assim por admitir que a perseguição, por muito tempo pensada como inacabável, terminou: não teria alcançado o termo do caminho! Acabei assim por escrever: “Não me opus ao movimento de retirada que me deixou só, em face do vazio” (p.73). Mas a “coisa”, apesar de sua retirada, “responde”, resposta que se traduz apenas no interior de uma pergunta que faço: “Mas qual é então essa doçura, essa terrível doçura?” Tudo se passa em um grande silêncio; o segredo está guardado, porque, propriamente dito, não há revelação, e no entanto apenas uma pessoa, a Pessoa por excelência, pode assim consolar tudo, protegendo a majestade do terrível.

9 de abril, 1995

O Cristianismo (continuação)

Durante muito tempo o centro é pensado como uma “coisa que suscita a atração e o pavor”; coisa = X. Frequentemente essa fórmula reaparece. Poderíamos dizer: não há nenhuma relação entre a “coisa” e qualquer “leitura cristã”. A sexta sequência opera a síntese: “Se essa vítima foi tão desfigurada que foi reduzida ao estado de ‘coisa’, como eu poderia encontrar seu nome!” (p.62). Ao copiar essa frase, me dei conta de que eu jogo sobre dois tabuleiros. Por um lado, a desfiguração teria sido tal que seria impossível identificar a “coisa”, para sempre desconhecida; por outro, a (des) figuração implicaria o suplício de uma vítima para sempre irreconhecível (maneira hiperbólica de falar da crucificação). “Fiz o juramento de ir sempre do lado dessa “coisa” miserável, absolutamente desarmada, que desperta em mim uma compaixão secreta” (p.64).

A literatura (a escritura) não permite afirmação de nenhum tipo: nem mesmo o niilismo integral pode ser afirmado! A hipótese, mesmo a mais verossímil, é uma hipótese e não uma certeza. A provação (voltarei a isso) não é uma certeza, mas certamente a impossibilidade de qualquer certeza, a impossibilidade de distinguir o real do imaginário, é particularmente temida: “A longa aventura à qual me dediquei se afundaria na derisão se eu tivesse a certeza de que me tornei justamente, apesar de mim, o autor de uma ficção inverossímil e, no entanto, sem originalidade. Não tenho essa certeza; não terei jamais nenhuma certeza de nenhum tipo; continuarei a ser lançado entre a dúvida e a esperança, a esperança mais louca”. A fé própria ao crente é estranha àquele que escreve. Um ceticismo permanente acompanha o

biógrafo. Persistir nessas condições implica muita obstinação, coragem; mas estamos mais próximos da verdade dizendo que o biógrafo persiste, porque ele não chega sequer à certeza de que “tudo está perdido”.

Eu não procedo com afirmações, mas vou de pergunta em pergunta (a cada pergunta, respondo com outra pergunta). *Moriendo* termina com uma pergunta à qual não respondo, mas que dá muito o que pensar. A biografia oferece apenas uma vida difícil e precária; felizmente que de tempos em tempos há a festa, de toda feita efêmera, é verdade.

O ponto mais importante, pelo menos quanto à biografia, ainda não foi esclarecido. Como a escritura – qual escritura? qual modalidade de escrever? – permite se aproximar da “coisa em sofrimento”?

O que é então a escritura, essa escritura?

10 de abril, 1995

A prova

“Dizer, ou, mais exatamente, escrever a prova que reduz ao silêncio.” (*Moriendo*, p. 39)

Talvez com razão considerei por muito tempo essa frase como uma chave de todo o meu trabalho, mas ela contém uma ambiguidade, e mesmo uma armadilha. Se eu tivesse chegado a dizer a prova “que reduz ao silêncio”, eu não teria sido reduzido ao silêncio! Se eu não chegar a dizer a prova, a cumprir minha tarefa, ser reduzido ao silêncio não acontece.

Após o início de *Moriendo*, estou enfrentando dois medos contraditórios: por um lado, temo uma interrupção definitiva (um silêncio não elucidado); por outro, uma “perseguição” sem fim, um livro sem termo, o que provoca um tipo de abatimento. Essa lassidão dissimulou completamente o que seria de mim no dia em que não eu escrevesse mais.

Dizer a prova que reduz ao silêncio, como me fizeram observá-la. A provação não é outra que enfrentar a ameaça do silêncio, da paralisia, de um silêncio tal que não deixa nenhuma possibilidade de elucidação. Aconteceu-me muitas vezes de ficar horas em minha mesa de trabalho sem ser capaz de escrever uma linha sequer, o que mostra materialmente o longo branco que no *post-scriptum* separa “prosseguir” da frase seguinte. – Eu não renunciei, mas poderia ter sido reduzido a um silêncio definitivo sem ter cumprido minha tarefa: dizer a prova.

“Dizer a prova” ou “mais exatamente escrever a prova que reduz ao silêncio” introduz uma distinção de grande importância. Eu não consegui, eu não consigo dizer a Prova, porque ela não se deixa pensar: chego assim a esse lugar onde o caminho torna no momento de minha incapacidade de pensar a Prova. Escrever a prova se confunde com escrever *Moriendo* (a biografia, sabemos, não exclui a tanatografia).

Há a prova, que eu sempre escrevo com minúscula, que consiste em enfrentar um silêncio cada vez mais ameaçador; ao contrário da suposição que relatava acima, a ameaça do silêncio não é a única provação. Na verdade, há também a Prova (que eu sempre escrevo com um P maiúsculo), Prova que precede o começo do livro, Prova que, mesmo inacabada, sempre já teve lugar. Essa Prova seria aquela a qual se submete a “coisa”, que talvez a tenha reduzido ao estado de “coisa”.

A “coisa” é igual a X, e é por isso que não se excluiu que essa “coisa miserável, absolutamente desarmada”, seja uma pessoa tornada irreconhecível. Essa Prova seria então aquela de “alguém em agonia até o fim dos tempos” (p.64).

Estou totalmente surpreso que minha aventura chegue ao fim (que o silêncio suceda à escritura), porque estava convencido de que apenas a morte do homem provocaria a do biógrafo. Esse fim me surpreende tanto, que frustra minhas previsões, minhas apreensões. O silêncio não torna a escritura impossível, mas é a retirada da coisa para seu recôndito que torna a escritura inútil. Para dizer de outra forma: na medida em que fui até o final do caminho, até o termo de minha busca, é bastante lógico que na fórmula: “Prosseguir é necessário” se substitua por um tipo de “prosseguir não é mais necessário”.

É também todo um outro silêncio: um silêncio musical.

12 de abril, 1995

Reflexões

Estou com dificuldade, em grande dificuldade (é verdade que, pela manhã, trabalho em más condições).

Eu me pergunto sobre a oportunidade desta caderneta (sem contar que não sei como prosseguir meu trabalho). O que esperava desta caderneta? Com o que podia contar?

Parênteses: escrevi um livro, depois um outro livro, etc.; um livro não colocava fim à escritura. A partir do momento em que o livro se identifica com uma aventura, com uma busca, se a aventura termina, se a busca alcança seu termo, o livro chega ao fim, a necessidade de escrever não tem mais sentido.

Essa aventura não pode ser nem renovada, nem prosseguida. De modo algum esta caderneta pretende completar ou prosseguir a biografia. Guardar o silêncio, suportar uma vida da qual nada se faz, é muito difícil, provoca um *blues* do qual não sabemos como sair. (No entanto, poderia escrever *sobre*, mas, pelo menos no momento, estou melancólico demais e não tenho nem o desejo nem a coragem de escrever, por exemplo, sobre Levinas).

É a curiosidade que está na origem desta caderneta, curiosidade compreensível na medida em que, no entanto, a biografia se cumpriu, mas vários pontos continuam não esclarecidos.

Pergunta essencial: o que é então essa escritura que permite acessar uma vida que não existe nem exterior nem anterior à escrita em si?

13 de abril, 1995

Biografia = “uma vida nem anterior nem exterior à escrita”. – Pensando bem, o ponto seguinte chama minha atenção: é preciso se comprometer inteiramente com o empreendimento (na escritura), se quisermos, se não for bem sucedido, pelo menos dar uma passo adiante; e, no entanto, quão frágeis são os resultados obtidos! Muitas vezes escrevo, não sem razão, que “o derrisório acompanha o sublime”. Blanchot diz em algum lugar que a literatura está ligada ao “inessencial”. Eu tenho dito frequentemente, e talvez tenha escrito: a “literatura” é o antípodo da *Gloria Dei*. Sem dúvida, Juan de la Cruz faz a prova da noite obscura, mas isso não muda em nada a figura do *Pater Omnipotens*.

A modéstia e a humildade são *virtudes* para o crente; para o biógrafo, são uma *necessidade*.

15 de abril, 1995

Será que não há nenhuma contradição entre “a imitação de Jesus Cristo”, mesmo hipoteticamente, e a biografia que implica a ideia de uma vida “nem exterior nem anterior à escrita”?

17 de abril, 1995

Prova da fragilidade da escrita, que a literatura esteja ligada ao inessencial, eu poderia e deveria ter especificado que a interpretação cristã de *Moriendo* não teve consequência sobre minhas crenças como homem.

Eu era agnóstico antes de escrever (*talvez* agnóstico aberto, para falar como Souriau); permaneço agnóstico depois de ter escrito *Moriendo*; muitas vezes até me questiono se não sou ateu. Qual a relação entre a biografia e a religião? Nenhuma.

20 de abril, 1995

Talvez eu devesse, ou pelo menos pudesse, proceder a tudo de outra forma: no lugar de refletir, sem quase nenhum ganho, sobre *Moriendo*, poderia ter meditado sobre o livro, sobre o livro ainda escrito. – Não estaria inevitavelmente voltado novamente para a biografia? Talvez, mas poderia ser também que, dessa forma, eu tivesse aprendido mais sobre a biografia.

Meditar sobre o livro, o livro ainda não escrito. Dessa forma, talvez eu reencontrasse meu estudo (abandonado) sobre Mallarmé, que não cessa de refletir, de escrever sobre o Livro que ele não realizará.

Observação: sabemos que meu ideal se resumia a duas fórmulas vizinhas: “Habitar em Vermeer”, “Viver mais musicalmente” (Van Gogh). Não podemos dizer que *Moriendo* tenha cumprido esse desejo! É preciso acrescentar que o destino da escritura não é satisfazer a um desejo do qual não dissimulo de mim o caráter infantil!

Problema: eu sempre acreditei que a escritura, na medida em que é um caminho, um caminhar, faz o leitor participar da aventura. Acreditei que o leitor estivesse na mesma situação que o melômano: se a interpretação de uma obra é justa, meu coração está em harmonia (um harmônico) com essa obra. Acredito que a esse respeito a música tem um poder que faz falta à literatura. Nenhum equivalente em literatura do *lento* do Décimo Sexto Quarteto de Beethoven ou da Cavatina do Décimo Terceiro Quarteto. Nenhum equivalente do Quinteto K.593 de Mozart. – Resta saber se o leitor está na mesma situação que o melômano: tive pelo menos uma resposta negativa, a de Paul Otchakovshy-Laurens. Não consegui comunicar a

“festa”. É necessário que eu faça a pergunta a outros leitores, por exemplo a Geneviève Bollème e a François Dominique.

23 de abril, 1995

Meditar sobre o livro por vir, sobre o livro por escrever. Sou incapaz de escrever uma frase.

Volto à prova. Ela apresenta várias faces, vários aspectos dos quais eu ignoro se formam, ou não, uma única figura!

- A prova é o medo de falar por nada; a prova (a biografia) dá a esperança de participar da maior aventura do mundo, mas *nunca* temos certeza disso, pelo contrário, tememos ser o joguete de uma ficção derrisória. Essa incerteza é uma provação que não pode acabar.

- A prova consiste em se aproximar de um Lugar vazio que continha antigamente o corpo do mártir. A tumba (a cripta) estaria vazia, mas ficaria o rastro de uma dor desumana. Aproximar-se dessa dor, participar dessa dor, é necessariamente uma provação.

- A ressurreição não põe fim à crucificação. A “festa” não exclui a pergunta: “Alguém sofre; mas quem?” Esse sofrimento agora tem lugar, mas ao mesmo tempo ele seria sempre já passado. Eu expresso também a seguinte hipótese, mas sem prosseguir-la: não sei qual história teria dado errado (um tipo de aborto), não teria podido se realizar até o final. Nessa situação desastrosa, podemos encontrar uma saída? Durante um curto período, eu tinha a esperança disso.

- A prova é também o medo da interrupção, de um esgotamento definitivo. Permanecer a língua amarrada, ser incapaz de acrescentar uma única palavra enquanto minha tarefa não tiver terminado, minha aventura não tiver chegado ao fim

do caminho. Várias vezes, durante horas e dias, eu conheci essa provação particularmente rude. Essa prova é enigmática: não podemos dizer que o silêncio de Racine, de Rimbaud, de Rossini, tenha sido elucidado.

Essa prova, a apreensão, a experiência do silêncio, é particularmente rude na medida em que minha tarefa – irrealizável – consiste em dizer essa prova que reduz ao silêncio. Tarefa contraditória, porque se eu chegasse a dizer essa prova, não seria mais reduzido ao silêncio. Se eu não consigo dizê-la, não cumpro minha tarefa. Há então intensificação, redobramento da prova, porque eu fui reduzido ao silêncio enquanto minha tarefa consiste precisamente em dizer essa prova.

Conhecemos essa solução inesperada, paradoxal, do dilema que não posso resolver: uma sequência progride, chega a seu termo (o tempo torna) no momento em que tomo conhecimento de minha derrota. Esse é o caso da quinta sequência (p.42), quando evoco “a Prova, aquela que não se deixa pensar”. É uma derrota, mas não é um fracasso. Tomo consciência de um limite porque não devo “tentar em vão lembrar um mal tão antigo que precede os tempos mais remotos, uma dor tão viva, tão secreta que não convém desnudá-la” (p.73); devo então aceitar não procurar mais (o silêncio de Rimbaud deve permanecer enigmático); devo, portanto, guardar o silêncio, mas assim minha aventura é conduzida a seu termo.

Na medida em que não procuro mais desvendar o enigma, em que respeito o segredo, o silêncio da “coisa”, estou muito próximo do silêncio no seu sentido positivo, silêncio musical, música silenciosa, “voz de fino silêncio”.

24 de abril, 1995

A derrota

Eu anotei isso ontem nesta caderneta, mas me pergunto se, infelizmente, não “esqueci” de falar sobre isso em *Moriendo*! Curioso paradoxo: não chegarei ao ponto de dizer que “derrota” possa ser considerada como o equivalente de seu antônimo sucesso; mas, em todo caso, “derrota” não é sinônimo de fracasso, porque apenas a derrota, o reconhecimento da derrota, permite avançar, levar uma sequência até seu termo.

Problema: há um caminho (acredito que haja um caminho). Convém ir sempre “do lado do maior sofrimento” (essa fórmula não cessa de se repetir, de se acentuar, à medida que avançamos em *Moriendo*), e no entanto, por mais que o caminho seja uma linha contínua, uma ruptura (uma quebra), “o eixo rompido de uma espiral”, ele constitui o lugar de passagem obrigatória. A quinta sequência é “exemplar”: acabo por admitir que desta vez não soube responder ao dever de escrever (p.52), mas é então que eu posso escrever: “Ao perder a escrita, não dei um passo a mais para o lado do maior sofrimento? Acredito que sim”. – Ao contrário do que escrevia mais acima, a derrota e ir do lado do maior sofrimento não são antinômicos, já que a derrota em si me permite dar um passo a mais para o lado do maior sofrimento. Convém, todavia, observar que não sou o autor da derrota: me submeti a ela, marca da passividade.

Podemos nos questionar se toda sequência é constituída segundo o mesmo esquema. Na primeira sequência, a palavra “derrota” é escrita: “la então assinar

minha derrota [*mas*] no momento em que estava pronto a me render [...] a infelicidade aliviou e conheci um semblante de serenidade” (p.16).

O fim da segunda sequência é ambíguo, mas a ruptura necessária, da qual não sou autor, é claramente indicada: “Dizer [...] essa inacreditável paixão, essa dor insondável: esse é o único caminho, e no entanto, se ele não estivesse furtivamente rompido, se não houvesse ali uma cesura imprevisível da qual não sou autor, eu jamais tocara a outra margem.” (p.26)

Na terceira sequência, eu procuro a “senha”, mas devo aceitar “o retorno da distância”, dessa distância que rompe o objetivo e quebra a dor (p.34).

Até certo ponto, a quarta sequência, tão importante, faz exceção à regra: não podemos falar de derrota, porque descubro que as “portas do pavor” constituem uma “passagem”. Há, contudo, surpresa porque descubro o que jamais tinha suspeitado: as portas do pavor dão em um “Lugar vazio” (p.42).

Já falei da quinta sequência.

A sexta sequência termina (quase!) com um fiasco: gostaria de fazer passar para a outra margem “essa coisa miserável, absolutamente desarmada, que desperta em mim uma secreta compaixão” (p.64), mas devo concluir: “Não encontrei a passagem”, e, no entanto, essa mesma sequência termina com uma descoberta, em todo caso uma questão perturbadora: “Há alguém na soleira. És tu?” (p.66)

Quanto ao *Post-scriptum*, por um lado sou obrigado a admitir que “a sequência final permanecerá não escrita”; por outro lado, renuncio a “relembrar uma infelicidade tão antiga que precede os tempos mais remotos”; não me oponho ao “movimento de

retirada”, mas é então que, após um tempo de silêncio, faço A pergunta: “Mas qual é então essa doçura, essa terrível doçura?” (p.73)

30 de abril, 1995

Por que o “centro” é submetido a uma “oscilação imóvel” (p. 34)? Se assim não fosse, se o centro fosse fixo, a distância seria excluída enquanto que “meu único apoio [ele] deve ser amado por ele mesmo [...] A distância repele qualquer imagem, qualquer representação, me protege da idolatria, apaga tudo, mesmo meus próprios rastros.” (p.73) Podemos dizer, como o fez Blanchot, que a distância é o único absoluto.

A distância, “a dura lei da distância”, me impede de colocar “meus passos em meus passos” (p.48), e no entanto, por mais dura que seja essa lei, “convém amar sem reserva essa distância silenciosa, incessante, que, longe de me distrair de minha tarefa, [...] me arranca com suavidade da errância, expõe em carne viva meu juramento: sempre irei desse lado, jamais de outro” (p.49). Graças à distância, me “encaminho vacilante [para] esse lugar indeciso, sem contornos, sem bordas, único no entanto, que não cessa de errar em torno de sua própria figura. Essa oscilação imóvel [...] toca na raiz da infelicidade: se eu não reprimisse mais a doçura, a violência de um tremor ínfimo, incessante, aprenderia sem dúvida que a “distância”, a “coisa em sofrimento”, embora inconciliáveis, provém de uma mesma dor que durará até o fim do mundo” (p.34-35). É preciso amar a distância, porque apenas ela mantém o espaço aberto, e no entanto ela é a raiz da infelicidade, ou no mínimo da dor, já que, apagando tudo, torna impossível qualquer certeza.

Há conflito, contradição talvez intransponível, entre duas afirmações: por um lado, eu afirmo que cheguei ao Lugar vazio, termo do caminho, de minha busca; mas por outro, afirmo que a distância, único absoluto, apaga até meus próprios rastros.

Podemos imaginar um lugar – o centro – indeciso, porque ele não cessará de errar em torno de sua própria figura; mas como imaginar que um Lugar vazio, uma cripta, a tumba do Cristo, seja submetida a uma “oscilação imóvel”?

Podemos dizer somente que “através da espessura do tempo uma figura santa, incerta, ao mesmo tempo dupla e partida, se deixou furtivamente ler nas entrelinhas” (p.73). Insisto sobre “furtivamente”: a figura se retira, tão logo se mostrou. Mesmo essa figura está submetida à lei da distância, único absoluto, e é por isso que essa certeza, que implica a duração, é impossível.

Por que “figura *dupla*”? Porque a “coisa” é ora pensada como uma *pessoa*, mesmo reduzida a estado de “coisa em sofrimento”; ora como um *Lugar*, um lugar vazio, que teria sido a tumba do Cristo. Falar de um lugar não dá no mesmo que falar de uma pessoa, mas não há verdadeira oposição na medida em que esse lugar teria sido a tumba do Cristo. Resta saber por que o Lugar está submetido a uma oscilação imóvel, a um ínfimo tremor? Podemos somente responder que esse tremor é a marca da distância.

1 de maio, 1995

Silêncio

Problema: “dizer a prova que conduz ao silêncio”, essa seria minha tarefa, mas prosseguir, me aproximar do centro, chegar ao lugar onde o caminho torna, essa é também, mesmo desde o início, minha tarefa. Essas duas exigências não são incompatíveis, mesmo contraditórias, pelo menos em aparência?

Não chego jamais a dizer a Prova, mas ao contrário, depois de chegar ao Lugar vazio, a exigência de prosseguir, uma vez satisfeita, chega ao fim e eu não tenho mais outro recurso senão guardar o silêncio. Longe de serem contraditórias, as duas exigências se conjugam: é preciso passar pelo lugar vazio para encontrar o silêncio que então teria sido, sem que eu o soubesse, o objetivo de minha busca.

O *silêncio* mais uma vez

As fórmulas “música silenciosa” (Juan de la Cruz), “voz de fino silêncio” (Bíblia), silêncio musical, essas fórmulas, esses oxímoros, não me satisfazem de verdade.

Quando pensamos em *lento assai* do Décimo Sexto Quarteto de Beethoven, em uma certa passagem desse quarteto (passagem que toca o coração, que comove no mais profundo, que conduz à festa), é bem verdade que essa passagem é precedida por um *pianissimo*, por um silêncio (no estrito sentido musical desse termo); talvez seja mesmo preferível dizer que a passagem, em seu início, é constituída por esse *pianissimo*, por esse silêncio.

Acabo de escutar esse *lento* na interpretação admirável do quarteto Busch. – É verdade que em certo momento a música se faz mais lenta, mais suave, mais

pianissimo, mais silenciosa também, mas esse silêncio, longe de ser uma pausa, uma pontuação, um vazio, é, ao contrário, o momento mais musical.

– Depois a música se amplifica e se faz até dramática.

A continuar.

3 de maio, 1995

Silêncio (continuação)

Na pintura “zen”, a seda virgem, como tal, não é nada. Mesmo que a parte não pintada da seda constitua o mais importante, é necessário ainda que uma parte significativa seja pintada. Da mesma forma, o silêncio não seria nada, uma simples ausência de ruído, se não estivesse precedido e seguido pela música. É necessário ainda que a música que precede o silêncio seja tal que introduza efetivamente o silêncio. Se a música que precede o silêncio implica um *fortissimo*, a “música silenciosa” seria impossível: o silêncio teria nesse caso função de uma ruptura, de silêncio que não fala, de solidão: não é esse o caso do *adagio* do Primeiro Quarteto de Beethoven? Para ouvir o silêncio, é preciso baixar a voz; para que o silêncio seja musical, para que aí haja “voz de fino silêncio”, é preciso que a música seja *pianissimo*, seja tocada em um *tempo* lento: *adagio* ou mesmo *lento* como no Décimo Sexto Quarteto (o quarteto Vegh toca um pouco rápido demais esse terceiro movimento do Décimo Sexto Quarteto e é por isso, como consequência, que o silêncio – os silêncios – é breve demais). Quando a música demanda um *diminuendo*, podemos bem dizer que ela vai em direção ao silêncio, que esperamos um silêncio maior, mas que ainda seja música. Ficamos frustrados por que a espera de não sei qual revelação é decepcionante. Esse é o caso do movimento lento da Quinta Sonata para violoncelo (tocada por Casals) e piano de Beethoven. Diferente do *lento* do Décimo Sexto Quarteto, não há “voz do fino silêncio”, há “somente” aproximação, aproximação certamente muito recolhida e silenciosa, mas, quando bruscamente o final surge, experimentamos uma frustração.

Depois de ter escutado o *adagio* da Quinta Sonata para violoncelo e piano de Beethoven, tocada por Casals-Serkin, seguida do *adagio* do Primeiro Quarteto de Beethoven tocado pelo Quarteto de Budapeste, confirmo o que eu escrevia mais acima. O silêncio tem diferentes valores: tudo depende da música que precede o silêncio. No *lento* do Décimo Sexto Quarteto, o silêncio “vale como” o ápice da música; no Primeiro Quarteto, o silêncio vale como espera decepcionante, como não-resposta, como não-comunicação. De uma certa forma, o silêncio sobrepõe a música.

7 de maio, 1995

Reflexões

(ao reler as páginas precedentes)

Pergunta à qual volto sem cessar (pergunta cuja resposta, por conseguinte, não foi encontrada): o que é então a escritura, essa escritura, essa “modalidade de escrever” que torna possível a biografia, o acesso a uma vida nem exterior nem anterior a essa escritura (a biografia é ao mesmo tempo essa escritura e essa vida).

A escritura como “via rupta”, como a que abre caminho, é uma metáfora voluntarista demais, violenta demais.

Lembre-mo-nos da fábula de Peiwoh: não sabemos mais se Peiwoh é a harpa ou se a harpa é Peiwoh. A música que toca o coração é aquela em que temos o sentimento de que a música toca por ela mesma. A escritura que toca o coração é sem dúvida aquela em que o “autor” e o leitor têm o sentimento de que as palavras vêm delas mesmas (o que implica um tipo de passividade do autor). As palavras vêm delas mesmas, mas ao mesmo tempo produz-se um movimento, um movimento de “aproximação em direção...”.

O movimento de aproximação é uma aventura, a introdução a uma aventura, e, por consequência, uma certa vida.

Aparentemente paradoxal: a passividade (ou seja, a espera, a atenção, o “deixar-fazer”, o *sein-lassen*) é a condição necessária para que se produza um movimento de aproximação de...

Não tinha prestado atenção nisso, mas as linhas que acabei de escrever são de alguma maneira um comentário das fórmulas célebres de Rimbaud: “Se o cobre se revela clarim, não há nisso nenhuma culpa dele”, “Eu é um outro”.

A aproximação (a vida) é assim mesmo o dizer (a escritura); o dizer (a escritura) é assim mesmo um deixar (se) dizer.

Biografia: a vida (a aproximação) é inseparável de um se deixar dizer.

8 de maio, 1995

Penso nas palavras de Beethoven “vinda do coração, que retorne ao coração”. Sim, acredito nisso, a música de Beethoven, nos seus melhores momentos, vem do coração, por exemplo, na Cavatina do Décimo Terceiro Quarteto.

Em música, há um intermediário entre a música e o ouvinte: o intérprete. Admiro muito os intérpretes que são capazes de nos fazer escutar uma obra como se eles a estivessem tocando pela primeira vez. É necessário, ainda, que o ouvinte seja receptivo, disponível. Há, portanto, três fases, três “etapas” para que, realmente, a música vinda do coração retorne ao coração. Se o voto de Beethoven não se cumprir, se ele fracassar, isso se deve ao fracasso de uma das três fases: o criador pode ter se esquecido do coração (em outras palavras, sua música pode não ser uma aventura espiritual); o coração do intérprete pode não estar afinado com o da música; o coração do ouvinte pode ser surdo à música.

Eu pensava que o escritor pudesse levar em conta o voto beethoviano: que a literatura “vinda do coração retorne ao coração”. Pensava que esse voto fosse realizável no início, na medida em que o assunto, o objeto da obra, é uma aventura espiritual, sobretudo porque essa aventura é em si a escritura. Nenhum intermediário entre o autor e o leitor, mas o fracasso é possível, seja porque o autor não tenha escutado, seja porque o leitor desatento, indisponível, não tenha sido receptivo. Ele nunca está seguro de que a comunicação se cumpriu.

*

Já me dei conta? Não sei mais. Parece que não há em *Moriendo* nenhuma aventura espiritual, mas dois projetos: de um lado, “dizer a prova que conduz ao silêncio”

(realmente, estou reduzido ao silêncio, a biografia chega ao fim sem que eu tenha conseguido dizer a Prova); do outro, aproximar-se da “coisa” (realmente, chego até o lugar onde o caminho torna, mas assim, tendo cumprido minha tarefa, a aventura chega ao fim, a escrita não tem mais razão de ser e sou reduzido ao silêncio).

14 de maio, 1995

Com toda evidência, não há nenhuma relação entre as reflexões desta caderneta e *Moriendo*. Não haveria nenhuma relação entre essas reflexões em estado bruto, mesmo se elas fossem aprofundadas, mais bem ordenadas, e uma obra como *Moriendo*.

As “reflexões” não constituem o essencial ou, no mínimo, elas são insuficientes. Dizer que “a passividade, a *seinlassen*, é a condição necessária para que se produza um movimento de aproximação de...” (cf. em 7 de maio) é uma coisa, mas efetivá-la é outra totalmente diferente. As “reflexões” são desordenadas enquanto que uma obra implica uma ordem ao mesmo tempo lógica e histórica. Mesmo se, de uma certa forma, cada sequência parta do zero, há uma história, uma progressão, um acabamento. Não é totalmente proibido pensar que a reflexão, no seu próprio domínio, tenha realizado algum progresso, mas essas reflexões não pertencem em nada à “biografia”. Sem ser totalmente inúteis (para mim), *Moriendo* passa sem elas.

As reflexões ou observações das quais eu era capaz estão, parece, esgotadas, até que se prove o contrário, e é por isso que me resigno a fazer a pergunta: e *agora*, o *que fazer?*

Se *Moriendo* fosse meu último livro, não importa que livro, necessariamente não-biográfico, ofereceria pouco interesse: *eu não estaria reduzido ao silêncio?* Permanece a possibilidade dos estudos, mas, de qualquer forma, no momento, em todo caso, me sinto incapaz de retornar àquele estudo sobre Mallarmé (um estudo natimorto) e não tenho o coração para enfrentar um estudo sobre Levinas.

Ao começar esta caderneta, eu estava (pelo menos acreditava) sem ilusão, mas esperava confusamente outra coisa.

Outra coisa mais? Não sei.

25 de maio, 1995

Se chegasse a admitir do fundo do coração que *Moriendo* é meu último livro, que, por conseguinte, eu não escreverei mais (talvez fosse mais exato dizer ou pelo menos exato dizer: portanto, não escreveria mais *Moriendo* – acabado em 24 de fevereiro de 1982, publicado em setembro de 1983); se eu chegasse a fazer o luto de “Roger Laporte”, não seria minha atual vida de homem mais fácil, mais vivível? Se eu chegar a admitir que a *exigência* de escrever deixou de existir, o *desejo* de escrever, ainda tão violento, acabaria por regredir: posso pelo menos esperar por isso. No entanto, posso continuar a escrever sobre..., mas escrever sobre...não tem nada a ver com escrever, sem contar que não existem mais autores dos quais me sinto capaz de falar (Levinas...e Mallarmé).

Observação: amo Beethoven quase tanto quanto Mozart, mas escrevi sobre Mozart e não escreverei sobre Beethoven ou Schubert.

7 de dezembro, 1995

Constato com surpresa, para não dizer com assombro, que eu não escrevi nada entre julho de 1994 e março de 1995, ou seja, durante oito meses.

Não sejamos inutilmente injustos! – Durante três meses, por causa de meu acidente no Egito, para mim foi impossível escrever.

13 de agosto, 1997

A Biografia

Escrever.

A exigência de escrever.

Responder a essa exigência abre a uma aventura de outro modo inacessível.

*

Falar da Biografia, escrever sobre..., constituir uma teoria, isso não é praticar a biografia. Para que haja biografia, é preciso que haja um ato, uma história se fazendo, uma aproximação ou pelo menos uma tentativa de aproximação.

*

Essa aventura é a prova de uma dor em direção à qual convém ir. Caminho difícil que não exclui a festa.

*

Podemos falar da biografia sem que haja biografia; podemos praticar a biografia sem que haja discurso sobre a biografia.

1 de junho, 1999

Desde quando tomei consciência de que estava, quanto ao essencial, reduzido a um silêncio, sem dúvida, definitivo? Não sei, ou pelo menos não posso responder com precisão.

Durante um longo tempo, quando começava um livro, jamais pensei que esse livro colocaria fim à escritura. Quando comecei *Moriendo*, de modo algum eu pressenti que esse livro seria o último. No entanto, ao longo do percurso, tive o pressentimento: mais de uma vez apreendi uma interrupção radical, portanto definitiva; ao mesmo tempo, o que pensava na maioria das vezes era interminável. Houve durante muito tempo uma espécie de jogo duplo entre a biografia e a tanatografia.

Nota

Penso jamais ter dito – eu não tive o tempo de dizer – que eu tinha sido reduzido ao silêncio, não porque a tanatografia tenha sobreposto a biografia, mas porque a “coisa” se retirou para o seu recôndito.

Volto ao essencial.

Um livro não põe fim aos outros livros futuros, porque nenhum livro resume todo o projeto da escritura. Após ter terminado *Moriendo* (depois da retirada da “coisa”), descobri que *Moriendo* era precisamente o livro que eu sempre “quisera” escrever (maneira de dizer, maneira falsa de dizer, porque não tinha concebido o projeto e somente depois de pronto pude dizer: isso é o que eu sempre quis fazer). É precisamente na medida mesma em que *Moriendo* coincide com “aquilo que eu

sempre quisera fazer”, que continuar a escrever, “prosseguir” não tinha mais nenhum sentido. Não pretendo, de maneira alguma, que a escritura chegue ao fim, porque *Moriendo* seria uma obra-prima (podemos fazer críticas importantes, às quais voltarei), mas seus defeitos, suas fraquezas, seus erros não impedem a aventura de se completar.

Um livro, uma aventura, levados até seus termos imprevisíveis, põem fim à escritura entendida como biografia.

2 de junho, 1999

Retomada da nota de ontem

A cessação do “prosseguir é necessário”, que me reduziu ao silêncio, é ainda mais complicada, mais complexa do que eu já disse.

Se a perseguição é uma espécie de “busca do Graal”, a aventura acaba no momento em que “me retiro de um *lugar* onde jamais penetrei”. (O texto não para logo, porque gasto o tempo compreendendo o que passou). Há a tanatografia: à medida que o texto avança, meu cansaço aumenta: mesmo espaçando as sequências, nunca chego realmente a me recuperar. É necessária muita coragem para prosseguir.

Há, sobretudo, para minha surpresa, a descoberta no *Post-scriptum* de que a “coisa se retirou para o seu recôndito”, de que em consequência disso a perseguição chega ao fim. Essa retirada é, sem dúvida, a confirmação de que cheguei até o término de minha aventura (em caso contrário, se eu não tivesse ido até o fim, o “prosseguir é necessário” teria persistido).

Se eu escrevesse agora *Moriendo*, haveria talvez uma só mudança, mas uma mudança importante.

Certamente na maior parte do tempo eu fui prudente; o surpreendente “És tu?” (tu não está escrito com letra maiúscula) é uma interrogação no interior de uma frase interrogativa; mas cheguei até a falar da “tumba de Cristo”, ou pelo menos de um “Lugar vazio que teria contido o corpo de um mártir”. Se escrevesse *Moriendo* agora, todo o lado “Imitação de Jesus Cristo” desapareceria.

Minha “experiência” pedia sem dúvida essa aproximação com o cristianismo, mas nesse caso sou infiel a minha definição da “biografia” que não seria nem anterior nem exterior ao ato de escrever. Enfim, as pessoas podem me contestar, não sem razão, que minha “cultura” influenciou a minha escrita.

Se alguém lê *Moriendo* como esse livro existe, se sua fé é confortada, não posso levantar nenhuma objeção, mas posso deixar claro que não se trata jamais de um *Deus omnipotens*.

8 de junho, 1999

A memória retorna, e importa dizer a verdade. – Tive muita dificuldade de aceitar que minha aventura esteja para sempre terminada, ou mais ainda não a aceitei, já que comecei uma sétima sequência, não tão curta, e se me lembro bem, o texto datilografado dava uma página e meia. Devo, no entanto, chegar à evidência: o que escrevia não sugeria a necessária repetição, mas era apenas repetição estéril.

Vivi, portanto, dias difíceis (já era da ordem da depressão? não sei disso). Restava pelo menos minha “segunda pluma”, mas sem dúvida fiquei muito tempo sem escrever: termino *Moriendo* em 24 de fevereiro de 1982; “L’ancien, l’effroyablement ancien” saiu da gráfica com data de abril de 1987. O texto seguinte, sobre Bataille, é datado de 1993; o sobre Blanchot, de 1994⁸.

Fui diretor de currículo no Colégio Internacional de Filosofia (Ciph) a partir do início do período letivo de 1988 quando era, pelo último ano, professor de filosofia. Meu primeiro seminário foi consagrado à leitura de meu texto sobre Blanchot.

Fazer parte do Ciph, em razão de inúmeras viagens a Paris que isso implicava, ocupou bastante meu tempo. E havia a preparação de seminários: reservava para mim o primeiro e o último. Vários textos, portanto, foram escritos nessa época, entre 1988 e 1994 (cito aproximadamente as datas).

Um dia contei sobre quantos autores tinha escrito (pelo menos uma vez): não me lembro mais do número exato, mas – para minha surpresa – era superior a 25!

⁸ “L’ancien, l’effroyablement ancien”, consagrado a M. Blanchot, em R. Laporte, *Études*, Paris, P.O.L., 1990; o texto consagrado a G. Bataille, “*Un cri de coq en plein silence*” e o consagrado a Blanchot, “*Une passion (nouvelle version)*” foram reunidos sob o título de “*À l’extrême pointe. Bataille et Blanchot*”, uma primeira vez publicado pela Fata Morgana (1994), uma segunda pela P.O.L. (1998, aumentado de um estudo sobre M. Proust). (N. d. E.)

Minha “segunda pluma” não foi atingida pela paralisia, mas a lista de autores dos quais acreditava ser capaz de falar estava esgotada. Restava certamente Mallarmé, mas, pela primeira vez, falhei na minha investida. E assim fui reduzido ao silêncio.

9 de junho, 1999

Se eu escrevesse agora *Moriendo*, não estaria mais em questão a “tumba do Cristo”, mas, questão de importância, estaria eu sempre a falar da “coisa”? Certamente o termo é cômodo porque implica um *neutro* (no sentido em que Clémence Ramnoux traduz *to sophon* por “a coisa sábia”), mas na medida em que eu indiquei que o caminho ia sempre do lado da maior dor (falei de “coisa em sofrimento”), acredito que deveria ter feito de forma que fosse indicado que o ponto central “submetido a uma oscilação imóvel”, o coração, não era outro que uma dor extrema. (Não é essa a posição de Blanchot em *Le Dernier homme*?)

De toda forma, é impossível corrigir, reabrir a experiência, fazer um exame crítico de uma fórmula como: “Alguém sofre; mas quem?”

21 de junho, 1999

Pensando na conferência de Philippe Lacoue-Labarthe⁹, eu me arrependi, de modo meio estúpido, que *Moriendo* não seja, antes, a-teu. Tomei partido de tal forma, que minha reflexão não foi pertinente.

Criei o impasse sobre a última frase de *Moriendo*, o que é em todo caso um ápice! A última frase não é: “Não me opus ao movimento de retirada que me deixou só, em face do vazio”, a última frase – após um branco, um silêncio – é: “Mas qual é então essa doçura, essa terrível doçura?” Não digo que essa última frase reintroduza a problemática cristã (ainda que haja talvez uma relação entre essa última frase e o “és tu?”; ainda que Geneviève Bollème tenha anunciado que a mesma fórmula se encontrava em Santo Agostinho). Essa última frase não justifica de forma alguma “a tumba do Cristo”, mesmo colocada em uma frase interrogativa. O que podemos dizer, uma vez que a última frase é interrogativa, duplamente interrogativa: ela termina com um ponto de interrogação e a justaposição de dois contrários, “terrível”, “doçura”, nos desorienta tanto que qualquer resposta é impossível, que o livro termine com um ponto de interrogação *sem continuação*. Para empregar termos sem dúvida nobres demais, podemos dizer que a última frase é a epifania de um mistério.

No seu *termo*, a aventura guarda seu *segredo*.

⁹Conferênciapronunciadapor Ph. Lacoue-Labarthe a Montpellier, emjunho de 1999, sobre*Edipe le tyran* de Sophocle-Hölderlin. (N.d.É)

23 de junho, 1999

Marco de início o que me esqueci de anotar antes de ontem. O “qual é então essa doçura” não pode ser aproximado da *felicidade* que testemunha Blanchot em “*Une scène primitive*” e em *L’Instant de ma mort* – felicidade completamente enigmática.

Sem dúvida a “felicidade” pode ser aproximada dessa *feira* que surge de tempos em tempos. Temo que esse termo “feira” não seja forte demais. O caráter mais importante da feira vem, sem dúvida, do contraste entre a prova da qual saímos e a paz, bastante efêmera, onde entramos. Quanto ao clima, à serenidade, a feira não deixa de fazer pensar na “voz do fino silêncio”. – O fim da prova se traduz em um alívio.

27 de junho, 1999

Minha esperança. – Uma esperança difícil de formular. Espero, sem assim ter de todo a certeza que, por meio dos assuntos de que trato, das frases que escrevo, encontrarei novamente uma passagem para qualquer coisa nova que possa me ocupar, sem no entanto voltar à questão do “fui reduzido ao silêncio sem dúvida definitivo”: é o mesmo que dizer que minha esperança é bastante paradoxal, contrária ao silêncio definitivo. Não posso dizer mais do que isso.

Passo à releitura de toda esta caderneta.

Desde a primeira página, desde a epígrafe de Baudelaire, desde a afirmação, que partilho inteiramente, “as aventuras mais dramáticas [*de um homem*] acontecem silenciosamente sob a cúpula de seu cérebro”, desde, portanto, essa afirmação capital: a vida não é constituída somente pela biografia no sentido ordinário desse termo; afirmamos ao mesmo tempo a possibilidade de uma biografia mais importante. Resta saber se essa Biografia está ligada somente à escritura, ou mesmo se a encontramos também na pintura ou na música. Será preciso estudar essa questão, mas a Cavatina do Décimo Terceiro Quarteto ou a *canzonetta* do Décimo Quinto não tem nada a ver com a vida do homem Beethoven. Enfim, haveria muitos caminhos para acessar a “imensidão espiritual” evocada por Baudelaire.

Nota

Já disse isso várias vezes: escrever sobre a Biografia não é praticar a Biografia (podemos fazer a pergunta: é possível – em que condições? – escrever sobre a Biografia enquanto a praticamos?). De qualquer maneira, eu já observei, é no momento em que me preocupo menos em definir a Biografia, que ao final de *Moriendo* escrevo as páginas mais biográficas. O fato está aí, enigmático, praticar a Biografia não desemboca de jeito nenhum numa clara definição da Biografia.

Pode ser que a Biografia pertença a um segredo que jamais será conhecido. Buscar definir a Biografia remete sem dúvida a um desejo de maestria e de saber excluídos pela Biografia.

Lettre à Personne

Montpellier, sexta 24 de dezembro, 1982

Os *Carnets* terminam em setembro de 1971, mas, como em 1971 tenho apenas um texto escrito, podemos considerar que eles terminam em 1970, portanto, há mais de 10 anos. Disse publicamente que a Era das cadernetas estava definitivamente encerrada; escrevi na nona sequência de *Suite*: “Não vou levantar uma tumba em memória do ‘biógrafo’; escrevi no *post-scriptum* de *Moriendo*: ‘Gostaria de terminá-lo o mais rápido possível, pelo menos antes que a ‘biografia’ se degenera em triste tagarelice autobiográfica”; e, no entanto, acabo de abrir esta caderneta estando mais convencido do que nunca de que escrever essas linhas, ou escrever um texto crítico, não é *escrever*, escrever no sentido mais importante desse termo (o que por mim se resume em apenas uma palavra: “biografia”). Por que essas linhas, por que esta *caderneta*? Não é de todo certo que possa dar uma resposta convincente – escrever essas linhas não é escrever, já que apenas *escrever* me importa –, mas não é impossível que eu possa encontrar nesta caderneta uma justificativa provisória. O objetivo desta caderneta é limitado ou, dizendo de outra forma, esta caderneta chegará ao fim no dia - que não deveria ser muito distante ou distante demais - em que eu tiver alcançado o objetivo a que me fixei implicitamente ao abrir essas páginas. Qual objetivo?

Banalmente, como todo diário íntimo, este se propõe a aclarar uma situação não apenas dolorosa, mas mais turva, de todo modo mais complexa do que imaginava a princípio; enfim, gostaria de saber o que é isso, ver a verdade de frente se isso for possível (e tirar disso as consequências práticas). Será que espero

dessas páginas mais que um esclarecimento; será que escrever essas páginas permitirá mais do que *enganar* provisoriamente minha fome? Não sei, ou mais, se é evidente que espero mais do que um esclarecimento, é verdade também que espero sem esperança.

Expor as razões do meu mal me fará sofrer mais, mas não posso prescindir dessa exposição, mesmo que isso me canse de ter que repetir, inevitavelmente em menor escala, o que já disse, o que escrevi para alguns, em todo caso a J...e a I.-B. H... Para resumir, muito grosseiramente, uma situação complexa, poderíamos dizer:

- Tenho agora a certeza de que *Moriendo* não tem continuação (enquanto que literalmente *Moriendo* constitui a continuação de *Suite*) – há no meu espírito apenas uma obra intitulada *Moriendo*, dividida em duas por uma cesura mais forte do que a que separa ordinariamente duas sequências).

- Tenho agora a certeza de que não escreverei mais. Volto à primeira certeza. *Moriendo* tem curiosamente vários fins, várias bordas (cf. Giacometti): a primeira “última vez” remonta a 4 de julho de 1980, fim da quarta sequência; a segunda remonta a 4 de agosto de 1981, fim da sexta e última sequência; o terceiro e último fim remonta à quarta-feira de cinzas, 24 de fevereiro de 1982, dia em que terminei o *post-scriptum*: nessa data chega ao fim um longo trabalho empreendido há exatamente trinta e quatro anos, em Nice, na noite do dia 24 para 25 de dezembro de 1948. Apesar desse término, ainda escrevi: entre 24 de fevereiro e 30 de novembro de 1982, houve cinquenta dias de trabalho, mas de uma nulidade tal que inscrevi na identificação da pasta, onde guardei essas páginas, a menção “natimorto”, termo já empregado para qualificar exatamente o que tinha escrito de dezembro de 1975 a março de 1976, para dizer de outra maneira, entre o fim de *Fugue 3* e o início de *Suite* – mas dessa vez a situação não é a mesma, de forma

alguma. Por que essa nulidade? Infelizmente, não é possível dar uma única explicação, mas há várias, sem dúvida contraditórias, o que não resolve nada! Não pude *prosseguir*, ou ainda, será que não era necessário continuar? Procurei a continuação porque a última frase do *post-scriptum*, aquela que sobrevém o fim: “Mas qual é então essa doçura, essa terrível doçura?” (como bem vimos I.-B. H... e P.M...), na medida mesmo em que ela relança a questão da *origem* (para falar a linguagem filosófica), despertou em mim um sentimento da ordem do “vai”, e mesmo do “vem”. Se houve um chamado, um chamado *nu*, fui, pela primeira vez, incapaz de respondê-lo. Talvez tenha encontrado essa ou aquela ideia mais ou menos nova, insuficientemente acentuada na sexta sequência, a saber que de fato encontrei um limite, um limite que não tinha previsto, provocado por uma *impensável* perturbação do espaço e tempo; mas na realidade, como mostram os textos datilografados, na tentativa de começar um impossível codicilo, caí pela primeira vez na ladainha, numa verdadeira ladainha, e é por isso que eu tinha razão de não continuar mais um trabalho completamente estéril, na medida mesmo em que a distância lhe fez falta. Por que essa distância? Simplesmente porque enfim se produziu o que era temido há muito tempo, o que por consequência foi retardado por um longo tempo, mas não indefinidamente; a saber, um desgaste irreversível que não permite mais realizar as altas tarefas necessárias para *escrever*. Ao ler *Suite* no rádio, tive em um dado momento a certeza (ai de mim! não sei mais exatamente em que instante) que eu tinha então (ou seja, quando escrevia *Suite*) sabido realizar uma tarefa de uma dificuldade de que poucos duvidam, mas que especificamente eu não era mais capaz de realizar; que eu seria para sempre incapaz. Estou completamente convencido de que *escrever* – digo isso sem orgulho – exige do espírito as mais altas operações. Não pretendo que seja o caso da única escritura; penso, ao

contrário, que pelo menos até certo ponto é igual, por exemplo, ao jogo de xadrez praticado em um nível muito avançado; mas digo somente que realizar essas operações causa o desgaste irreversível do espírito, o que é de resto bastante normal. Apresso-me a acrescentar que, por dura que seja minha vida atual, por severa que será minha vida futura – se ainda há uma vida –: *não me arrependo de nada*. Vale mais cantar como Maria Callas durante alguns anos, chegar a perder a voz, em vez de cantar durante trinta anos ou mais, mas de maneira ordinária.

Chego assim agora a minha última certeza, ou, mais exatamente, devo encadear essa certeza: *Moriendo* terminou porque, contrariamente ao que tinha previsto, *não é mais* necessário escrever; e essa outra certeza: não escreverei mais (no sentido forte desse termo). Que a “coisa”, ainda distante, se torne, em raros momentos, mais transparente, e nesse sentido mais próxima, não é o lugar de escrever um epílogo sobre essa questão delicada, mas um ponto é certo: a necessidade da maior proximidade possível não é jamais colocada em dúvida, pelo menos até o p.s. de *Moriendo*, em que podemos ler essas linhas totalmente inesperadas: “Longe de tentar em vão me lembrar de um infortúnio tão antigo que precede os tempos mais remotos, uma dor tão viva, tão secreta que não convém desnudá-la, não me opus ao movimento de retirada que me deixou só, em face do vazio. Satisfiz assim o chamado do longínquo como longínquo? Só posso esperar que sim.” Poderia ser então que o tempo da retirada, aquele de “deuses fugidos”, fosse o do silêncio, o silêncio que Rimbaud conheceu após *Les Illuminations*, silêncio que me assombrou desde sempre como se me fizesse pressentir meu destino; enfim, o terror de uma interrupção definitiva, sentida, pressentida desde a segunda sequência de *Suite*, se cumpriria da maneira mais inesperada. Que a fadiga tenha me reduzido ao silêncio, à ociosidade, ou que tenha acabado o tempo

em que “os deuses estavam próximos”, a tal ponto que não tenho mais o direito mesmo de participar de um sofrimento, no entanto sem fim; que eu tenha, portanto, que guardar o silêncio, de qualquer maneira, repito, não me arrependo de nada: o preço alto é sem dúvida exorbitante e pode mesmo se tornar rapidamente incomensurável; para poder escrever *Moriendo*, isso não era um preço a pagar (espero apenas nunca me arrepender dessas linhas!). Para dizer de outra forma, contrariamente ao que sem dúvida pensa a maioria dos artistas, não coloco o poder de criação acima da obra criada já que, pelo contrário, retrospectivamente, aceito, decerto *muito* dolorosamente, que a criação de *Moriendo* tenha implicado o sacrifício do “biógrafo”. Estou bastante persuadido de que não é necessário imitar nem Jackson Pollock, nem Nicolas de Staël – e isso não é fácil, como provam essas páginas! – é necessário, portanto, saber parar no momento em que qualquer sequência se torne sinônimo de decadência. O suicídio de Jackson Pollock, como o de Nicolas de Staël, prova que eles “felizmente” não suportaram o fracasso (que eles equiparavam talvez a uma traição); mas o fim de Rimbaud mostra que guardar o silêncio não é uma solução mais fácil do que aquela que consiste em se livrar de uma tagarelice impenitente.

Poderiam me dizer: “Por que você acha que o tempo da retirada será sem fim?” Ou ainda: “Já lhe aconteceu de não escrever; por que você acha que dessa vez é diferente, que o seu silêncio será definitivo?” (isso é, a grosso modo, o raciocínio, bem compreensível, de B. R...). Posso responder apenas isto: tudo o que fiz em minha vida – não somente nos trinta e quatro anos em que escrevo, mas talvez em quarenta e cinco anos –, tudo o que fiz, li, amei, escutei, pensei, tem sido para uma obra; essa obra, às vezes prevista e imprevista, eu a escrevi, ela se chama *Moriendo* (título que compreende *Suite*); não tenho mais a fazer, não tenho

mais nada a fazer. Podemos certamente divagar, mas observar justamente que essa obra poderia ter pelo menos uma sequência a mais, esse codicilo que fui incapaz de escrever (se ainda fosse necessário escrever); responderia somente por essa observação de Bram Van Velde: “Não sei se me aproximei suficientemente do que eu teria amado alcançar. Mas pelo menos, eu tentei, eu experimentei. Fiz o que pude. Fui tão longe quanto minhas forças me permitiram” (*Rencontres*, p.45).

Uma coisa é certa: quando vejo minha biblioteca ou minha discoteca, tenho a certeza de que, *de minha parte*, aproveitei *cada* parte possível. De alguma maneira, esgotei todos os meus alimentos espirituais (cf. o famoso “alimentar até a luz” de Pliakoff), exceto talvez, por tão paradoxal que isso seja, o autor que mais li: M. Bl., meu amigo incomparável. Esse sentimento é a prova de que eu avançava: *Moriendo* é meu *último* livro (não escreverei nenhum outro, exceto, espero, um estudo sobre Giacometti). Após *la Veille* e antes de *Une voix de fin silence*; após esse último trabalho e antes de *Fugue*; após *Fugue* e antes de *Moriendo*, via minha biblioteca de uma maneira bem diferente, escutava meus discos de uma maneira bem diferente, porque tudo se passava em função dessa obra a fazer; mas justamente neste momento ela está realizada. Apenas a segunda parte de *Moriendo*, aquela que especificamente leva esse título, permitiu essa realização que *Suite* ainda não tinha cumprido. O que faltava à *Suite* (à reflexão, sou injusto com *Suite*, porque há uma passagem da oitava sequência assim como o silêncio entre a penúltima e a última frase da nona e última sequência que emana da música. 31.12.1982.), o que *Moriendo* obtém, é a execução, certamente não buscada como tal, de meu objetivo mais ambicioso: fazer tão bem quanto a música, chegar a essa música, a esse sublime, a essa poesia (me escrevia PH. L.-L...) que nos sugerem as obras musicais mais importantes (compostas entre 1715 e 1828). Talvez nada tenha me tocado

mais na carta de I.-B. H... do que essa passagem: “Quando falares da *festa tão frágil*, essa palavra imprevisivelmente no coração de um livro tão árduo, é como a da música, um pedaço de uma beleza tal que é difícil acreditar. Tu sabes qual pedaço pode assim mover... (nota: andante em *fa* do *Vigésimo primeiro concerto para piano e orquestra* de Mozart na interpretação de Artur Schnabel). *Há alguém na soleira? És tu?* É aí que meus olhos se encheram de lágrimas, é de uma miséria tal, de uma solidão, de um pudor e também de um reconhecimento tal (como imagino que possamos assim reconhecer Deus)...” (carta de 1 de maio de 1982).

Se *Moriendo* não fosse apenas um livro entre meus outros livros, ou seja uma ficção, para dizer de outra forma, no sentido mais banal desse termo, o fim desse empreendimento seria um episódio sem gravidade; mas não é assim porque, repito ainda, *Moriendo* não é um livro entre meus livros, mas o *único* livro que quis escrever, porque o escrevi; porque nesse livro, talvez inacabado, em todo caso de direito inacabado, fui incapaz de encontrar sua continuação (admitindo que ainda era hora de procurá-la). Enfim, para mim *escrever* significa/significava exclusivamente: escrever *Moriendo*; e isso porque, na medida em que esse livro está de todo modo terminado, tenho a certeza de que nunca mais escreverei.

Domingo, 20 de fevereiro 1983

Reli várias vezes as páginas precedentes. Em vão.

Mais uma vez a mesma impressão: algumas páginas mostram que tenho “a cabeça ao inverso” ou no mínimo a cabeça “atravessada”. Sem dúvida era ingênuo da minha parte acreditar que poderia estar no estado em que estou e guardar a cabeça intacta.

Na medida em que não cesso de ruminar dolorosamente, em vão, os *mesmos* pensamentos, não tenho nada a acrescentar, pelo menos no momento.

Se eu morasse em Paris, talvez pudesse – se não escrever o *estudo* sobre Giacometti que tanto sonhei –, pelo menos começar uma nova *Caderneta*. Quando fomos a Beaubourg no domingo 6 de fevereiro de 1983 (há quinze dias), fui de fato tão tocado pelos Giacometti, que pensamentos me vinham, que uma comunicação se instaurava. Que pensamentos? Não sei mais, mas dizia respeito à ficção. Qualquer que tenha sido, após ter relido a *Caderneta* Giacometti, me sinto totalmente incapaz, pelo menos atualmente, de escrever esse *estudo*. Ainda que esta caderneta, diz Giacometti, seja - ai de mim - muito mais sobre mim do que sobre G..., ela poderia ser publicada, mas após minha morte.

Eu que tanto amei Artaud, que fui fascinado por sua vida, sua obra, eu que escrevi tão frequentemente (três vezes) sobre ele; há muito tempo que ele tinha saído do campo de minhas preocupações, mas, agora, em razão de minha inteira incapacidade de escrever, sinto-me novamente próximo a ele. Retomo, na verdade, por minha conta, esta fórmula: “minha efervescência interna está morta”.

Não consegui nem mesmo fazer desta *Caderneta* uma companheira do infortúnio. Talvez seja melhor assim.

Para concluir pelo menos provisoriamente, copio essas linhas na *Écriture du désastre*: “nada de negativo em ‘não escrever’, a intensidade sem maestria, sem soberania, a obsessão do completamente passivo” (p. 23). Não posso, no entanto, deixar de observar que na medida mesmo em que essas linhas são escritas, em que é dada forma e voz a “não escrever”, não é de fato “não escrever”. Resta verdadeiro, no entanto, que meu sofrimento atual seja tão vivo que, tendo perdido a maestria, a soberania, não chego a aceitar o “completamente passivo”. Já que sou imóvel, fora do campo da escritura, custa-me acreditar que essa aceitação poderia constituir um novo “passo além” (apesar de que, de uma certa maneira, tenha sido assim no fim da quinta sequência de *Moriendo*).

Segunda, 21 de novembro 1983

Incapaz de conseguir dar uma conclusão a essas páginas, posso pelo menos tentar (in) acabá-las.

Será que a perseguição foi interrompida porque não tinha mais, pelo menos provisoriamente, a força, a capacidade de escrever, ou ainda, porque era preciso preservar o tempo da retirada? A resposta permanece suspensa.

Moriendo estaria acabado porque na época em que “uma figura santa, incerta, ao mesmo tempo dúbia e cindida” podia se aproximar, ser aproximada, “se deixar ler em filigrana”, para mim seria para sempre ultrapassada. Reportar-me ao longínquo como longínquo, por consequência guardar o silêncio: esse seria de agora em diante meu único destino; mas a inquietude permanece na medida em que da morte do escritor nunca será dada nenhuma prova.

Dei essas páginas para serem lidas, tal como elas se apresentavam em 20 de fevereiro de 1983, não somente a J., - isso acontece naturalmente -, mas a três amigos: Cl. R. -J., I.-B. H., Ph. L.-L... Gostaria de fazê-los conhecer uma situação (que deveria ser natural para qualquer verdadeiro leitor de *Moriendo*), minha situação exata, o que exige explicações. Gostaria também de pedir a opinião deles sobre os problemas que me coloco, mas sem dúvida também a simpatia deles, e mesmo a ajuda deles (sabendo que não podem fazer nada por mim). A reação desses três amigos foi exatamente a mesma, reação que não cessa de me surpreender! Após a leitura (8.4.1983), I...deixou para mim umas palavras que encontrei sobre minha mesa de trabalho, onde escreve: “Tu não sabes até que ponto tu és literatura”; Ph., na ocasião, não me disse nada, mas me escreveu um

pouco depois uma carta datada de 10.6.1983, de onde extraio essas linhas: “...não sei a que tu destinas esta caderneta. Para mim, de forma incontestável, isso pertence à tua obra. Igualmente, se quiseses, como o jornal de Kafka. E por consequência...tu desvendas a continuação. Creio que será necessário que isso seja publicado. É indissociável de *Moriendo*.” Não tenho o testemunho escrito da reação de Cl..., mas pelo telefone ele me disse a mesma coisa que I... e Ph...

Não escrevi essas páginas para que sejam lidas, menos ainda para que sejam publicadas; não poderia tê-las escrito se tivesse pensado que elas seriam entregues a um leitor desconhecido: portanto, fiquei muito surpreso que três em quatro dos meus leitores (J... é muito reservada) tenham exatamente a mesma opinião: “é preciso publicar”, opinião que eles já confirmaram com muita insistência. Essas páginas difíceis, que vão e vêm, poderiam ter sido pessoalmente úteis para mim, mas me parece que, mesmo para o leitor, elas não são necessárias: uma boa leitura de *Moriendo* passa assim facilmente, ainda que a significação de seu *post-scriptum* se descubra apenas pouco a pouco, atrasada, talvez muito tempo após a leitura. Não tenho nenhum desejo de publicar essas páginas, pelo menos não de imediato, como a dor é sempre atual; temo principalmente que elas prejudiquem *Moriendo*, provocando um efeito de achatamento, mas minha opinião não é nem a única, nem, sei bem, necessariamente a melhor. Nesse caso, como no que concerne à eventual republicação de toda a “biografia” em um volume, sigo o conselho daqueles cujas opiniões importam para mim e me ocorre sempre de dar razão a eles contra meu sentimento profundo. Estou errado, tenho razão de agir assim? Não saberei jamais. Enfim, quanto à publicação dessas páginas, permaneço perplexo e hesitante. Voltarei mais tarde à minha decisão final.

Se um dia essas páginas formarem um volume, ele terá como título aquele que sugeri Cl.R.-J...:

CARTA A NINGUÉM.

ANEXO II – Texto Fonte